

XAVIER VILLAURRUTIA

OBRAS

POESÍA • TEATRO • PROSAS VARIAS • CRÍTICA



OBRAS

XAVIER VILLAURRUTIA

OBRAS

POESÍA / TEATRO / PROSAS VARIAS / CRÍTICA

Prólogo de ALÍ CHUMACERO

Recopilación de textos por

MIGUEL CAPISTRÁN, ALÍ CHUMACERO

Y LUIS MARIO SCHNEIDER

Bibliografía de Xavier Villaurrutia por

LUIS MARIO SCHNEIDER

Letras Mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 1953
Segunda edición, aumentada, 1966
Primera reimpresión, 1974
Primera edición electrónica, 2015

D. R. © 1953, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2697-4 (ePub)

Hecho en México - *Made in Mexico*

PRÓLOGO

LA GENERACIÓN DE “CONTEMPORÁNEOS”

PERTENECIÓ Xavier Villaurrutia (1903-1950) a una generación literaria que, unida por voluntaria afinidad de propósitos y de gustos, hizo de la poesía mexicana un renovado instrumento de expresión. Cuando la gran generación modernista había dado ya a nuestras letras sus mejores poemas, y los escritores inmediatamente siguientes —entre ellos de manera predominante Ramón López Velarde— se preocupaban por ofrecer ante la creación artística una actitud distante de las de sus antecesores, la generación llamada de *Contemporáneos* (1928-1931), nombre de la principal revista en cuyas páginas congregaron sus aspiraciones, dio el salto y, a veces de manera funambulesca y en ocasiones con el acierto que presta el acaso de la aventura, arrancaron la poesía de un molde que, por común, empezaba a proliferar en escritores de parco relieve. Poco había que hacer, con las técnicas en uso, frente al *Idilio salvaje* de Manuel José Othón, o frente a algunos poemas de notable estirpe de Salvador Díaz Mirón, o ante la loada obra de Amado Nervo y la madurez de Luis G. Urbina y Enrique González Martínez, ni resultaba propicio seguir las huellas de no escasos poetas de promociones intermedias.

El modernismo no sólo había sido la generación más compacta de las letras mexicanas, sino que arrostraba el peligro de sobrevivir en poetas que a menudo confundían lo romántico con lo moderno. Desde Manuel Gutiérrez Nájera, a fines del siglo pasado, hasta la reveladora aparición de Ramón López Velarde, en plena Revolución mexicana, transcurre una serie de fechas de gran importancia para la historia de la literatura nacional. Es la madurez de la lírica en nuestro país, en que los nombres ilustres se suceden y se abordan amplios problemas de las formas poéticas. Como un cuerpo equilibradamente integrado, aquella época cumple con las normas estrictas que impulsaron sus propósitos. Ni siquiera los atisbos de López Velarde —que desbordó su curiosidad más allá de lo francés y supo beber en el verso de algunos hispanoamericanos mayores— ni los infatigables ensayos expresivos de José Juan Tablada lograron rescatar de las márgenes modernistas el lenguaje de nuestra poesía, y si, a su hora, el poeta jerezano sólo engendró prosélitos de endeble consistencia, la lírica hallaba en él un último eslabón que concluía, si bien brillantemente, las tareas de una escuela que había cerrado su misión.

Lo decisivo consistía, pues, en que los poetas, los “nuevos” poetas, ejercieran su oficio dueños de otros propósitos tanto de actitud como de expresión: llevar adelante lo que López Velarde había soslayado en hábiles versos al atrever irreconocibles imágenes y romper con órdenes y rutinas que ya habían dado sus mejores galas. Esa tarea, con plena conciencia, fue la que se propusieron los nuevos escritores. Y así como el modernismo surgió en un principio como el resplandor de las últimas vertientes francesas, en un tiempo llamado “vanguardismo” —razón y pecado de la generación de *Contemporáneos*—, de manera paralela y para insinuar que la historia se repite, reflejó también en buena porción de su empresa inicial los cambios que, desde antes de la guerra del 14, se verificaban en las tierras de Francia. En 1920, Salvador Novo publica en *Policromías*, periódico estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria, dos poemas: *Mariposa* y *Budha*, a los cuales no es ajena la presencia de

Guillaume Apollinaire. El autor de *Calligrames*—en esa fecha ya desaparecido, pero constantemente recordado por amigos y discípulos— opera un superficial influjo que pronto habría de opacarse ante la llegada a México de los nuevos libros salidos de la pluma de poetas posteriores, igualmente franceses en su mayoría.

Xavier Villaurrutia soportaba entonces la influencia de Ramón López Velarde, manifiesta en el primer grupo de sus poemas, y no pocas huellas de Enrique González Martínez, que tan cerca estuvo siempre de los recién iniciados. Los libros del español Juan Ramón Jiménez, la agudeza mental del francés Jean Cocteau, las reproducciones de la última pintura europea —en especial los evasivos cuadros de Giorgio de Chirico— y la aparición fogosa de la pintura mexicana, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y el francés Jean Charlot en los primeros sitios, ayudaron a acelerar las nuevas concepciones del arte que habrían de hacer doblar la esquina a la lírica nacional.

Si los anteriores elementos son decisivos para explicarse el arranque de esas experiencias literarias y comprender cómo, mediante un desbordamiento con características diversas —sobre todo plásticas y literarias—, se inició aquella generación, hemos de señalar asimismo en los jóvenes escritores una incisiva curiosidad por todo lo que se relacionara con la totalidad de las actividades artísticas. Porque no sólo la poesía y la pintura, sino particularmente el teatro, y la música, la filosofía en uno de ellos, el ensayo, la crítica propiamente literaria, el periodismo, todo menos la ciencia —salvo el caso extraño de Jorge Cuesta— atrajo sus mentes ahítas de curiosidad y dueñas de un buen humor que pronto habrían de perder, tornado en melancolía o en simple desilusión.

Con tales pasiones por la literatura y por el arte, a menudo se adoptó la fórmula que en un principio Villaurrutia dio de la poesía: “Juego difícil, de ironía y de inteligencia”.¹ Y lo que pudo ser una bien tramada trenza de intrascendente malabarismo —que, con poco insistir, hubiera contribuido a justificar la tesis de Ortega y Gasset acerca de la deshumanización de la actividad intelectual más nacida del hombre— supo muy pronto convertirse en un escalón de la historia de la poesía mexicana. Ya en la revista *Ulises* (1927-1928), que fue la publicación que descubrió el juego de los jóvenes, Jorge Cuesta ensaya responder, con ideas aceptadas de Brunetière, a las opiniones de Ortega. El arte nuevo, caracterizado por la extraña virtud del “preciosismo”, estiliza la realidad, la deforma: “Lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla”.²

Frente a los síntomas románticos, que todavía se ven superpuestos en la poesía de escritores pertenecientes a promociones intermedias, Cuesta preconiza el predominio de la inteligencia y aconseja “un arte para artistas”, como quería Nietzsche, “cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores, de sonidos...”³ ¿No era, al fin, un arte abstracto lo que se deseaba?

Mucho de lo expresado antes, de acuerdo con el ensayo de Cuesta, impulsó la búsqueda de caminos desconocidos para la poesía. Pero también es verdad que, años más tarde, después de sus experiencias en la revista *Contemporáneos*, a la madurez de las distintas personalidades correspondió el hallazgo del mundo interior no sólo vedado a los abstraccionismos sino

impregnado de un sentido ante la vida no lejano de un “nuevo romanticismo”. La expresión del drama interior, tarde o temprano, daría al traste con aquellos fervores juveniles de quienes empezaban a cambiar el significado del lenguaje poético. Con todo, la tarea principal consistía en buscar, en forma intencionada y consciente, un nuevo lenguaje que descubriera, hasta desnudarla, la realidad circundante, manifestada con signos diferentes a los que había manejado el modernismo. Porque si López Velarde, con su ágil remover formas modernas, estuvo cerca de alcanzar la técnica y el empleo de palabras que lo hicieran radicalmente opuesto a sus maestros inmediatos, podemos decir, sin demérito de su singular situación en la historia de nuestra lírica, que no logró del todo coronar sus propósitos. Por razones evidentes —pues él mismo ha de quedar clasificado en un primerísimo sitio dentro de las últimas manifestaciones del modernismo—, sus atrevimientos formales encuentran una velada raigambre que, si no lo confunde, por lo menos lo emparenta estrechamente con sus compañeros mayores. Sus atisbos, que al desbordarse tocan la sensibilidad de la generación anterior, quedan ahí como signos precursores de la vecina tempestad. De él, de su privilegiada actitud ante el problema de la expresión, Cuesta afirma: “Es el primero que trata de construirse un lenguaje; antes de él nadie emplea tal *desconfianza* artística en la elaboración de su estilo... Es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una *poesía pura*”.⁴

Hoy nos resistimos a aceptar esa conclusión acerca de la poesía de López Velarde, después de los varios ensayos que con certeza se han escrito sobre su complicado universo poético; pero el hecho de que Cuesta señale la “pureza” de la obra velardeana nos indica que la generación a que perteneció Xavier Villaurrutia hacía suya conscientemente la fórmula de un arte por el arte, presidido por “un rigor artificial y exagerado”.⁵ En muy poco diferían de la inquietud que en todo el mundo occidental hizo que la lírica y el arte se trasladaran hacia violentas y desmembradas concepciones de un mundo inconsistente y en sostenida crisis. La pura forma, el simple juego y la premiosa vigilia de la inteligencia iniciaron drásticamente una renovación ayuna de contenido, pero que habría de apagar de una vez por todas los últimos aleteos del modernismo. El cisne, al que González Martínez había torcido el cuello en un celebrado poema, se tornaba digno de la sepultura. Con los nuevos poetas, el modernismo mexicano empezaba a convertirse en historia.

Si los poetas inmediatamente posteriores a aquella escuela —situados entre dos fuegos por una corriente que moría y los presagios de un vanguardismo que habría de suplantarla— no lograron afirmar del todo una “invención” del lenguaje lírico, sí abrieron cauces que inmediatamente llenaría la nueva generación. A Carlos Pellicer, que asumió la actitud de más entusiasmo lírico y que era el mayor en experiencia de los escritores de *Contemporáneos*, tocó levantar la voz y arriesgarse con un lenguaje que anunciaba el surgimiento de un tono distinto en la poesía mexicana. Con él, podemos decir que ya nos hallamos en un recinto diferente, en el cual la musa cumple con añoranza el abandono de aquella gran escuela que en México dio los mayores nombres y una serie notable de composiciones líricas. Pellicer, a

pesar de recibir un manifiesto influjo del modernismo, es el primer arranque de quienes, andando el tiempo, habrían de generar distintas, y aun opuestas, obras literarias.

Tal fue el brote que sobrepujo el estadio anterior de nuestra poesía. Bien es verdad que paralelamente, y aun con anterioridad al grupo a que me refiero, otras corrientes irrumpieron en los campos de la literatura,⁶ y a ellas, en justicia, se deben los primeros esbozos del cambio sufrido por nuestra poesía. Pero, en esta ocasión, importa de manera única situar a Xavier Villaurrutia en el ámbito cerrado de sus compañeros de trabajo, al fin y al cabo los que con mayor vocación y efectividad supieron vislumbrar los linderos de su oficio. Así, pues, precisemos que la obra de Villaurrutia nació y creció en el seno de un grupo del cual formaban parte Pellicer, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Octavio G. Barreda, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y algunos otros artistas dedicados a géneros que no son los propiamente poéticos.

LA POESÍA DE XAVIER VILLAU RRUTIA

Tres distintas y bien señaladas actitudes se advierten en la poesía de Xavier Villaurrutia. Pasados los titubeos iniciales, de los que se conservan algunas muestras, se hace patente su predilección por el engaño del juego —de palabras y de ideas— que llega a confundirse con la inteligencia. Posteriormente, en su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas; y en la etapa final, la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas. De estos estadios cronológicos por los que pasó su trabajo literario es evidente que los momentos de mayor intensidad fueron aquellos en que la razón atestiguaba la eficacia de lo emocional; es decir, durante su segunda actitud, bajo la cual fueron concebidos algunos “nocturnos”. Cuando descubría que una idea maduraba con tal intimidad que no fuese el simple reflejo de algo objetivo, sino que se diera “en función de vida y preocupación auténticas”,⁷ entonces se iniciaba en el poeta la transfiguración de lo que comúnmente llamamos inspiración poética. En *Nostalgia de la muerte*, el libro central de la obra villaurrutiana, se han logrado algunos de los poemas de más clara prosapia en este sentido. La emoción, vínculo inmediato con el mundo, se convierte ahí en ideas que, acariciadas por el verso y volcadas en palabras, llegan a constituir el poema.

Mas para llegar a esta aceptación de una estética afín en todo instante a una actitud ante la vida y la literatura fue necesario descubrir, en expresiones casi monotemáticas, la dimensión profunda de la existencia; echar en olvido, por consiguiente, aquella actitud de simple jugueteo y regresar, como siempre, a cantar la misma canción de todos los poetas. Sin embargo, es preciso decir que, entre bromas y veras, se nota cómo, desde sus incipientes ensayos líricos, Villaurrutia se planteó un pretexto que sería el predominante: la muerte. Casi en la adolescencia, escribió un poema —*Ya mi súplica es llanto*— en que habla del “día que no espera” como término final de la vida. Recurre ahí a un concepto vulgar de la muerte que no

habría de persistir, pues al evolucionar su poesía con el correr de los años la muerte llega a confundirse con el símbolo de la vida misma. Nuestra propia muerte, la que cada cual arrastra consigo, y que Rainer María Rilke impuso en varias corrientes poéticas aparecidas cuando ya declinaba el modernismo en lengua española, fue luego el tema central del trabajo lírico de Villaurrutia. Como en su hora Francisco de Quevedo, el poeta mexicano también reconoció en la vida el recorrido de la muerte. “El hombre —escribió Villaurrutia— es un animal que puede sentir nostalgia, echar de menos aun su muerte, que vive y experimenta en formas muy misteriosas.”⁸ La angustia, la soledad, la noche, el silencio, las calles solitarias, los muros, las sombras, el sueño, todo ese mundo nervalesco asido a su pluma confirmaba la intensidad de su presencia en quien sabía que vivir es estar cumpliendo con la ineludible destrucción interior. Si en aquellos poemas escritos en la primera juventud la muerte es sólo el día fatal, meta sin vanagloria a la que debemos llegar irremisiblemente, tiempo después se ha convertido en la señal que da testimonio de la vida, enseñoreada ya de la conciencia de quien se mira transcurrir lenta pero inseguramente.

Quien lea *Ya mi súplica es llanto* advertirá también cómo ahí se alude a un motivo que Villaurrutia dejó abandonado posteriormente: el tema de Dios. Ante la angustia de la muerte, transformada en bella “nostalgia”, el escritor no buscaba aquel lógico refugio desde el cual lo efímero pierde su fuerza, sino que prefería hacer descansar en su mundo privado el drama de saberse perecedero. Sólo en su póstumo *Soneto del temor a Dios* vuelve a tocar la misma cuerda —aquí de manera inmediata—, aunque en posición dispar de aquel poema ingenuo. Pero la verdad es que pocas veces, muy pocas, nombrará a lo largo de su obra al Dios en que nunca dejó de creer. Fue tema predilecto de su primera época, cuando aún no elegía el rumbo por el que impulsó su arte.

En *Ni la leve zozobra* hay una invocación al “Señor”, con un lenguaje cuya castidad no se halla lejana de la limpieza expresiva de Ramón López Velarde. El recordar la provincia y los muebles de la casa y la tranquilidad de los espejos y la castidad de las mujeres —objetos y cualidades gratos al poeta jerezano— no podía dejar de incidir en los versos del escritor incipiente. En *Reflejos* —el primer libro de Villaurrutia— sobreviven abundantes muestras de la huella velardeana tan cierta en sus composiciones anteriores. Ese recuerdo puede apreciarse en imágenes como “aún no tenía la casa arrugas” y aun en el poema *Pueblo* que Villaurrutia dedicó al pintor Diego Rivera. Pero los versos más característicos de esa influencia son los de *Tarde*, que figura entre sus primeros poemas:

Un maduro perfume de membrillo en las ropas
blancas y almidonadas... ¡Oh campestre saludo
del ropero asombrado que nos abre sus puertas
sin espejos, enormes y de un tallado rudo!...

El ambiente provinciano leído en los libros de López Velarde, aprendido como una lección, prestó la tónica provisional a su poesía y, en ciertos aspectos, aunque traducido en personales sensaciones nada provincianas, delimitó el ejercicio de su obra posterior. Nada exagerada es esta afirmación si evidenciamos cómo Villaurrutia nunca olvidará el trato

continuo de las cosas familiares en algunos de sus poemas, sino que por el contrario pondrá sus cinco sentidos en rescatarlas de la sombra para convertirlas en versos misteriosos. Fue, como él mismo gustó denominarse, un poeta que hacía el viaje alrededor de la alcoba. Con una personal dimensión, desde el arbitrario punto de vista del hombre que pretende salvar aquellos matices que con mayor propiedad reflejen el mundo privado de la emoción, Villaurrutia vivifica las complicadas relaciones que la poesía es capaz de descubrir entre los objetos cotidianos. Perdió, por tanto, el amor al “campestre saludo” y al “perfume de membrillo”, y en cambio aprendió a ver tras los objetos virtudes que los singularizan y los vuelven aptos para renacer con otro rostro en la concepción del poeta. Sin dilución en los contornos, antes bien dotados de una vehemencia plástica que ilumina el sombrío trasfondo de los poemas, surgen los objetos —y los ruidos y las luces y, en general, las sensaciones de toda especie— a una vida diferente de la que el mortal común está acostumbrado a contemplar. “Esta condición pictórica es esencial; hace de Villaurrutia un dibujador de poemas cuyo problema técnico es sólo el de una línea limpia y continua, recuperada a veces a través de vueltas, de curvas y de escorzos.”⁹ No pocas ocasiones las imágenes destacan con una claridad enemiga del tono crepuscular de su espíritu. En el *Nocturno muerto*, aunando sensaciones de orden diverso, habla de “un ruido sordo, azul y numeroso”. Y en el *Nocturno eterno* se lee:

sale un grito inaudito
que nos echa a la cara su luz viva
y se apaga y nos deja una ciega sordera...

Todo eso, sin embargo, se halla circundado por una emoción reducida a la febril angustia que todo lo consume. Desesperadamente, Villaurrutia construía su verso con el agónico aliento de quien, minuto a minuto, sufría la avidez de los sentidos. Porque el mundo era para él, como para los elegidos por el arte, la última oportunidad.

A la relativa riqueza temática visible en los poemas de *Reflejos*, corresponderá una posterior reducción que hará de Villaurrutia un poeta singularmente entregado a erigir la elegía de un mundo cuya aprehensión se halla a la mano, y en el cual es posible comprobar secretos significados, extraños testimonios y posiciones imprevistas. Es un ir más allá de lo que los sentidos perciben y captar con la palabra el hálito de la materia, con intenciones de petrificar lo que se evapora, cumpliendo de ese modo una tarea inevitable de toda poesía original. Los “nocturnos”, que señalan el clímax en que esta aguda sensibilidad se movió, representan en la poesía mexicana contemporánea la decisión de penetrar con verdadera furia en el alma de las cosas: al fondo siempre, al meollo de un mundo que no se ha hecho para nosotros, pero que se aureola con un misterioso resplandor que sólo al poeta es dable captar. Por la atmósfera que en ellos flota, recuerdan al evanescente Rodenbach, a la más sincera poesía del colombiano José Asunción Silva, al reposo mortal de Rainer María Rilke. Se puede repetir de esta poesía lo que González Martínez aplicó al primero de estos escritores: todo está ahí inmerso “como

en la alcoba de un enfermo, en una media luz, en un ambiente en que se anda quedo y de puntillas, con el temor de despertar a quien duerme un sueño de convaleciente”.¹⁰

En *Soledad*, *Cuadro*, *Amplificaciones* y *Calles*, los cuatro poemas que Villaurrutia prefería de su libro inicial, se adivinan problemas que después abordaría con mayor hondura. Un mundo particularizado por la emoción y en el cual proyectaba sus nostalgias levanta ahí su maltrecho imperio con la avidez del cáncer. Actitud contagiada por consabida tradición en la poesía mexicana, cuando el tono menor, el tono “crepuscular”, se ha tornado en atormentada inteligencia. Ni un alarde que no provenga de la intensidad de los sentidos y su aprehensión por la conciencia, ni un solo verso que no haya sido matizado por la lucidez de la vigilia nocturna, ni una relación con el mundo que no haya concurrido al tamiz de las sensaciones. Tal parece que Villaurrutia tuviera al frente el pensamiento de López Velarde: “La verdadera originalidad poética: la de las sensaciones”,¹¹ que ambos habían aprendido en Baudelaire. Mas si esta y otras razones anotadas arriba los acercan tan estrictamente, en cambio los separa el desprecio que el poeta jerezano manifestó alguna vez por “la razón pura”, a la que contraponía el “pasma de los sentidos”.¹² Aunque, por otra parte, no es conducible creer a pie juntillas que ni la más repetida poesía de López Velarde consiguiera estrecharse a este pensamiento. Porque ahí mismo, y ya Villaurrutia lo hizo notar en un famoso ensayo, se desplegaba una fortalecida conciencia. Por ello, la afinidad, artificial en los primeros momentos, se conserva en aquello que se refiere a la actitud ante el mundo y la poesía.

Luego vendrá la invasión de la literatura francesa. Proust y el contacto con algunos escritores de las escuelas de vanguardia —Cocteau, Supervielle, Giraudoux, los surrealistas— completan el marco desde donde Villaurrutia desplegará su trabajo poético. Por otra parte, la influencia de André Gide —decisiva en su intencionada prosa— decidirá el último recurso de su actividad literaria: la inteligencia. Poemas como el *Nocturno de la estatua* son a veces paráfrasis de poesías francesas:¹³

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo...

Pero también de esos años es la poesía alucinada que, entre juegos de palabras y de sonidos, rescató al lívido temor de la muerte. Pocos ejemplos se aprecian en la historia de nuestra lírica en que la fidelidad a la angustia y la predilección por la soledad hayan producido con mejor eficacia esos momentos de la más auténtica emoción. A su lado, concebido en el transcurso de varios años, se señala un poema que algunos consideran la obra maestra: *Décima muerte*. Ceñida a la forma clásica, sólo alterada en la quinta y sexta de las diez décimas que la componen, es un ejemplo de cómo construir un poema mediante el trazo de un plan previo al que ha de ajustarse el desarrollo. Es, por excelencia, un poema de ideas, resuelto con frialdad y cálculo. Como en ninguna otra de sus obras se precisa la idea de la muerte, considerada desde diversos aspectos, lo mismo en la definición: “puesto que muero existo”, que en la confusión con los elementos materiales:

¿No serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?

o en la alusión esperanzada:

y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto.

En sustancia, su postura no es otra que la que adoptaron Rainer María Rilke y, siglos antes, los poetas españoles: la suprema confesión de la soledad de quien se da cuenta de que “está desde que nace / en los brazos de la muerte”.¹⁴ Para Villaurrutia ésta era la más alta expresión de su existencia y de su poesía. Ni el amor, que en sus poemas adquiere preponderancia, logra rescatarlo de esa desesperada conciencia. Más aún, su angustia erótica, presa en la agilidad de los sentidos, sirve solamente para reafirmar esa profesión de fe en la enfermiza soledad.

*Amor condusse noi ad una morte*¹⁵ —que marca el fin de su más intensa época y lo hace adoptar concepciones que lo conducirían al abandono de toda complicación— es en cierto sentido el momento crítico de su posición estética. El poeta “vanguardista” empezaba a ceder el paso a su otra personalidad, que prefería desbordar de manera sencilla la pureza de las emociones. En el *Nocturno de la alcoba*, también, se manifiesta similar tendencia a descubrir el juego y alejarse de complejidades que sugieran amor a la “literatura”. Casi toda la obra posterior —comprendida en los dos últimos lustros de su existencia— se apresuró a sostenerse en ese recién descubierto concepto de la comunicación, que en no breve medida lo acercaba a la actitud adoptada en sus primeros poemas. En ese postrero estadio de su poesía logró abundantes aciertos de desesperada calidad. Pueden ser un ejemplo las *Estancias nocturnas*, al final de las cuales recoge el tema del “Non omnis moriar” que revela el reconocimiento propio de la perduración de su obra en la conciencia de algunos espíritus afines:

¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía;

y otra cuarteta de esa misma serie, donde la aparición de una estrella hace que la soberbia se insinúe:

Estrella que te asomas, temblorosa y despierta,
tímida aparición en el ciclo impasible,
tú, como yo —hace siglos—, estás helada y muerta,
mas por tu propia luz sigues siendo visible.¹⁶

Los poemas que siguieron a *Nostalgia de la muerte* derraman el deseo de dejar suelta la brida a la emoción y completan el desarrollo de su personalidad literaria. Vendrá el olvido de las imágenes pobladas de juegos de palabras, y el rigor del verso se deslizará con melancólicos tonos por cauces menos vigilados por la inteligencia. Por vez primera,

Villaurrutia contempla desde la cima de su carrera literaria cómo el poeta puede ser, a veces, el simple mensajero de la emoción. Sigue en vilo su nostalgia, persiste el propósito de reconocer el misterio de las sombras, pero ha encontrado la frase llana donde recogerlos. Se coronó, en esa forma, una empresa nunca estancada en un credo artístico, capaz de arriesgarse en la aventura y en la búsqueda de dispares posiciones ante las tareas líricas. Si López Velarde, según la observación de Villaurrutia, no murió prematuramente, sino en el cenit de sus impulsos creadores, de igual manera me atrevo a pensar que Villaurrutia murió en similares condiciones, cuando empezaba ya el viaje de regreso. Nos dejó una obra poética no muy abundante, pero suficiente para que, al lado de nuestros más grandes poetas, se recuerde siempre su nombre.

EL TEATRO DE XAVIER VILLARRUTIA

Con la mayor dedicación, acrecentada en los últimos años de su existencia, Xavier Villaurrutia abrazó la pasión por el teatro. Desde muy joven, al lado de compañeros con similares preocupaciones —sobresalientemente Celestino Gorostiza y Julio Bracho—, contribuyó a crear en México una nueva dimensión de las actividades escénicas.¹⁷ Primero, en 1928, con el teatro de Ulises, que es el arranque de la transformación de aquel arte, en ese entonces anquilosado en técnicas y obras españolas y francesas de fines de siglo. El grupo reunido en Ulises dio a conocer piezas de autores extranjeros contemporáneos: O'Neill, Cocteau, Vildrac... Años después, en 1932, Villaurrutia forma parte de otro experimento teatral que dirige Celestino Gorostiza. Ahora se llamará Orientación. Como en el anterior intento, las preferencias se inclinarán por “un teatro literario, culto, inteligente”,¹⁸ cuyos méritos radicarán en hacer nacer en México el gusto por las obras de los últimos años y crear un equipo de directores, escenógrafos y actores con ideas diferentes a las que imperaban en el teatro profesional.

En una de las temporadas de Orientación, Villaurrutia da a conocer su primera obra teatral: *Parece mentira*, y al año siguiente, *¿En qué piensas?* La beca de la Fundación Rockefeller (1935-1936), que disfrutó en la Universidad de Yale, lo reafirma en su vocación. A su regreso a la patria, seguirá participando en actividades teatrales con el mismo vigor juvenil. Desde entonces, a la vez que ejercía la crítica literaria y cinematográfica, y al mismo tiempo que actuaba en redacciones de revistas y elaboraba su poesía, participó en múltiples propósitos encaminados a restaurar la dignidad de nuestro teatro. Le preocupaba sobremanera el hecho de que las primeras experiencias —en Ulises y Orientación— corrieran el riesgo de caer en el vacío y, como autor y como director, trabajó asiduamente en bien de ese género artístico.

Porque si abierto estuvo siempre a todas las incitaciones de la mente y del espíritu —expresó Celestino Gorostiza ante la tumba del escritor—, no lo estuvo menos para las de la acción y las de las realizaciones materiales que beneficiaran a la cultura de su patria. Casi no hubo en los últimos veinticinco años un plan, un proyecto de organizaciones artísticas, culturales y educativas en que no participara activa y entusiastamente.

Como autor teatral, Villaurrutia no se olvidó de los procedimientos que tan lúcidamente aplicó a la poesía. La inteligencia, desnuda en ágiles diálogos, preside la trama de sus obras, y la ironía, repartida por igual entre los personajes, juega importante papel en el proceso y en el desenlace de las escenas. Sus obras menores en un acto se resuelven con la facilidad mecánica del soneto. Cuidadosamente elaboradas, figuran entre las mejores que ha producido el teatro mexicano, y constituyen los preliminares para introducirse en la dilatada concepción de piezas mayores — *Invitación a la muerte*, *La mujer legítima*, *La hiedra*, por ejemplo—, donde esas prácticas formales hicieron de su trabajo uno de los más diestros y de mayor sello personal.

Villaurrutia prefería crear los personajes antes que recogerlos del mundo circundante. Frente a la realidad cotidiana, opuso una realidad inventada en que las ideas dominan las intervenciones de sus personajes: seres nacidos de la imaginación, apenas relacionados con nuestros prójimos, o fantasmas que representan, cada cual por su parte, las múltiples facetas de la conciencia villaurrutiana. Son, por sustancia propia, *personajes* y no *personas*. “Estas vidas matemáticas —dice Gorostiza— no tienen nada que ver, naturalmente, con la realidad, en cuanto, lejos de buscar en ella su modelo, se convierten en su modelo, la llevan a un plano ideal para someterla a su lección de disciplina y rigor.”¹⁹ El realismo era, pues, para Villaurrutia una propensión literaria con la que no mostraba afinidad. Fiel a tendencias que exigen del teatro el afán de inventar su propio mundo con un irremplazable lenguaje, insistió, aun en sus últimas piezas, en no relacionarlo con situaciones distintas de las exclusivamente teatrales; es decir, sus obras no intentaban “resolver más problema que el que ellas mismas se planteaban”.²⁰

Si en las representaciones Villaurrutia obtuvo éxitos inmediatos, en la lectura sus obras cobran sinfín de cualidades, derivadas del juego de las ideas sostenidas en intencionadas frases que a menudo suplantán el movimiento escénico. En buena proporción, es un teatro “más propio para ser leído que representado”.²¹ Bella y cuidadosamente escrito, con el imprescindible relieve en cada uno de los parlamentos, el diálogo combina la rapidez mental y el correcto lenguaje, signos reveladores de un ingenio que en ningún momento fue el de un improvisado. La frase cumple, dentro de la composición general de la obra, similar papel que las palabras en el desarrollo del poema. La continencia ante posibles desbordamientos efusivos, la justeza de las palabras respecto a los estados de ánimo de los personajes y la oportunidad con que intervienen en la conversación haciendo uso de premeditadas y aforísticas frases son distintivos de la obra teatral villaurrutiana. Eso es lo que sobrevive de su teatro y lo que con más sostenido aliento lo define. Porque si en los temas Villaurrutia supo abordar las relaciones sociales de la clase media, los conflictos familiares y los oscuros mecanismos amorosos, también es evidente que todo ello sólo aparenta ser un pretexto para manifestar, con la magia de un arte rigurosamente ejercido, su múltiple personalidad.

En contadas oportunidades, Xavier Villaurrutia se atrevió con el relato, el cuento, los apuntes privados y, en un solo caso, la crónica taurina. Ejemplo sobresaliente es *Dama de corazones*, escrita en 1925 y 1926, derivada de influencias entonces no habituales en nuestro país. Libro de imaginación, lo autobiográfico señala —tanto en las acciones como en los pensamientos— la intención y el valor de sus propósitos. Aun los personajes que en esa serie de estampas complementan la visión personal se reducen a normas previstas para amoldar debidamente la figura del relator. De ahí que *Dama de corazones* no haya querido ser una novela, ni un relato, ni un cuento, sino específicamente un “ejercicio” en el cual la nostalgia divide honores con la inteligencia. A este respecto, en sus apuntes —*Variedad*—, Villaurrutia reproduce una observación que, en carta, dirigió al cubano Jorge Mañach: “Hasta ahora, yo mismo, en la prosa, no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré— sólo así es justo pensar en él”.

Precursora del misterio que presidiría una etapa de sulírica, Villaurrutia concibió *Dama de corazones* desde el rincón ávido de un Marcel Proust prematuro. Por sus páginas circulan los recuerdos de viajes nunca cumplidos, las referencias funerales, las lecturas inmediatas, la pasión por la soledad, el sombrío afecto de nuestros prójimos, mucho de ello inmerso en un ambiente que no desdeñaría Georges Rodenbach. La “cámara lenta” a que recurre el joven escritor, provisionalmente acelerada con frases ingeniosas, domina los hechos y el desarrollo interior de las ideas que los sustentan. Así, las reflexiones que concede a Aurora —su hermana y ella forman la doble imagen del naípe “dama de corazones”— se armonizan con las que él mismo suele repetir al correr del texto:

¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en sólo un instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida. Sonríe y añade que la más perfecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir?

Y al evocar su propia muerte, Villaurrutia la define: “Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse”.

Otras prosas, de menor relieve, escribió Villaurrutia: el cuento cinematográfico *El amor es así...*, que no habrá sido llevado a la pantalla; el relato despectivo *Mauricio Leal*; el *Monólogo para una noche de insomnio*, consideración estética con deslices educativos; la *Oda en la muerte de Anatole France*, dedicada al viejo escritor de tanto arraigo entre los periodistas de la generación precedente; el *Éxodo*, capítulo de una biografía jamás redactada de Cuauhtémoc y, finalmente, *Bajo el cielo de Tauro*, crónica delatora de su impericia en materia taurina. Estos textos son, más que rasgos de habilidad literaria de Villaurrutia, signos de su gusto por deambular en campos que no eran los suyos. Sin embargo, quedan como una

pertinente curiosidad que ayuda a comprender el afán de desleír la holganza durante los lapsos que sus labores puramente poéticas le concedían.

LA CRÍTICA DE XAVIER VILLAUERRUTIA

Desde un principio, la literatura, las artes plásticas, el cine, atrajeron la atención de Xavier Villaurrutia. En la primera juventud, más que la vocación creadora, dominaba a su espíritu el deseo de llegar a ser un enjuiciador de libros. La poesía no era sino una ocupación que cuidó al margen de ese gran deseo. El teatro, como autor, sería un problema posterior, aunque no tardío, y las incursiones en otros géneros literarios apenas sobrepasaban el placer de la afición. Las tesis de Gide, principalmente, hicieron que en él maduraran las aptitudes críticas. “Desde muy temprano, la crítica ejerció en mí una atracción profunda —dice en el prólogo a *Textos y pretextos*—. Confieso que apuraba los libros de crítica con la avidez con que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventura.” Y del juicio acerca de los libros de sus contemporáneos ascendió al juicio acerca de otras actividades artísticas. No fue, con todo, un intelectual sistemático, capaz de dejar establecidos en teorías los métodos o sus concepciones, sino que abordaba los temas llevado del impulso inmediato que lo conducía a rescatar algo de lo que él mismo era. Justificaba con ellos la agudeza de sus observaciones y se divertía en el gozo que le procuraban la lectura o la pintura, la pieza teatral o la obra cinematográfica. No olvidaba fácilmente el aforismo gideano: “No es tan importante lo que leo, como la manera como lo leo... Que lo importante resida en tu mirada y no en la cosa que miras”. Por eso, nada raro es que confiese que al explicar a un autor se ayudaba a descubrir y examinar su propio drama. Con esa convicción, se informó e informó a los demás acerca de lo que de sí mismo había en la obra ajena. Esto, sin ser estrictamente verdad —sobre todo en algunos escritos explicativos sobre pintura—, matiza su tarea con velos personales, siempre insinuantes, que atraen la atención sobre aquello que precedentemente él creía descubrir.

Entre los méritos de su labor crítica, Villaurrutia cuenta el de haber contemplado con distintas preferencias la poesía de Ramón López Velarde. “A los ojos de todos —escribe— la poesía de Ramón López Velarde se instala en un clima provinciano, católico, ortodoxo. La Biblia y el Catecismo son indistintamente los libros de cabecera del poeta; el amor romántico, su amor; Fuensanta, su amada única.” Ese aspecto de la poesía velardeana, reflejo de una moda temática que poco a poco se apoderaba de los poetas de nuestra lengua, era lo que mayormente resplandecía a la mirada de los entusiastas, con el riesgo inmediato de desvanecer otras facetas que incidían las zonas profundas del espíritu. Después de la publicación de *La sangre devota* (1916), el cambio de procedimientos formales alarmó a algunos lectores. José de J. Núñez y Domínguez lo advirtió y, tras de elogiar la primera manera de López Velarde, agregó: “Extraviado ahora por el sendero de la extravagancia, acopla versos y más versos, atropellando deliberadamente el ritmo, ejecutando malabarismos musicales ingratos al oído, sutilizando la metáfora hasta convertirla en nebulosa, perdiéndose en la oscuridad de figuras incomprensibles a fuerza de quintaesenciadas”.²²

En cambio, Jorge Cuesta en más de una ocasión inclinó su simpatía por el segundo libro de López Velarde, *Zozobra* (1919): “Una gran injusticia con López Velarde, en sus magníficos poemas, se comete al preferir su poesía mexicanista. López Velarde, en sus magníficos poemas, no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da”.²³ Y en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1929) afirma: “Ramón López Velarde murió joven, pero no antes de dejar en la poesía mexicana las huellas más durables. Éstas no deben buscarse en la superficial originalidad que hizo de él en seguida el jefe de una escuela, dándole un numeroso grupo de prosélitos. Una influencia realmente honda se produce difícil y tardíamente, y sobre pocos individuos, sobre los mejores”. Años después, en 1934, insistió: “De Ramón López Velarde... se ha hecho el representante de una escuela mexicana; se ha hecho, pero indebidamente: Ramón López Velarde es uno de los poetas más originales de México”.²⁴ No se halla en contradicción con estas precisiones de Cuesta lo que Torres Bodet afirmó en tiempos juveniles: “Temamos a los poetas *nacionalistas*. El tono de un país lleva consigo la obra de arte como lleva consigo el tono de una época, por fatalidad”.²⁵ Villaurrutia condensó, en el prólogo a los *Poemas escogidos*, todos aquellos rumores que su generación compartía acerca del poeta zacatecano. En el zigzag de luces y sombras de su ensayo esplende el drama del espíritu por encima de la gracia que a aquella poesía prestaban los recuerdos de la provincia. El amor, las mujeres y la muerte, además de la religión, salen a flote entre las zonas en que debaten el cielo y la tierra, la virtud y el pecado, el ángel y el demonio.

En términos generales, Villaurrutia adoptó las proposiciones acostumbradas en otras latitudes en lo que atañe a la relación del arte con la naturaleza, con el individuo creador, la moral, la nacionalidad. Como fruto del hombre, además de oponerse a la naturaleza y ser una expresión de lo individual, el arte es “inútil” y sólo es viable por la *forma* en que descansa. Gide había escrito en su prefacio a *Las flores del mal*: “La forma, razón de ser de la obra de arte, es algo que el público no aprecia sino mucho más tarde. La forma es el secreto de la obra”. Y Villaurrutia, al hablar de formas, cuidaba la de su pluma, lo mismo al referirse a asuntos literarios que pictóricos, o al argumentar sobre el significado del cinematógrafo o sobre teorías puramente estéticas. Quien lea sus escritos de índole crítica palpará las afinidades con que imponía su criterio cuando abordaba cualquier tema artístico y, paralelamente, mirará el amplio universo estético en que frecuentemente se internaba armado no sólo de buena voluntad.

Paréceme a mí —observa José Rojas Garcidueñas— que las cualidades relevantes de la crítica de Villaurrutia están en la solidez interna y en la ortogeneidad de sus atisbos o sus hallazgos, y a ellas se adunan la finura del trazo, la sutileza de la observación, sin olvidar, claro está, el buen estilo que a todo ello presta elegancia, y los continuos toques de ingenio, tan propios de su manera de escribir, que era, asimismo, una de las características de su manera de ser.²⁶

Pocos escritores mexicanos han conservado, hasta el final, la actitud inquebrantable que, respecto a la devoción artística, mantuvo Xavier Villaurrutia. No fue su oficio un quehacer fácil de desvirtuar: la variedad de su producción literaria así lo testimonia. “La herencia que Xavier Villaurrutia nos deja —dijo Celestino Gorostiza— ha prendido en muchos corazones y habrá de crecer y multiplicarse, y vivirá aún y será más rica cuando de las frivolidades de su

tiempo no quede ni la sombra de un recuerdo.” Porque, por encima de las calidades de su obra, Villaurrutia hace que el complicado y singular mundo de su conciencia perdure en la historia de la literatura mexicana como una lección de rigor personal y un ejemplo de apasionada vocación por las más altas manifestaciones de la cultura.

ALÍ CHUMACERO

¹ *Ulises*, núm. 2 de junio, 1927.

² *Ulises*, núm. 4 de agosto, 1927.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Véase José Rojas Garcidueñas, “Estridentismo y contemporáneos”, en *Universidad de México*, vol. VI, núm. 72, diciembre, 1952.

⁷ José Luis Martínez, “Con Xavier Villaurrutia”, *Tierra Nueva*, año I, núm. 2, marzo-abril, 1940.

⁸ “Una carta de X. V.”, *Letras de México*, núm. 29, 1º de julio, 1938.

⁹ Rodolfo Usigli, “Xavier Villaurrutia”, *Letras de México*, núm. 4, 15 de marzo, 1937.

¹⁰ *Tres grandes poetas belgas (Rodembach, Maeterlinck, Verhaeren)*, con una conferencia de Enrique González Martínez, Cvltrva, México, 1918, p. 8.

¹¹ Prólogo a *Campanas de la tarde*, de Francisco González León, Ediciones México Moderno, México, 1923.

¹² *Ibid.*

¹³ En *Saisir*, Jules Supervielle escribe:

*Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
saisir l’ombre et le mur et le bout de la rue.*

*Saisir le pied, le cou de la femme couchée
et puis ouvrir les mains. Combien d’oiseaux lâchés...*

¹⁴ Calderón de la Barca, *La nada de la vida*.

¹⁵ Este poema tiene un antecedente directo en otro de Salvador Novo, *Amor*, del libro *Espejo*.

¹⁶ Es manifiesta la afinidad de estos versos con un poema de José Asunción Silva que lleva por título una interrogación: ...?

...:

*Estrellas que entre lo sombrío
de lo ignorado y de lo inmenso
asemejáis en el vacío
jirones pálidos de incienso...*

*¡Estrellas, luces pensativas!
¡Estrellas, pupilas inciertas!*

*¿Por qué os calláis si estáis vivas,
y por qué alumbráis si estáis muertas?*

¹⁷ El mejor texto para informarse sobre la renovación de nuestro teatro, a partir de esas experiencias, es el libro *Imagen del teatro*, de Antonio Magaña Esquivel, Letras de México, 1940.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ “El teatro de Villaurrutia”, *Letras de México*, núm. 26, 1º de abril, 1938.

²⁰ Celestino Gorostiza, “El teatro de Xavier Villaurrutia”, *Cuadernos Americanos*, año XI, núm. 2, marzo-abril, 1952.

²¹ Miguel Guardia, “El teatro de Villaurrutia”, *México en la Cultura*, suplemento dominical del diario *Novedades*, núm. 102, 14 de enero, 1951.

²² *Los poetas jóvenes de México*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1918, p. 22.

²³ “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, 14 de abril, 1932.

²⁴ “El clasicismo mexicano”, *El Libro y el Pueblo*, agosto, 1934.

²⁵ *Contemporáneos (Notas de crítica)*, Herrero, México, 1928, p. 119.

²⁶ “Xavier Villaurrutia, crítico”, *Nivel (Gaceta de Cultura)*, núm. 25, 25 de enero, 1961.

BIBLIOGRAFÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

POESÍA

- Ocho poetas* (con poemas de Francisco Arellano Belloc, Ignacio Barajas Lozano, José María Benítez, Rafael Lozano, Miguel D. Martínez Rendón, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet), Porrúa, México, 1923.
- Reflejos*, Cvltvra, México, 1926.
- Dos nocturnos*, Barandal, México, 1931.
- Nocturnos*, Fábula, México, 1931.
- Nocturno de los ángeles*, Hipocampo, México, 1936.
- Nocturno mar*, Hipocampo, México, 1937.
- Nostalgia de la muerte*, Sur, Buenos Aires, 1938. (2ª ed., Ediciones Mictlan, México, 1946.)
- Décima muerte y otros poemas no coleccionados*, Nueva Voz, México, 1941.
- Canto a la primavera y otros poemas*, Edit. Stylo, México, 1948.
- Poesía y teatro completos* de Xavier Villaurrutia, prólogo de Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. (Contiene los libros anteriores y una colección de “Primeros poemas”.)

TEATRO

- Parece mentira*, Imprenta Mundial, México, 1934. (Estrenada en el Teatro Hidalgo en noviembre de 1933.)
- ¿En qué piensas?*, Letras de México, México, 1938. (Estrenada el mismo año en el Teatro Hidalgo. Se publicó en *Letras de México*, 12 de febrero, 1938.)
- Ha llegado el momento*, Letras de México, México, 1938. (Estrenada en el Teatro Rex en 1938. Se publicó en *Letras de México*, 15 de octubre, 1939.)
- Sea usted breve*, Cuadernos de México Nuevo, México, 1938.
- El ausente*, en *Autos profanos*, Letras de México, México, 1943. (Estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 12 de diciembre de 1951. Se publicó en *Tierra Nueva*, enero-abril, 1942.)
- Autos profanos*, Letras de México, México, 1943. (Contiene las cinco piezas anteriores.)
- La hiedra*, Col. Nueva Cvltvra, México, 1941. (Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas en 1942.)
- El yerro candente*, Letras de México, México, 1945. En *Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel, Fondo de Cultura Económica, México, 1956. (Estrenada en el Teatro Fábregas en 1944. Se publicó en *El Hijo Pródigo*, 15 de octubre y 15 de noviembre, 1944.)
- La mujer legítima*, Ed. Rafael Loera y Chávez, México, 1943. (Estrenada en el Teatro Ideal en 1942.)
- El pobre Barba Azul*, Teatro Mexicano Contemporáneo, Sociedad General de Autores de México, México, 1948. (Estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 3 de mayo de 1947.)
- Invitación a la muerte*, Letras de México, México, 1944. (2ª ed., Teatro Mexicano Contemporáneo, Sociedad General de Autores de México, México, 1948.) (Estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 27 de julio de 1947. Se publicó en *El Hijo Pródigo*, 15 de septiembre, 15 de octubre y 15 de noviembre, 1943.)
- La mulata de Córdoba*, separata de la *Revista de Bellas Artes*, México, 1948. (En colaboración con Agustín Lazo, en *Revista de Bellas Artes*, agosto, 1948. Con el mismo título, un “Escenario cinematográfico”, en *El Hijo Pródigo*, marzo, 1945. Estrenada en la revista teatral *Upa y Apa* en el Palacio de Bellas Artes, 1939.)

La tragedia de las equivocaciones, Gráficos Guanajuato, México, 1950. (Estrenada en el Teatro del Caracol el 24 de abril de 1950. Se publicó en *Novedades (México en la Cultura)*, 29 de enero, 1950; *Prometeus*, julio, 1952.)
Juego peligroso, en *Poesía y teatro completos* de Xavier Villaurrutia, prólogo de Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. (Estrenada en el Teatro Ideal el 16 de junio de 1950.)
El solterón, Colección Teatro Mexicano, México, 1954. (Se publicó en *Revista de Guatemala*, julio-agosto-septiembre, 1945.)
Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia, prólogo de Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, México, 1953. (Contiene: *Parece mentira, ¿En qué piensas?*, *Ha llegado el momento*, *Sea usted breve*, *El ausente*, *La tragedia de las equivocaciones*, *La hiedra*, *La mujer legítima*, *Invitación a la muerte*, *El yerro candente*, *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso*.)

RELATO

Dama de corazones (con cuatro dibujos del autor), Ediciones de Ulises, México, 1928.

ENSAYO

Textos y pretextos (literatura, drama, pintura), La Casa de España en México, México, 1940.

EPISTOLARIO

Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936), Ediciones de Bellas Artes, México, 1966.

CONFERENCIAS, PRÓLOGOS, TRADUCCIONES, EDICIONES

Almida de Etremont. Manzana de Anís de Francis Jammes (prólogo de Xavier Villaurrutia. Traducción de Salvador Novo), Cvltvra, México, 1922.
La poesía de los jóvenes de Mexico (conferencia leída en la Biblioteca Cervantes), Ediciones de la revista Antena, México, 1924.
Máscaras mexicanas de Roberto Montenegro (La máscara, trayectoria estética), Secretaría de Educación Pública, México, 1926.
Matrimonio del cielo y el infierno de William Blake (traducción de Xavier Villaurrutia), Contemporáneos, México, 1929. (2ª ed., Séneca, Colección El Clavo Ardiendo, México, 1942.)
La escuela de las mujeres de André Gide (traducción de Antonieta Rivas y Xavier Villaurrutia), Ediciones de La Razón, Colección de Traducciones Selectas, México, 1931.
Sonetos de sor Juana Inés de la Cruz (edición y notas de Xavier Villaurrutia), Ediciones de La Razón, Colección de Clásicos Agotados, México, 1931.
Eco de Elías Nandino (prólogo de Xavier Villaurrutia), Imprenta Mundial, México, 1934.
Poemas escogidos de Ramón López Velarde (prólogo y selección de Xavier Villaurrutia), Cvltvra, México, 1935.
Poemas escogidos de Efrén Rebolledo (prólogo y selección de Xavier Villaurrutia), Cvltvra, México, 1939.
Endechas de sor Juana Inés de la Cruz, 1651-1695 (edición y notas de Xavier Villaurrutia), Taller, México, 1940.
Aforismos. Discurso a los cirujanos de Paul Valéry (prólogo de Xavier Villaurrutia. Traducción de Ricardo de Alcázar), Nueva Cvltvra, México, 1940.
Melodía del amor y la muerte del corneta Cristóbal Rilke de Rainer María Rilke (prólogo de Xavier Villaurrutia. Traducción de Eduardo García Máynez), Letras de México, México, 1940.

La vida que te di de Luigi Pirandello (prólogo de Xavier Villaurrutia. Traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), Nueva Cvltvra, México, 1940.

Viaje a México de Paul Morand (traducción y prólogo de Xavier Villaurrutia), Nueva Cvltvra, México, 1940.

Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española (selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz. Prólogo de Xavier Villaurrutia), Séneca, Colección Laberinto, México, 1941.

Aurelia de Gérard de Nerval (prólogo de Xavier Villaurrutia. Traducción de Agustín Lazo), Nueva Cvltvra, México, 1942.

El león y la virgen de Ramón López Velarde (prólogo y selección de Xavier Villaurrutia), Imprenta Universitaria, México, 1942.

El regreso del hijo pródigo de André Gide (traducción de Xavier Villaurrutia), Séneca, Col. El Clavo Ardiendo, México, 1942.

Judith de Jean Giraudoux (traducción de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia), Costa-Amic, México, 1944.

Fotografías de Manuel Álvarez Bravo (*Manuel Álvarez Bravo* por Xavier Villaurrutia), Sociedad de Arte Moderno, Tercera Exposición, México, julio de 1945.

Una botella al mar (carta de Xavier Villaurrutia a Bernardo Ortiz de Montellano), Rueca, México, 1946.

Julio Ruelas (1870-1907). Catálogo de la exposición que presentan en Zacatecas, con motivo del cuarto centenario de su fundación, la Dirección General de Educación Estética, el Gobierno e Instituto de Ciencias del Estado de Zacatecas, Secretaría de Educación Pública (presentación de Xavier Villaurrutia, México), 1946.

Poemas de Jaime Torres Bodet (selección de Xavier Villaurrutia), Nueva Voz, México, 1950.

Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand (prólogo de Xavier Villaurrutia), Compañía General de Ediciones, S. A., México, 1951.

El secreto de Henri Berstein (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

Minnie la cándida de Massimo Bontempelli (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

Nuestra diosa de Massimo Bontempelli (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

El duelo de Henri Lavadan (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

Medea de Henri R. Lenormand (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

Todavía no de Henri R. Lenormand (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

La doble señora Morli de Luigi Pirandello (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

La verdad de cada uno de Luigi Pirandello (traducción de Xavier Villaurrutia), inédita.

Knock o el triunfo de la medicina de Jules Romain (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

Cuando una mujer quiere de Alfred Savoir (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

La nueva Eloísa de Alfred Savoir (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), inédita.

HEMEROGRAFÍA

Alcancía, México, D. F.

“Nocturno”, núm. 3, marzo, 1933.

“Nocturno” (A Jules Supervielle), núm. 3, marzo, 1933.

América, México, D. F.

“José Clemente Orozco y el horror”, núm. 43, 30 de septiembre, 1945.

Antena, México, D. F.

“El puerto y otros poemas de Enrique González Rojo”, núm. 1, julio, 1942.

“Viajes alucinados y Rincones de España de Manuel Toussaint”, núm. 1, julio, 1924.

“Pedro Prado”, núm. 2, agosto, 1924.

“Salvador Novo, corrector” (anécdota contada por X. V.), núm. 3, septiembre, 1924.

La Antorcha, México, D. F.

“Pío Baroja”, t. I, núm. 3, 18 de octubre, 1924.

“Montenegro, grabador en madera”, t. II, núm. 2, septiembre, 1925.

Arlequín, México, D. F.

“Plegaria”, 1920.

Arte y plata, México, D. F.

“Xavier Villaurrutia habla sobre cine” (contestación a la entrevista de Óscar Luna), año III, núm. 26, marzo, 1947.

Artes plásticas, México, D. F.

“Manuel Álvarez Bravo”, núm. 1, primavera, 1939.

Así, México, D. F.

“Crítica cinematográfica”: (*El ciudadano*), núm. 31, 14 de junio, 1941; (*El derecho a matar. Las tres noches de Eva*), núm. 33, 28 de junio, 1941; (*El camino del tabaco. Alas en la niebla*), núm. 34, 5 de julio, 1941; (*Amarga dulzura. Otros estrenos*), núm. 35, 12 de julio, 1941; (*Pecadora equivocada. Una mujer y siete pretendientes*), núm. 36, 12 de julio, 1941; (*Dueña de su destino. Música de estrellas*), núm. 37, 26 de julio, 1941; (*Tuya es mi vida. Una chica que promete*), núm. 38, 2 de agosto, 1941; (*Cuando los hijos se casan*), núm. 39, 9 de agosto, 1941; (*El mandamiento supremo*), núm. 40, 16 de agosto, 1941; (*Una noche en Lisboa. La secretaria de Andy Hardy*), núm. 41, 23 de agosto, 1941; (*Lady Hamilton*), núm. 42, 30 de agosto, 1941; (*Pasión fatal. El lobo de mar*), núm. 43, 6 de septiembre, 1941; (*Alma en la sombra. La cuesta del olvido*), núm. 44, 13 de septiembre, 1941; (*El rápido de las 9:30. El cine nacional*), núm. 45, 20 de septiembre, 1941; (*Ay, qué tiempos señor don Simón*), núm. 46, 27 de septiembre, 1941; (*Sus tres amores*), núm. 47, 4 de octubre, 1941; (*La alondra y el milano*), núm. 48, 11 de octubre, 1941; (*Caravana en el desierto*), núm. 49, 18 de octubre, 1941; (*Mi vida con Carolina*), núm. 50, 25 de octubre, 1941; (*La mujer fatídica*), núm. 51, 8 de noviembre, 1941; (*La loba*), núm. 52, 8 de noviembre, 1941; (*La casa del rencor*), núm. 53, 15 de noviembre, 1941; (*Aventuras en Washington. La canción del recuerdo*), núm. 54, 22 de noviembre, 1941; (*La puerta de oro. La novia cayó del cielo*), núm. 56, 6 de diciembre, 1941; (*Las follies de Ziegfield*), núm. 57, 13 de diciembre, 1941; (*El mar es testigo mudo. Tienda de locuras*), núm. 59, 27 de diciembre, 1941; (*La sospecha*), núm. 60, 3 de enero, 1942; (*Con toda mi alma*), núm. 61, 10 de enero, 1942; (*Locura de amor*), núm. 62, 17 de enero, 1942; (*Aventura en Oriente*), núm. 63, 24 de enero, 1942; (*El alma no muere*), núm. 64, 31 de enero, 1942; (*El barbero prodigioso*), núm. 65, 7 de febrero, 1942; (*Un pacto con el diablo*), núm. 66, 14 de febrero, 1942; (*Damas retiradas*), núm. 68, 28 de febrero, 1942; (*Hasta que la muerte nos separe*), número 69, 7 de marzo, 1942; (*No estamos casados*), núm. 70, 14 de marzo, 1942; (*De corazón a corazón. Bandoleros de ayer. El que tenga un amor*), núm. 71, 21 de marzo, 1942; (*Andy Hardy aventurero. Vuelve a ser mía*), núm. 72, 28 de marzo, 1942; (*Vidas sin rumbo. Otras comedias. Jesús de Nazareth*), núm. 73, 4 de abril, 1942; (*El gallardo aventurero. La gran mentira*), núm. 74, 11 de abril, 1942; (*Las cinco noches de Adán. Los dos pilletes*), núm. 75, 18 de abril, 1942; (*París llama. De mujer a mujer*), núm. 76, 25 de abril, 1942; (*Seda, sangre y sol. El soldado de chocolate*), núm. 77, 2 de mayo, 1942; (*Con un pie en el suelo. El conde de Monte Cristo*), núm. 78, 9 de mayo, 1942; (*Ballerina. Ser o no ser*), núm. 79, 16 de mayo, 1942; (*Socios profanos*), núm. 80, 23 de mayo, 1942; (*El halcón maltés*), núm. 81, 30 de mayo, 1942; (*Escuadrón internacional. La niña olvidada*), núm. 82, 6 de junio, 1942; (*Qué verde era mi valle. Cuando viajan las estrellas*), núm. 83, 13 de junio, 1942; (*Juana de París*), núm. 86, 4 de julio, 1942; (*Otra vez mío. Indomable*), núm. 87, 11 de julio, 1942; (*Más allá del amor y de la muerte*), núm. 88, 18 de julio, 1942; (*Simón Bolívar. La dama desaparece*), núm. 89, 25 de julio, 1942; (*Música y juventud*), núm. 90, 12 de agosto, 1942; (*La hiena*), núm. 91, 8 de agosto, 1942; (*Secretario para ella sola. Amor inmortal*), núm. 92, 15 de agosto, 1942; (*El ángel negro*), núm. 93, 22 de agosto, 1942; (*Fuera del pasado. La ofensiva amorosa*), núm. 94, 29 de agosto, 1942; (*Los tres mosqueteros*), núm. 95, 5 de septiembre, 1942; (*Soberbia. Tú eres mi hombre*), núm. 96, 12 de septiembre, 1942; (*Historia de un gran amor*), núm. 97, 12 de septiembre, 1942; (*Invitación al amor*), núm. 98, 28 de septiembre, 1942; (*El caballero del sur. El embrujo de un vals*), núm. 99, 3 de octubre, 1942; (*Una chica con sal*), núm. 100, 10 de octubre, 1942; (*Diez caballeros. Jesusita en Chihuahua*), núm. 101, 17 de octubre, 1942; (*Así vivo yo. Unidos venceremos. Otros films*), núm. 103, 31 de octubre, 1942; (*Camaradas errantes. El primer ministro*), núm. 105, 14 de noviembre, 1942; (*Volveremos a la isla Wake*), núm. 107, 28 de noviembre, 1942; (*Jornada de terror*), núm. 114, 16 de enero, 1943; (*Una mujer perdida*), núm. 115, 23 de enero, 1943; (*Una luz en las tinieblas*), núm. 118, 13 de febrero, 1943; (*La mujer que mintió*), núm. 119, 20 de febrero, 1943; (*Pesadilla*), núm. 120, 27 de febrero, 1943; (*El amo del arrabal*), núm. 121, 6 de marzo, 1943; (*El circo*), núm. 123, 20 de marzo, 1943; (*Sherlock Holmes en Washington*), núm. 125, 3 de abril, 1943; (*La sombra de una duda. Otros films*), núm. 127, 17 de abril, 1943; (*Vida contra vida. Ciudad sin hombres. Quién mató a quién. Qué hombre tan simpático. Cuatro plumas*), núm. 128, 24 de abril, 1943; (*Seis destinos. Las mil y una noche*), núm. 129, 12 de mayo, 1943; (*Resurrección. El jorobado*), núm. 131, 15 de mayo, 1943; (*El sargento inmortal. El canto de la victoria. El fanfarrón*), núm. 132, 22 de mayo, 1943; (*Infierno en la tierra*), núm. 133, 29 de mayo, 1943; (*Los hijos de Hitler. Tú eres mi encanto*), núm. 134, 5 de junio, 1943.

“Jules Romains en México”, núm. 68, 28 de febrero, 1942.

Atenea, Santiago de Chile

“Poemas” (Cuadro. Cézanne), año II, núm. 10, 31 de diciembre, 1925.

“Nocturnos” (Nocturno de la estatua. Nocturno muerto. Nocturno grito), año XI, núm. 106, abril, 1934.

“Un nuevo autor dramático” (Celestino Gorostiza), año XII, núm. 123, septiembre, 1935.

Ateneo de Honduras, Tegucigalpa, Honduras

“La bondad de la vida”, año IV, núm. 37, 12 de junio, 1922.

“*Le maison te sourit* de André Lamandé” (traducción de Xavier Villaurrutia), año IV, núm. 52, septiembre, 1923.

“*Amphise y Melitta* de Albert Samain” (traducción de Xavier Villaurrutia), año IV, núm. 52, septiembre, 1923.

Aurora, Guadalajara, Jal.

“Esta música”, 1920.

Azul, Guadalajara, Jal.

“Tinta china”, “Se necesita luz...”, “Le pregunté al poeta...”, 1919.

Bandera de provincias, Guadalajara, Jal.

“Nocturno de la estatua”, t. I, núm. 7, agosto, 1929.

“*Poética de la novela* de Ramón Fernández”, t. I, núm. 7, agosto, 1929.

Revista de Bellas Artes, México, D. F.

“Textos” (“Autobiografía en primera persona”, “El teatro. Recuerdos y figuras”, “La poesía”, “El relato. *Dama de corazones*. La novela”, “Un juego literario: La Isla Desierta”, “El Ateneo de la Juventud”, “La generación de 1915”, “La crítica”, ““El grupo sin grupo””, “La pintura. Rivera, Orozco, Siqueiros”, “Tamayo”, “Variedad”, “L’esprit de X. V.”), núm. 7, enero-febrero, 1966.

Bohemia, Guadalajara, Jal.

“Con la mirada humilde”, t. I, núm. 5, 15 de abril, 1921.

Carta blanca (Colección), México, D. F.

“Diego Rivera”, boletín mensual, año IV, núm. 1, marzo, 1937.

“Agustín Lazo”, boletín mensual, año IV, núm. 10, diciembre, 1937.

“Agustín Lazo”, Galería de pintores modernos mexicanos, núm. 4, s.a.

“Carlos Orozco Romero”, Galería de pintores modernos mexicanos, núm. 9, s.a.

“Pedro Ramírez”, pintura colonial, núm. 14, s.a.

“José María Estrada”, boletín mensual, s.a.

Cima, México, D. F.

“Debate en torno a Walt Whitman”, núm. 5, febrero, 1942.

“El romanticismo y el sueño”, núm. 7, abril, 1942.

“Los niños en la pintura de Diego Rivera”, núm. 8, mayo, 1942.

“Agustín Lazo y el teatro en México”, núm. 9, junio, 1942.

“La rosa de Cocteau”, núm. 10, julio, 1942.

Contemporáneos, México, D. F.

“*Orillas de la luz* de José María Hinojosa”, núm. 1, junio, 1928.

“*Lettres espagnoles* de Jacques de Lacretelle”, núm. 1, junio, 1928.

“*España virgen* de Waldo Frank”, núm. 1, junio, 1928.

“*España fiel* de Manuel Gómez Morín”, núm. 1, junio, 1928.

“Fichas sin sobre para Lazo”, núm. 2, julio, 1928.

“Juan Chabás y el pudor” (A propósito de la novela *Puerto de sombra*), núm. 3, agosto, 1928.

“Guía de poetas norteamericanos” (A propósito de *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* de Eugène Jolas), núm. 4, septiembre, 1928.

“*El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 6, noviembre, 1928.

“Nocturno de la estatua”, núm. 7, diciembre, 1928.

“Henríquez Ureña, humanista moderno”, núm. 7, diciembre, 1928.

“*El regreso del hijo pródigo* de André Gide” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 10, marzo, 1929.

“Nocturno en que nada se oye”, núm. 15, agosto, 1929.

“*Fuga de Navidad* de Alfonso Reyes”, núm. 16, septiembre, 1929.

“La tónica de Efrén Rebolledo”, núm. 19, diciembre, 1929.
“*Cuadernos del Plata*”, núm. 21, febrero, 1930.
“Otro nocturno” (A Manuel Rodríguez Lozano), núm. 23, abril, 1930.
“Sainz de la Maza”, núm. 34, marzo, 1931.
“*Para la historia del teatro danés* de Massimo Bontempelli” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 36, mayo, 1931.
“Alfredo Zalce”, núm. 36, mayo, 1931.
“Poemas de Langston Hughes” (traducción de Xavier Villaurrutia), núms. 40-41, septiembre-octubre, 1931.
“Nocturno eterno”, núms. 40-41, septiembre-octubre, 1931.

Cuadernos Americanos, México, D. F.
“Teatro y cinematógrafo”, mayo-junio, 1947.
“Décimas de nuestro amor”, enero-febrero, 1951.

Cuadernos de Bellas Artes, México, D. F.
“Volver ...”, año I, núm. 5, diciembre, 1960.

La Cultura en México, México, D. F.
“El éxodo” (fragmento de *Cuauhtémoc o El águila que cae*, libro que aparecerá próximamente), año II, núm. 2, julio-diciembre, 1943.

Estaciones, México, D. F.
“Crepuscular”, año I, núm. 2, verano, 1956.
“Nocturno amor”, año I, núm. 4, invierno, 1956.
“Nocturno de los ángeles”, año I, núm. 4, invierno, 1956.
“Nocturna rosa”, año I, núm. 4, invierno, 1956.
“Nocturno mar”, año I, núm. 4, invierno, 1956.
“Cementerio en la nieve”, año I, núm. 4, invierno, 1956.
“Cuaderno de Xavier Villaurrutia” (fragmento de diario), año II, núm. 6, verano, 1957.
“Con la mirada humilde”, año II, núm. 6, verano, 1957.
“Crítica cinematográfica de X. V. en la revista *Hoy*” (selección de Luis Leal), año IV, núm. 13, primavera, 1959.

Examen, México, D. F.
“*El señor de palo* de Efrén Hernández”, núm. 2, septiembre, 1932.

Excélsior, México, D. F.
“La pintura de Alfaro Siqueiros”, 19 de febrero, 1932.

Excélsior (Diorama de la Cultura), México, D. F.
“El blanco y el negro de Orozco”, 19 de febrero y 5 de marzo, 1950.
“Los deliciosos bodegones mexicanos”, 19 de marzo, 1950.
“José María Velasco, pintor del Valle de México”, 2 de abril, 1950.
“Joaquín Clausell (1866-1935)”, 16 de abril, 1950.
“Meditación ante el retrato”, 30 de abril y 7 de mayo, 1950.
“Juan Cordero”, 28 de mayo y 4 de junio, 1950.
“Los óleos de Ramón Gaya”, 23 de julio, 1950.
“Un pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira”, 30 de julio, 1950.
“El retrato”, 6 de agosto, 1950.
“El mito y el retrato”, 13 de agosto, 1950.
“Litografías de Daumier”, 20 de agosto, 1950.
“Notas sobre pintura moderna”, 27 de agosto, 1950.
“Nuevas notas sobre pintura moderna”, 3 de septiembre, 1950.
“El oficio de la pintura”, 10 de septiembre, 1950.
“Julio Ruelas (1870-1907)”, 17 de septiembre, 1950.
“Rufino Tamayo”, 24 de septiembre, 1º y 8 de octubre, 1950.
“Los pintores mexicanos y el teatro”, 22 y 29 de octubre, 1950.
“Francisco Javier Álvarez”, 15 de octubre, 1950.

“Manuel Álvarez Bravo”, 5 de noviembre, 1950.
“Antonio Magdaleno”, 12 de noviembre, 1950.
“Una exposición de Julio Castellanos”, 19 de noviembre, 1950.
“Los niños en la pintura de Diego Rivera”, 26 de noviembre y 3 de diciembre, 1950.
“Tiempo y espacio cinematográfico”, 10 y 17 de diciembre, 1950.
“Estética de la máscara”, 24 de diciembre, 1950.

Fábula, México, D. F.

“México-Pregón de Miguel N. Lira”, núm. 1, enero, 1934.
“Árabe sin hurí”, núm. 3, marzo, 1934.

La Falange, México, D. F.

“Mauricio Leal” (retrato), 1º de diciembre, 1922.
“Epílogo” (Francis Jammes), 1º de febrero, 1923.
“Diálogo”, 1º de julio, 1923.
“Huellas de Alfonso Reyes”, 1º de julio, 1923.
“El arte en la Rusia actual de Esperanza Velázquez Bringas”, 1º de julio, 1923.
“Pueblo”, 1º de agosto, 1923.
“Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos de Salvador Novo”, 1º de agosto, 1923.
“Los ojos extasiados de Mirian Elim”, 1º de agosto, 1923.
“Las Rosas de Engaddi de Rafael Arévalo Martínez”, 1º de agosto, 1923.
“Sor Adoración del Divino Verbo de Julio Jiménez Rueda”, 1º de agosto, 1923.
“Visión de Anáhuac de Alfonso Reyes”, 1º de septiembre, 1923.
“Estudios indostánicos de José Vasconcelos”, 1º de septiembre, 1923.
“Barco ebrio de Salvador Reyes”, 1º de septiembre, 1923.
“El alma de los cristales de Carlos Préndez Saldías”, 1º de septiembre, 1923.
“Geórgicas de Joaquín Méndez Rivas”, 1º de septiembre, 1923.
“Carmina aurea de Miguel D. Martínez Rendón”, 1º de septiembre, 1923.
“Trilogía dramática de A. Granja Irigoyen”, 1º de septiembre, 1923.
“Soledad”, 1º de octubre, 1923.
“Jacinto Benavente de Federico de Onís”, 1º de octubre, 1923.
“Rusia, espejo saludable de Rafael Calleja”, 1º de octubre, 1923.
“La puerta de Rubén Azócar”, 1º de octubre, 1923.
“La torre de Joaquín Cifuentes Sepúlveda”, 1º de octubre, 1923.

Filosofía y Letras, México, D. F.

“Lectura en una exposición”, t. III, núm. 6, abril-junio, 1942.

Forma, México, D. F.

“Agustín Lazo”, núm. 1, octubre, 1926
“Revista de exposiciones”, núm. 1, octubre, 1926.
“Exposición”, núm. 2, noviembre, 1926.
“Historia de Diego Rivera”, núm. 5, febrero, 1927.

El Heraldo de la Raza, México, D. F.

“El viaje sin retorno”, año II, núm. 22, 15 de junio, 1923.
“La bondad de la vida”, año II, núm. 24, 15 de agosto, 1923.
“Estío”, año II, núm. 24, 15 de agosto, 1923.
“Antes”, año II, núm. 24, 15 de agosto, 1923.
“Él”, año II, núm. 24, 15 de agosto, 1923.
“De amor, inquietud y cansancio de Thomas Rafael Hernández Franco”, año II, núm. 24, 15 de agosto, 1923.
“José Ingenieros y el porvenir de la filosofía de Julio Endara”, año III, núm. 25, 15 de septiembre, 1923.
“Obras completas de Manuel Ugarte”, año III, núm. 25, 15 de septiembre, 1923.
“Émile Boutroux y la filosofía universitaria en Francia de José Ingenieros”, año III, núm. 25, 15 de septiembre, 1923.
“Geórgicas de Joaquín Méndez Rivas”, año III, núm. 26, 15 de octubre, 1923.
“Poemas en prosa de Pedro Prado”, año III, núm. 27, 15 de noviembre, 1923.

El Hijo Pródigo, México, D. F.

“El éxodo”, núm. 2, 15 de mayo, 1943.

“*Caballito del diablo* de José Bergamín”, núm. 2, 15 de mayo, 1943.

“*Tres poetas filósofos* de Jorge Santayana”, núm. 3, 15 de junio, 1943.

“*La part du diable* de Denis de Rougemont”, núm. 4, 15 de julio, 1943.

“*Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq”, núm. 5, 15 de agosto, 1943.

“A la memoria de Rafael López (1875-1943)”, núm. 5, 15 de agosto, 1943.

“Invitación a la muerte”, núm. 6, 15 de septiembre; núm. 7, 15 de octubre, y núm. 8, 15 de noviembre, 1943.

“*La comunión des fortes* de Roger Caillois”, núm. 6, 15 de septiembre, 1943.

“*Le chateau de grisou* de César Moro”, núm. 7, 15 de octubre, 1943.

“*The wind that swept Mexico* de Anita Brenner”, núm. 8, 15 de noviembre, 1943.

“*Figura, amor y muerte* de Amado Nervo de Bernardo Ortiz de Montellano”, núm. 9, 15 de diciembre, 1943.

“*El paisajista José María Velasco* de Juan de la Encina”, núm. 10, 15 de enero, 1944.

“Nocturno”, núm. 11, 15 de febrero, 1944.

“*Transitable cristal* de Eduardo González Lanuza”, núm. 11, 15 de febrero, 1944.

“*Sólo en el tiempo* de González Carbalho”, núm. 11, 15 de febrero, 1944.

“*Poemas* de Jorge Luis Borges”, núm. 13, 15 de abril, 1944.

“*Littérature* de Jean Giraudoux”, núm. 15, 15 de junio, 1944.

“*Antología de la Literatura Mexicana* de Carlos Castillo”, núm. 16, 15 de julio, 1944.

“*Crítica epistolar*” (Xavier Villaurrutia y Alfonso Gutiérrez Hermosillo), núm. 17, 15 de agosto, 1944.

“*No habrá guerra en Troya* de Jean Giraudoux” (traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo), núm. 17, 15 de agosto, y núm. 18, 15 de septiembre, 1944.

“*Juan Ramón Jiménez en su obra* de Enrique Díez-Canedo”, núm. 18, 15 de septiembre, 1944.

“*El hombre del búho* de Enrique González Martínez”, núm. 19, 15 de octubre, 1944.

“*El yerro candente*”, núm. 19, 15 de octubre, y núm. 20, 15 de noviembre, 1944.

“*Études littéraires* de E. Noulet”, núm. 20, 15 de noviembre, 1944.

“*Obras completas* de Ramón López Velarde”, núm. 23, 15 de febrero, 1945.

“*La mulata de Córdoba*” (escenario cinematográfico) (A Julio Bracho), núm. 24, 15 de marzo, 1945.

“*Ficciones* de Jorge Luis Borges”, núm. 26, 15 de mayo, 1945.

“*Una petición de mano* de Anton Chéjov” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 27, 15 de junio, 1945.

“*Poemas*” (*Estancias nocturnas. Madrigal sombrío*), núm. 28, 15 de julio, 1945.

“*Manuel Álvarez Bravo*”, núm. 29, 15 de agosto, 1945.

“*El crimen de tres bandas* de Rafael Solana”, núm. 29, 15 de agosto, 1945.

“*Juan Cordero*”, núm. 30, 15 de septiembre, 1945.

“*Las cien mejores poesías mexicanas modernas* de Antonio Castro Leal”, núm. 33, 15 de diciembre, 1945.

“*A la sombra del mal* de H. R. Lenormand” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 34, 15 de enero, y núm. 35, 15 de feb., 1946.

“*Agustín Lazo y el teatro*”, núm. 35, 15 de febrero, 1946.

“*Sonetos mexicanos* de Francisco González Guerrero”, núm. 35, 15 de febrero, 1946.

“*Nuestro amor*”, núm. 36, 15 de marzo, 1946.

“*A la sombra de las estrellas* de George Duhamel” (traducción de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia), núm. 36, 15 de marzo; núm. 37, 15 de abril, y núm. 38, 15 de mayo, 1946.

“*Segundo Imperio* de Agustín Lazo”, núm. 38, 15 de mayo, 1946.

“*Poesías completas* de Luis G. Urbina”, núm. 40, 15 de julio, 1946.

“*Julio Ruelas, dibujante y pintor*”, núm. 41, 15 de agosto, 1946.

“*La tinaja* de Luigi Pirandello” (traducción de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia), núm. 42, 15 de septiembre, 1946.

Hora de España, Barcelona.

“*Dos poemas*” (*Muerte en el frío, Nocturna rosa*), núm. XVIII, junio, 1938.

Hoy, México, D. F.

“*Crítica cinematográfica*” (El cine en México. Un gran novelista: Conrad. Una buena película: *Sabotaje*. Silvia Sidney y Oscar Homolka), núm. 1, 27 de febrero, 1937; (El cine en México. *El arado y las estrellas*), núm. 2, 6 de marzo, 1937; (De Julieta a Madame Bovary), núm. 3, 13 de marzo, 1937; (*La enemiga adorable. El hombre que vivió dos veces. Koenigsmark*), núm. 5, 27 de marzo, 1937; (La novela y el cine), núm. 6, 3 de abril, 1937; (Historia y fantasía. *Lloyd's de Londres*).

Nostradamus), núm. 7, 10 de abril, 1937; (*La mujer sin alma. Vivimos sólo una vez. Genio y figura*), núm. 8, 17 de abril, 1937; (*Estrellas bajo el puente*), núm. 9, 24 de abril, 1937; (*Greta o Margarita, como gustéis. La dama de las camelias*), núm. 10, 1º de mayo, 1937; (*La hechicera de Salem. La dama consiente. Esos hombres*), núm. 11, 8 de mayo, 1937; (*La agonía del submarino. La astucia de Nero Wolfe. Dinero del cielo*), núm. 12, 15 de mayo, 1937; (*Puerto Arturo. Una mujer se revela. Los hijos del vicio*), núm. 13, 22 de mayo, 1937; (*Amor en Marruecos. Los pecados de Teodora. El rey y la corista*), núm. 14, 29 de mayo, 1937; (*El séptimo cielo. Su última aventura. Alerta, traidores*), núm. 15, 5 de junio, 1937; (*La historia se hace de noche. El arco iris y el río. Las dos niñas de París*), núm. 16, 12 de junio, 1937; (*Madre tierra. El príncipe y el mendigo. Nancy Steele ha desaparecido*), núm. 17, 19 de junio, 1937; (*Los bajos fondos. Momentos difíciles*), núm. 18, 26 de junio, 1937; (*Esclavos del honor. El amor de un extraño. El gavilán. Amor y periodismo*), núm. 19, 3 de julio, 1937; (*Ave sin rumbo. Bajo el manto rojo. Jugando a la misma carta. Los diablos del mar*), núm. 20, 10 de julio, 1937; (*La mujer marcada. Con la sonrisa. El lago de las damas*), núm. 21, 17 de julio, 1937; (*La llaga. Café Metropole. Primavera*), núm. 22, 24 de julio, 1937; (*Tuyo es mi corazón. La jornada heroica. Parece que fue ayer*), núm. 23, 31 de julio, 1937; (*Los hombres no son dioses. El amor nació del odio. La honradez es un estorbo*), núm. 24, 7 de agosto, 1937; (*Entre tú y yo. Y ellos le dieron un nombre*), núm. 25, 14 de agosto, 1937; (*Capitanes intrépidos. Campeón de nacimiento. La obligación de asesinar*), núm. 26, 21 de agosto, 1937; (*Jalisco nunca pierde. Labios de ensueño. Romance en Arabia. La conoció en París. El espía de Napoleón*), núm. 27, 28 de agosto, 1937; (*Horizontes perdidos. La calle del abolengo. París*), núm. 28, 4 de septiembre, 1937; (*Boccaccio. Pies de seda. Don Juan Tenorio. Las mujeres mandan*), núm. 29, 11 de septiembre, 1937; (*La kermesse heroica. Parnell. Nace una estrella. Dibujos animados en México. El concurso de Horizontes perdidos*), núm. 30, 18 de septiembre, 1937; (*El ídolo del Renacimiento. San Quintín. Ay... doctor*), núm. 31, 25 de septiembre, 1937; (*Al caer de la noche. Así es mi tierra. Amapola del camino*), núm. 32, 2 de octubre, 1937; (*Los candelabros del emperador. Esa chica Irene. Oro negro. El carro blindado*), núm. 33, 9 de octubre, 1937; (*El retorno. La suerte la perseguía. Las minas del rey Salomón*), núm. 34, 16 de octubre, 1937; (*Callejón sin salida. Escuadrilla 37*), núm. 35, 23 de octubre, 1937; (*Fantasmas bohemios. La última noticia. Almas en el mar*), núm. 36, 30 de octubre, 1937; (*Un día en las carreras. El hombre que se acusaba. Idilio incógnito*), núm. 37, 6 de noviembre, 1937; (*Modas y bellezas 1938. El ídolo de Nueva York. Desde los tiempos de Eva*), núm. 38, 13 de noviembre, 1937; (*Las perlas de la Corona. Doctor, esposa y enfermera*), núm. 39, 20 de noviembre, 1937; (*Jamás olvidarán. El hombre del día. La ciudad de acero*), núm. 40, 27 de noviembre, 1937; (*Bajo el cielo de México. La casta Susana*), núm. 41, 4 de diciembre, 1937; (*Jenny. Noches de fuego*), núm. 42, 11 de diciembre, 1937; (*Cenizas de ayer. ¿Puede la justicia errar?*), núm. 43, 18 de diciembre, 1937; (*Broadway Melody 1938. El hombre ideal. Adiós, Nicanor*), núm. 44, 25 de diciembre, 1937; (*Hollywood contra Hollywood. El lancero espía. Alma jarocho*), núm. 45, 12 de enero, 1938; (*Entre bastidores. La mujer X. Fiebre de primavera. Yoshiwara*), núm. 46, 8 de enero, 1938; (*La vida de Emilio Zola*), núm. 47, 15 de enero, 1938; (*La pícaro puritana. Mi señorita mamá*), núm. 48, 22 de enero, 1938; (*El prisionero de Zenda. Carrusel de 1938*), núm. 49, 29 de enero, 1938; (*Matrimonio y señorío. Ángel. El hijo de Alí Babá*), núm. 51, 12 de febrero, 1938; (*Acusamos. Nina Petrovna ha mentido*), núm. 52, 19 de febrero, 1938; (*María Walewska*), núm. 53, 26 de febrero, 1938; (*Caprichos del corazón. La vuelta del ruseñor. El huracán*), núm. 54, 5 de marzo, 1938; (*Sherlock Holmes*), núm. 55, 12 de marzo, 1938; (*La vida de David Garrick. Una nación en marcha. D'Annunzio y el cinematógrafo*), núm. 56, 19 de marzo, 1938; (*Liliom. No me quieras tanto. Confesión sincera*), núm. 57, 26 de marzo, 1938; (*Abuso de confianza. Zandunga*), núm. 58, 2 de abril, 1938; (*Victoria, mujer y reina. Los hombres no lloran. Boda por partida doble*), núm. 59, 9 de abril, 1938; (*La primera dama. Gracias, Mr. Motto. Algo más sobre la Zandunga*), núm. 60, 16 de abril, 1938; (*Huapango. Adúltera*), núm. 61, 23 de abril, 1938; (*La Adelita. La noche es nuestra. Mi candidato. La mujer del futuro*), núm. 62, 30 de abril, 1938; (*Rosalía. El hada del ensueño. La intriga en China*), núm. 63, 7 de mayo, 1938; (*Águila o sol. Los dos sargentos*), núm. 64, 14 de mayo, 1938; (*Maniquí. Hollywood Hotel. Goldwyn Follies. El submarino trágico. La reina de la flota*), núm. 65, 21 de mayo, 1938; (*Jezabel. El correo de Lyon. El perro andaluz. La octava mujer de Barba Azul*), núm. 66, 30 de mayo, 1938; (*Refugiados en Madrid. Nueva York turbulento. Los húsares de la muerte. Noche de bohemia. El azar no se compra*), núm. 67, 4 de junio, 1938; (*En el viejo Chicago. La tempestad. Tierra brava*), núm. 68, 11 de junio, 1938; (*Las aventuras de Tom Sawyer. Todos a cantar. Guadalupe la chinaca. Pedro el Grande*), núm. 69, 18 de junio, 1938; (*El derecho a la vida. Señorita y divorciada. Mademoiselle Mozart. El hombre millonario*), núm. 70, 25 de junio, 1938; (*Mamá Colibrí. La vuelta de Arsenio Lupín. El embrujo del trópico*), núm. 71, 2 de julio, 1938; (*Rapsodia mexicana. Su majestad el amor. Caballero de escándalo. Zona internacional*), núm. 72, 9 de julio, 1938; (*Ingratitud. Encarceladas. Aires de Hawai. Las aventuras de Marco Polo*), núm. 73, 16 de julio, 1938; (*La ciudadela del silencio. La vida es una fiesta*), núm. 74, 23 de julio, 1938; (*Los millones de Chaflán. Secuestrado. Blanca Nieves y los siete enanitos. Bloqueo*), núm. 75, 30 de julio, 1938; (*Las aventuras de Robin Hood. Josette*), núm. 76, 6 de agosto, 1938; (*Siempre hay una mujer. Rasputín. Los trece. La Valentina*), núm. 77, 13 de agosto, 1938; (*Astucia de una dama. Pasión salvaje. Los bandidos de Río Frío*), núm. 78, 20 de agosto, 1938; (*El crítico de cine. La locura de*

París. *Buscando marido. Piloto de pruebas*), núm. 79, 27 de agosto, 1938; (*El ocaso de una estrella. Una sátira del gángster. El placer de vivir*), núm. 80, 3 de septiembre, 1938; (*Argel. Vivir para gozar. Oro en la calle*), núm. 81, 10 de septiembre, 1938; (*Lenin en octubre. Dedé*), núm. 82, 17 de septiembre, 1938; (*Motín en las montañas. Caminos de ayer*), núm. 83, 24 de septiembre, 1938; (*Así terminó un querer. Mujer contra mujer. La batalla de Broadway*), núm. 84, 1º de octubre, 1938; (*Secreto eterno. El culpable. Lobos del norte*), núm. 85, 8 de octubre, 1938; (*Tres camaradas. El chico de la calle. Daría un millón*), núm. 86, 15 de octubre, 1938; (*Perjura. Vidas truncadas. La princesa Tarakanova*), núm. 87, 22 de octubre, 1938; (*El hijo del sheik. Almas en destierro*), núm. 88, 29 de octubre, 1938; (*Mientras México duerme. Horizontes de gloria*), núm. 89, 5 de noviembre, 1938; (*El zar loco. Al compás de mis recuerdos*), núm. 90, 12 de noviembre, 1938; (*Escuela del crimen. El ángel fracasado*), núm. 91, 19 de noviembre, 1938; (*Fatalidad. Crimen en la línea Maginot. El hombre propone*), núm. 92, 26 de noviembre, 1938; (*María. Ave sin nido*), núm. 93, 3 de diciembre, 1938; (*Yo soy la ley. La reina del carnaval. Mr. Motto se arriesga*), núm. 94, 10 de diciembre, 1938; (*Servicio de hotel. Justicia armada. Sueño de juventud*), núm. 95, 17 de diciembre, 1938; (*El misterioso doctor Ghitterhouse. Fugitivos de la vida. Mujer caprichosa*), núm. 96, 24 de diciembre, 1938; (*Si yo fuera rey. El marido modelo. Adiós mis ilusiones*), núm. 97, 31 de diciembre, 1938; (*Suez. Andy Hardy se enamora. Vive como quieras*), núm. 98, 7 de enero, 1939; (*Jóvenes de corazón. Carmen*), núm. 99, 14 de enero, 1939; (*El club de las millonarias. El cow-boy y la dama. La marca de fuego*), núm. 100, 21 de enero, 1939; (*La casa del ogro. La casa del maltés. Colegio de señoritas*), núm. 101, 28 de enero, 1939; (*María Antonieta. La tormenta. Triunfa el amor*), núm. 102, 4 de febrero, 1939; (*Un carnet de baile*), núm. 103, 11 de febrero, 1939; (*La ciudadela. Luna criolla*), núm. 105, 25 de febrero, 1939; (*Darí mi vida. Tres hombres en un caballo*), núm. 106, 4 de marzo, 1939; (*La virgen loca. Transpacífico*), núm. 107, 11 de marzo, 1939; (*Noches blancas de San Petersburgo. El jugador de ajedrez. Zaza*), núm. 108, 18 de marzo, 1939; (*Nacidos para amarse. Un gran hombre vota. Las hermanas*), núm. 109, 25 de marzo, 1939; (*La hora radiante. El duque de West Point. Alas de gloria*), núm. 110, 1º de abril, 1939; (*Gunga Din. Los fantasmas se divierten. Los soldados mandan*), núm. 111, 8 de abril, 1939; (*Katia. Suspiros de España*), núm. 112, 15 de abril, 1939; (*Ángeles con cara sucia. Kentucky. La canción del adiós*), núm. 113, 22 de abril, 1939; (*El muelle de las brumas o pasión fatal. Sergio Panine*), núm. 114, 29 de abril, 1939; (*Pasión sin rejas. Vagabundos honrados. Su adorable majadero*), núm. 115, 6 de mayo, 1939; (*El escuadrón de la muerte. Culpas ajenas. Juan sin Miedo*), núm. 116, 13 de mayo, 1939; (*La bestia humana. Su terrible aventura. La bestia negra*), núm. 117, 20 de mayo, 1939; (*Dos corazones. Los tres diablillos alcanzan el vuelo*), núm. 118, 27 de mayo, 1939; (*El cine francés. Hotel del Norte. El drama de Shangai*), núm. 119, 3 de junio, 1939; (*Yo acuso. Prisiones de mujeres. Perfidia*), núm. 120, 10 de junio, 1939; (*Cumbres borrascosas. Conflicto*), núm. 121, 17 de junio, 1939; (*La vida de Irene y Vernon Castle. Confesiones de un espía nazi. Muchas películas, ninguna*), núm. 122, 24 de junio, 1939; (*Juárez en el Bellas Artes*), núm. 123, 1º de julio, 1939; (*Pigmalión. El mastín de los Baskerville. La gran ilusión. El puritano*), núm. 124, 8 de julio, 1939; (*Los amores del Mikado. Escuela dramática*), núm. 125, 15 de julio, 1939; (*Placer de tontos. Sólo los ángeles tienen alas. Los enredos de papá*), núm. 126, 22 de julio, 1939; (*Sesenta años de gloria. La ruta sin fin*), núm. 127, 29 de julio, 1939; (*Medianoche. Idilio de un genio. Esclavos del oro*), núm. 128, 5 de agosto, 1939; (*La esclava blanca. Alejandro Nevsky. Estruendo en Oriente. Las cinco monedas*), núm. 129, 12 de agosto, 1939; (*Luisa. Mi hombre. Mr. Motto llega a tiempo*), núm. 130, 19 de agosto, 1939; (*Capitán Furia. Sólo cinco regresaron. La serenata de Broadway. La vida de Carlos Gardel*), núm. 131, 26 de agosto, 1939; (*Corazón de niño. Nubes sobre Europa. Cautivos del deseo*), núm. 132, 2 de septiembre, 1939; (*Tres vales. Una mujer en juego. Campo de concentración. La brigada salvaje. El borrón de la familia*), núm. 134, 9 de septiembre, 1939; (*La noche de los mayas. El joven Lincoln. Papacito lindo*), núm. 135, 16 de septiembre, 1939; (*Amarga victoria. Mamá soltera. Union Pacific*), núm. 135, 23 de septiembre, 1939; (*Invitación a la felicidad. El tesoro de Mulldog Drumond. Tarzán o la puerilidad*), núm. 136, 30 de septiembre, 1939; (*La máscara de hierro. Así es la vida. En este mundo traidor*), núm. 137, 7 de octubre, 1939; (*Engaño nupcial. El gran tipo. El Santo en Londres*), núm. 138, 14 de octubre, 1939; (*Adiós, Mr. Chips. Vida cruzada. Luces de barriada*), núm. 139, 21 de octubre, 1939; (*Almas prisioneras. Me hicieron criminal. El cardenal Mazarino*), núm. 140, 28 de octubre, 1939; (*Promesa fatal. Quién quiere a quién. En un burro tres baturros*), núm. 141, 4 de noviembre, 1939; (*Gibraltar. La última confesión. La ciudad del terror*), núm. 142, 11 de noviembre, 1939; (*Las aventuras de Stanley y Livingstone. Cuna de artistas. Café Concordia*), núm. 143, 18 de noviembre, 1939; (*Corazones en lucha*), núm. 144, 25 de noviembre, 1939; (*El conflicto de dos almas*), núm. 145, 2 de diciembre, 1939; (*Varieté. Ángeles con caras limpias. El caso de Edith Cavell. Hombres del aire. Tenorio a la fuerza*), núm. 146, 9 de diciembre, 1939; (*Vida robada. Al final del camino. Dos chicos audaces*), núm. 147, 16 de diciembre, 1939; (*Papá Lebonnard. Una rubia en mi camino. Mujeres y toros*), núm. 148, 23 de diciembre, 1939; (*Un comité de la industria*), núm. 149, 30 de diciembre, 1939; (*Llegaron las lluvias. La llamada de medianoche*), núm. 150, 6 de enero, 1940; (*Beau Geste. Hijas valerosas. El creador de estrellas*), núm. 151, 13 de enero, 1940; (*Magda. La locura de don Juan. El Mago de Oz. La avenida de la tentación. Retorno al amanecer*), núm. 152, 20 de enero, 1940; (*La flor del trópico. Dilema de un hijo. Las aventuras*

de *Sherlock Holmes. Cada amanecer muero*), núm. 153, 27 de enero, 1940; (*Camino al frente. Las cuatro plumas*), núm. 154, 3 de febrero, 1940; (*En tiempos de don Porfirio. Un negocio de Madame Mathieu*), núm. 155, 10 de febrero, 1940; (Premios del cine nacional. *Amenaza. Un gran amor de Beethoven*), núm. 156, 17 de febrero, 1940; (*Mujeres. La torre de Londres. El refugio infernal*), núm. 157, 24 de febrero, 1940; (*Flor marchita. Dioses de barro. Cabalgata de Hollywood*), núm. 158, 2 de marzo, 1940; (*Caballero sin espada. La mujer del panadero*), núm. 159, 9 de marzo, 1940; (*La última frontera. El primer rebelde. Odio*), núm. 160, 16 de marzo, 1940; (*Intermezzo. Yo acuso a mi mujer. Resurrecciones*), núm. 161, 23 de marzo, 1940; (*Los hermanos Marx en el circo. Así es la vida. La casa de los sustos. Gulliver en el país de los enanos*), núm. 162, 30 de marzo, 1940; (*No estamos solos. El jorobado de Nuestra Señora. Recuerdas*), núm. 163, 6 de abril, 1940; (*Vuelve el hombre invisible. Mariquita. Terremoto. La tragedia de Mayerling*), núm. 164, 13 de abril, 1940; (*La fuerza bruta. Hijos de farándulas. Caminito de gloria*), núm. 165, 20 de abril, 1940; (*Héroes olvidados. La ley sagrada*), núm. 166, 27 de abril, 1940; (*Noches de angustia. Un pobre diablo. Viviré otra vez*), núm. 167, 4 de mayo, 1940; (*Mi reino por un amor. La posada maldita. Dos bobos en Oxford. Siempre tuyo*), núm. 168, 11 de mayo, 1940; (*Vía Crucis. Mujer o demonio. Última juventud*), núm. 169, 18 de mayo, 1940; (*El templo perdido. La senda del odio. Pecadora sin mancha. La heredera caprichosa*), núm. 170, 25 de mayo, 1940; (*Mi hijo, mi hijo. En el viejo Nueva York. Nunca es tarde. La melodía de Broadway*, 1940), núm. 171, 12 de junio, 1940; (*El pájaro azul. La sonata del loco. Los de abajo. Cinco huerfanitos*), núm. 172, 8 de junio, 1940; (*La conquista del Atlántico. Que viene mi marido. Andy Hardy detective*), núm. 173, 15 de junio, 1940; (*Johnny Apolo. Ayuno de valor. El vértigo de una noche*), núm. 174, 22 de junio, 1940; (*Hombres marcados. Allá en el trópico*), núm. 175, 29 de junio, 1940; (*Raffles. Retorno a la vida. Extraño cargamento*), núm. 176, 6 de julio, 1940; (*La dama de los diamantes. La revancha del Santo*), núm. 177, 13 de julio, 1940; (*Crepúsculos de gloria. Tres caballeros del Sudán. Tempestad sobre Asia. Películas rusas*), núm. 178, 20 de julio, 1940; (*Mi mujer favorita. Amor desnudo. Pinocchio. Lista y traviesa. La casa maldita. Los apuros de Narciso*), núm. 179, 29 de julio, 1940; (*El rey en París. La Venus de oro. La ciega de Sonento*), núm. 180, 3 de agosto, 1940; (*Rebeca. El conde de Chicago. El poder oculto. Madre a la fuerza. Otra reunión de acusados*), núm. 181, 10 de agosto, 1940; (*Café de París. Florián. Ana en los jardines de los álamos. Los últimos días de Pompeya*), núm. 182, 17 de agosto, 1940; (*El quinto jinete del Apocalipsis. Werther. Camino de Singapore. Resurrecciones*), núm. 183, 24 de agosto, 1940; (*Tomás Brown en la escuela. La canción del milagro. Eran cuatro hijos*), núm. 184, 31 de agosto, 1940; (*Mi primer beso. Nunca me casaré*), núm. 185, 7 de septiembre, 1940; (*Cabalgata del amor. Tres semanas juntos. 4 de la madrugada. Cheri Bibi*), núm. 186, 14 de septiembre, 1940; (*La hora fatal. Mala yerba. La caravana de la muerte*), núm. 187, 21 de septiembre, 1940; (*El caballero del destino. Caviar para su Excelencia. La selva negra*), núm. 188, 28 de septiembre, 1940; (*La marca del Zorro. El cielo y tú. Claudina en la escuela*), núm. 202, 4 de enero, 1941; (*El gran dictador*), núm. 203, 11 de enero, 1941; (*Luna de miel para tres. La venganza de Frank James. Susana y su Dios*), núm. 204, 18 de enero, 1941; (*Rascacielos. Lo que el viento se llevó*), núm. 205, 25 de enero, 1941; (*La mujer del otro. Antes que muera. Besos de fuego*), núm. 206, 1º de febrero, 1941; (*Dímelo cantando. Los siete jinetes de la victoria. La isla del tesoro*), núm. 207, 8 de febrero, 1941; (*No, no, Nanette. Números cortos, y otros films*), núm. 208, 15 de febrero, 1941; (*Convoy. Madre contra hija*), núm. 209, 22 de febrero, 1941; (*La pasión manda. La dulce entrometida. Invasión*), núm. 210, 1º de marzo, 1941; (*Héctor Fieramosca. El capitán Cautela*), núm. 211, 8 de marzo, 1941; (*El paraíso perdido. Audacia. Premios cinematográficos*), núm. 212, 15 de marzo, 1941; (*El ladrón de Bagdad. Sirenas de gran hotel*), núm. 213, 22 de marzo, 1941; (*Espejismo de amor. Arizona. El caudillo*), núm. 214, 29 de marzo, 1941; (*La huella de Dios. Fugitivos del deseo*), núm. 215, 15 de abril, 1941; (*Hijo de mi alma. Su último refugio. Ángeles en la tierra*), núm. 216, 12 de abril, 1941; (*Oro del cielo. Creo en Dios*), núm. 217, 19 de abril, 1941; (*Sendas borrascosas. Gente de circo. La mujer invisible. Casados y descasados*), núm. 218, 26 de abril, 1941; (*La carta trágica. Hombres de mar. Eso que llaman amor*), núm. 219, 3 de mayo, 1941; (*El puente de Waterloo. El solitario de Samburán*), núm. 220, 10 de mayo, 1941; (*Serenata argentina. Ella, él y el otro. Muelle 13*), núm. 221, 17 de mayo, 1941; (*La butaca 47. Gestapo. La calle de los recuerdos*), núm. 222, 24 de mayo, 1941; (*Ni sangre ni arena. Los impostores*), núm. 223, 31 de mayo, 1941.

“Xavier Villaurrutia habla de su libro *Nocturno de los ángeles*”, núm. 7, 12 de abril, 1937.

“Música, canto y cinematógrafo”, núm. 50, 5 de febrero, 1938.

“Contestación a la encuesta de Carmen Madrigal: cómo escriben nuestros colaboradores”, núm. 53, 26 de febrero, 1938.

“La pintura mexicana moderna”, núm. 61, 23 de abril, 1938.

“Contestación a la encuesta de Antonio Magaña Esquivel: el Premio Nobel de Literatura”, núm. 81, 10 de septiembre, 1938.

“Contestación a la encuesta de Antonio Magaña Esquivel: en torno a la última generación literaria”, núm. 94, 10 de diciembre, 1938.

“Los ensayistas franceses contemporáneos”, núm. 125, 15 de julio, 1939.

“Efrén Rebolledo, poeta del amor”, núm. 133, 9 de septiembre, 1939.

“Nocturna rosa”, núm. 137, 7 de octubre, 1939.

“Nocturno”, núm. 137, 7 de octubre, 1939.
“Amor condusse noi ad una morte”, núm. 137, 7 de octubre, 1939.
“Nocturno de la estatua” (a Agustín Lazo), núm. 137, 7 de octubre, 1939.
“Crónica de Villamelones. Bajo el cielo de Tauro”, núm. 203, 11 de enero, 1941.
“Retratistas del siglo XIX”, núm. 213, 28 de julio, 1941.
“Contestación a la encuesta de Rosa Castro: Y ahora hablemos de la poesía”, núm. 723, 30 de diciembre, 1950.

Huytlale, Tlaxcala, Tlax.

“La bondad de la vida”, núm. 1, abril, 1953.

Imagen, México, D. F.

“Cuidado con la pintura”, núm. 1, 23 de julio, 1933.
“Un juego literario: la isla desierta”, núm. 2, 30 de junio, 1933.
“Un joven de la ciudad” (*El joven* de Salvador Novo), núm. 3, 14 de julio, 1933.
“El teatro es así”, núm. 4, 21 de julio, 1933.
“Retratistas del siglo XIX”, núm. 5, 28 de julio, 1933.
“Alarcón, el intruso”, núm. 7, 11 de agosto, 1933.
“El teatro en el mundo” (Pirandello. Giraudoux. Musset. Achard), núm. 10, 12 de septiembre, 1933.
“Proscenio” (*El estupendo cornudo* de F. Crommelinck), núm. 14, 29 de septiembre, 1933.
“*Es mi hombre* de Carlos Arniches”, núm. 15, 6 de octubre, 1933.
“Una nueva temporada. El teatro de Orientación”, núm. 15, 6 de octubre, 1933.

Letras de México, México, D. F.

“Presencias de Leopoldo Ramos”, núm. 2, 1º de febrero, 1937.
“Un pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira”, núm. 2, 1º de febrero, 1937.
“Nocturno muerto”, núm. 4, 15 de marzo, 1937.
“Alumbrado de Pablo Martínez del Río”, núm. 9, 15 de junio, 1937.
“*Desnuda intimidad* de Pablo Rojas Guardia”, núm. 9, 15 de junio, 1937.
“Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, núm. 11, 16 de julio, 1937.
“Contestación a la encuesta sobre teatro”, núm. 14, 1º de septiembre, 1937.
“*Idea poética de Goethe* de Alfonso Reyes”, núm. 15, 16 de septiembre, 1937.
“*Por la vieja calzada de Tlacopan* de Artemio de Valle-Arizpe”, núm. 17, 16 de octubre, 1937.
“*Pero Galín* de Genaro Estrada”, núm. 18, 1º de noviembre, 1937.
“¿En qué piensas?” (Misterio en un acto), núm. 24, 1º de febrero, 1938.
“Francisco Luis Bernárdez”, núm. 25, 1º de marzo, 1938.
“*Un hombre y una mujer absolutamente blancos* de André Breton” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 27, 1º de mayo, 1938.
“*La enamorada* de Paul Eluard” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 27, 1º de mayo, 1938.
“Una carta de Xavier Villaurrutia” (a Octavio G. Barreda), núm. 29, 1º de julio, 1938.
“*Mies tardía* de Fernández Mac Gregor”, núm. 3, 15 de marzo, 1939.
“*Más allá de la moral de Kant* de Samuel Ramos”, núm. 7, 15 de julio, 1939.
“Cómo leer a nuestros poetas” (fragmento del prólogo a *Poemas escogidos* de Efrén Rebolledo), núm. 9, 15 de septiembre, 1939.
“*Locura* de José Martínez Sotomayor”, núm. 10, 15 de octubre, 1939.
“*El envenenado* de Rafael Solana”, núm. 10, 15 de octubre, 1939.
“Ha llegado el momento” (pieza en un acto), núm. 10, 15 de octubre, 1939.
“Paul Morand en México” (fragmento del prólogo a *Viaje a México* de Paul Morand, traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 14, 15 de febrero, 1940.
“Valéry y la cirugía” (fragmento del prólogo a *Aforismos y Discurso a los cirujanos* de Paul Valéry), núm. 18, 15 de junio, 1940.
“El rostro y el retrato”, núm. 15, 15 de marzo, 1942.
“In memoriam: Jorge Cuesta”, núm. 21, 15 de septiembre, 1942.
“*Mañanas en México* de D. H. Lawrence”, núm. 23, 15 de noviembre, 1942.
“Un poeta novelista” (*La casa de doña María* de Carlos Luquín), núm. 14, 1º de febrero, 1944.

El Libro y el Pueblo, México, D. F.

“Viajes alucinados y Rincones de España de Manuel Toussaint”, octubre-diciembre, 1924.

“Bibliografía de Goethe”, octubre-diciembre, 1924.

“Los ensayistas franceses contemporáneos”, marzo, 1931.

“Henríquez Ureña, humanista moderno”, mayo, 1931.

“El Señor de Palo de Efrén Hernández”, diciembre, 1932.

“Traduciendo a Paul Valéry”, enero, 1934.

“Encuentro con Ramón López Velarde”, julio, 1934.

Lux, México, D. F.

“La grandeza del teatro”, año XI, núm. 4, abril, 1938.

Mapa, México, D. F.

“Los frescos de Diego Rivera” (Primera visita: Teatro de la Preparatoria), t. II, núm. II, febrero, 1935; (Segunda visita: Secretaría de Educación), núm. 12, marzo, 1935; (Tercera visita: Chapingo), núm. 13, abril, 1935; (Cuarta visita: Palacio Nacional y Cuernavaca), núm. 14, mayo, 1935.

“San Miguel Allende”, t. II, núm. 17, agosto, 1935.

Mexican Art and Life, México, D. F.

“The painter Agustín Lazo”, núm. 6, abril, 1939.

México en el Arte, México, D. F.

“Soneto de la granada” (a Alfonso Reyes), núm. 1, julio, 1948.

“Rufino Tamayo”, núm. 2, agosto, 1948.

“La mulata de Córdoba” (en colaboración con Agustín Lazo), núm. 2, agosto, 1948.

“Rufino Tamayo”, Edition Spéciale en Français, 1952.

México Moderno, México, D. F.

“Cartas de México de Constantino Balmont” (traducción de Xavier Villaurrutia), año II, núm. 2, 1º de septiembre, 1922.

El Monitor Republicano (sección dominical), México, D. F.

“Breviario”, 3 de octubre, 1920.

“Tarde”, 3 de octubre, 1920.

The New Mexico Quarterly, Albuquerque, Nuevo México, EE.UU.

“Un cuadro de la pintura mexicana actual”, IV trimestre, 1943.

Nivel, México, D. F.

“Una carta de Xavier Villaurrutia [a J. M. González de Mendoza] sobre el libro Reloj de sol de Alfonso Reyes”, núm. 26, 25 de febrero, 1961.

Nosotros, México, D. F.

“Estética de la máscara”, 24 de febrero, 1945.

“Contestación a la entrevista de Martín Alonso: urge una total renovación en el cine nacional”, 17 de agosto, 1946.

Noticias Gráficas, México, D. F.

“Pintura mural en México”, año II, núm. 11, 1º de enero, 1940.

“Décima muerte”, año II, núm. 12, 8 de enero, 1940.

Novedades (México en la Cultura), México, D. F.

“La tragedia de las equivocaciones” (monólogo), 29 de enero, 1950

“Dos cartas inéditas de Xavier Villaurrutia”, 12 de julio, 1964.

Nuestra América, Buenos Aires, Argentina

“Soledad”, *“Canción”*, 1922.

Nuestra Ciudad, México, D. F.

“Taxco de Roberto Montenegro”, t. I, núm. 5, agosto, 1930.

“La tónica de Efrén Rebolledo”, t. II, núm. 7, octubre, 1930.

Nuestro México, México, D. F.

“David Alfaro Siqueiros”, t. I, núm. 2, abril, 1932.

“Fragmento de un sueño”, t. 1, núm. 6, agosto, 1932.

“Álvarez Bravo y su exposición”, t. I, núm. 6, agosto, 1932.

“La pintura mexicana actual”, t. II, núm. 8, noviembre, 1932.

Número, México, D. F.

“La rosa de Cocteau”, núm. 1, otoño, 1933.

“*En África*, de Massimo Bontempelli” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 2, invierno, 1933-1934.

Pajarita de Papel (P. E. N. Club de México)

“Nueve atmósferas y un poema” (Cézanne), 1924.

Papel de Poesía, Saltillo, Coah.

“Nocturno”, núm. 1, 1º de octubre, 1940.

“Cementerio en la nieve”, núm. 5, 1º de febrero, 1941.

“Nostalgia de la nieve”, núm. 5, 1º de febrero, 1941.

“José Clemente Orozco y el horror”, núm. 8, 1º de mayo, 1941.

“Paradoja del miedo”, núm. 8, 1º de mayo, 1941.

“Décima muerte”, núm. 8, 1º de mayo, 1941.

“Encuentro”, núm. 11, 1º de agosto, 1941.

“Soneto de la esperanza”, núm. 10 (2ª época), mayo, 1943.

P. E. N. Club de México

“Los caminos de Alfonso Reyes”, en *Digesto sobre Alfonso Reyes*, volante núm. 14, 31 de mayo, 1924.

Poesía, México, D. F.

“Cementerio en la nieve”, núm. 3, mayo, 1938.

Policromías, México, D. F.

“En el agua dormida”, “Bajo el sigilo de la luna”, “En la tarde que muere”, “Como barca en un lago”, “Visión de lluvia”, 15 de septiembre, 1919.

“Inquietud”, año II, núm. 14, mayo, 1920.

“Variaciones de colores” (para Hugo Thilghman), año II, núm. 14, mayo, 1920.

Prisma, París, Francia

“El viaje sin retorno”, vol. II, núm. 4, agosto, 1922.

Prometeus, México, D. F.

“Epigramas de Boston”, vol. I, núm. 1, febrero-marzo, 1949.

“Soneto del temor a Dios”, núm. 1 (2ª época), diciembre, 1951.

“*La farsa del castillo* de Jean Cocteau” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 1 (2ª época), diciembre, 1951.

“La tragedia de las equivocaciones”, núm. 4 (2ª época), julio, 1952.

El Rehilete, México, D. F.

“Breviario”, núm. 13, abril, 1965.

Repertorio Americano, San José, Costa Rica

“*Pero Galín* de Genaro Estrada”, t. XIII, núm. 4, 31 de julio, 1926.

“Poesías” (*Sueño. Soledad. Aire. Interior. Jardín. Mudanza. Pueblo. Noche. Incolor*), t. XIV, núm. 2, 15 de enero, 1927.

“Poesía”, t. XVI, núm. 10, 10 de marzo, 1928.

“*En África* de Massimo Bontempelli” (traducción de Xavier Villaurrutia), t. XXVIII, núm. 6, 10 de febrero, 1934.

Resumen, México, D. F.

“Poesía y pintura” (a propósito de la exposición de dibujantes mexicanos), núm. 4, 28 de octubre, 1931.

“Poemas de Langston Hughes” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 13, diciembre, 1931.

Revista de Guatemala, Guatemala

“El solterón” (a la memoria de Jorge Cuesta dedico esta obra inspirada en un cuento de Schnitzler), año I, vol. I, núm. 1, julio-agosto-septiembre, 1945.

Revista de Revistas, México, D. F.

“Totila Albert, escultor chileno”, 24 de diciembre, 1924.

“José Vasconcelos”, 20 de septiembre, 1925.

“La respuesta equivocada” (carta a Roberto Montenegro), 25 de octubre, 1925.

“Epílogos: Novo, Monterde”, 1º de noviembre, 1925.

“*Principios de estética* de Antonio Caso”, 10 de enero, 1926.

“La crítica de Armando Donoso”, 21 de marzo, 1926.

“Contestación a la encuesta de Concha Urquiza: ¿Qué opina de la nueva generación?”, 16 de mayo, 1926.

“El renacimiento de Cervantes”, 18 de julio, 1926.

“Nuestro homenaje a Ramón López Velarde”, 3 de octubre, 1926.

“Una galería de arte moderno en México”, 17 de octubre, 1926.

“Contestación a la encuesta de Fernando Mota: la desorientación literaria del momento”, 20 de febrero, 1927.

“Paul Morand”, 13 de febrero, 1927.

“La exposición Lazo”, 5 de marzo, 1927.

“Revista de Revistas”, 25 de septiembre, 1927.

“Carta a Manuel Horta a propósito del artículo de Verey Guzmán: Una antología que vale lo que Cuesta”, 15 de julio, 1928.

“Una biblioteca mínima mexicana” (contestación a una encuesta de Antonio Acevedo Escobedo), 25 de junio, 1933.

“Ramón López Velarde”, junio, 1936.

“Contestación a la entrevista sobre teatro realizada por Mario Mariscal”, 29 de noviembre, 1936.

“Moreno Villa”, 4 de diciembre, 1938.

Revista de Literatura Mexicana, México, D. F.

“*Villa de Unión* de Alfonso Reyes”, año I, núm. 1, julio-septiembre, 1940.

“*Romance de José Conde* de Enrique González Rojo”, año I, núm. 1, julio-septiembre, 1940.

Revolución, México, D. F.

“*La avaricia*, de Paul Morand” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 1, enero, 1930.

“De la supremacía de la pintura o de la música”, de Julien Benda (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 2, febrero, 1930.

“Los ensayistas franceses contemporáneos”, núm. 2, febrero, 1930.

Romance, México, D. F.

“José Clemente Orozco y el horror”, núm. 1, 1º de febrero, 1940.

“Contestación a la encuesta sobre arte”, núm. 4, 1º de marzo, 1940.

“Opinión sobre el film *Vía Crucis*”, núm. 9, 1º de junio, 1940.

“Debate en torno a Walt Whitman”, núm. 10, 15 de junio, 1940.

“Décima muerte” (a Ricardo de Alcázar), núm. 11, 1º de julio, 1940.

“El romanticismo y el sueño” (Gérard de Nerval), núm. 15, 1º de septiembre, 1940.

“Luis Cardoza y Aragón”, núm. 16, 15 de septiembre, 1940.

“Gérard de Nerval”, núm. 17, 22 de octubre, 1940.

“*El último puritano* de Jorge Santayana”, núm. 19, 18 de diciembre, 1940.

Rueca, México, D. F.

“Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, año I, núm. 5, invierno, 1942-1943.

“Caillois y Rougemont”, año II, núm. 11, verano, 1944.

“Prólogo a *El minuterio* de Ramón López Velarde”, núm. 20 (2ª época), invierno, 1951-1952.

Sagitario, México, D. F.

“Pueblo” (a Diego Rivera), núm. 7, 1º de enero, 1927.

“*Fórmula moral* de Octavio de Romeu” (esfuerzo para superar el desorden), núm. 9, 15 de febrero, 1927.

“Exposición Lazo”, núm. 10, 1º de marzo, 1927.

“Cézanne” (a Carlos Pellicer), núm. 11, 15 de marzo, 1927.

Sesenta, Los, México, D. F.

“Estatua”, núm. 1, 1963.

Summa, Guadalajara, Jal.

“Deseo”, núm. 1, julio, 1953.

“Mar”, núm. 1, julio, 1953.

“Palabra”, núm. 1, julio, 1953.

Sur, Buenos Aires, Argentina

“Nocturno”, núm. 23, enero, 1945.

“Soneto de la esperanza”, núm. 162, abril, 1948.

“Soneto de la granada” (a Alfonso Reyes), núm. 162, abril, 1948.

“Décimas”, núm. 179, septiembre, 1949.

Taller, México, D. F.

“Adonais de Percy B. Shelley”, núm. 1, diciembre, 1938.

“Amor condusse noi ad una morte”, núm. 4, julio, 1939.

“Introducción al rigor” (*Introducción a la poesía francesa* de Thierry Maulnier), núm. VI, noviembre, 1939.

“Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz” (1651-1695) (edición y notas de Xavier Villaurrutia), núm. VII, diciembre, 1939.

Taller Poético, México, D. F.

“North Carolina Blues” (a Langston Hughes), núm. 3, marzo, 1937.

Theatre Arts Monthly, New York, U.S.A.

Hope and curiosity. “Experimental Theatre: as a Source”, vol. XXII, núm. 8, agosto, 1938.

Tierra Nueva, México, D. F.

“Nocturno”, año I, núm. 3, mayo-junio, 1940.

“Ciudad de México de Aldous Huxley” (traducción de Xavier Villaurrutia), año II, núm. 9-10, mayo-agosto, 1941.

“El ausente”, año III, núm. 13-14, enero-abril, 1942.

Ulises, México, D. F.

“Oaxaca de Manuel Toussaint”, núm. 1, mayo, 1927.

“Cartas a Oliver”, núm. 2, junio, 1927.

“El curioso impertinente” (La pesca y la flecha) (adivinanza), núm. 2, junio, 1927.

“El curioso impertinente” (Julio Castellanos), núm. 2, junio, 1927.

“Fragmento de un sueño”, núm. 3, agosto, 1927.

“El curioso impertinente” (autocrítica), núm. 3, agosto, 1927.

“Poesía”, núm. 4, octubre, 1927.

“Vuelta de Emilio Prados”, núm. 5, diciembre, 1927.

“Un cuadro de la pintura mexicana actual”, núm. 6, febrero, 1928.

“El curioso impertinente”, núm. 6, febrero, 1928.

El Universal, México, D. F.

“Oda en la muerte de Anatole France”, 26 de octubre, 1924.

“Reflexiones en torno a nuestra pintura” (I), 17 de abril, 1933; (II), 18 de abril, 1933.

“La rosa de Cocteau”, 3 de diciembre, 1933.

“El teatro de O’Neill en México”, enero, 1934.

“Servidumbre del cine”, 16 de febrero, 1934.

“El teatro de Jules Romains en México”, 2 de marzo, 1934.

“Elmer Rice en México”, 19 de abril, 1934.

“Grandeza del teatro” (¿Decadencia de autores?), 17 de mayo, 1934.

“Un nuevo autor dramático” (Celestino Gorostiza), 17 de agosto, 1935.

El Universal Ilustrado, México, D. F.

“Al repasar el libro” y “La visión de la lluvia”, 4 de diciembre, 1919.
“Poemas” (*Bajo el sigilo de la luna. Tarde. En el agua dormida*), 4 de agosto, 1921.
“Los días de Jaime Torres Bodet”, 13 de diciembre, 1923.
“Contestación a la encuesta: ¿Cuál fue el mejor libro del año?”, 27 de diciembre, 1923.
“Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas de Gabriela Mistral”, 21 de febrero, 1924.
“Huellas de Rafael Estrada”, 28 de febrero, 1924.
“La muy noble y leal ciudad de México de Artemio de Valle-Arizpe”, 27 de marzo, 1924.
“Lamentación de primavera”, 27 de marzo, 1924.
“En torno a Jean Giraudoux”, 19 de junio, 1924.
“Mi Pensador Mexicano”, 18 de septiembre, 1924.
“Monólogo para una noche de insomnio”, 15 de enero, 1925.
“Dos epílogos: Pedro Prado. Alfonso Reyes”, 19 de febrero, 1925.
“Las cosas nuevas de Roberto Montenegro”, 12 de marzo, 1925.
“La máscara” (trayecto estético), 21 de mayo, 1925.
“Francisco A. de Icaza” (a Julio Torri), 18 de junio, 1925.
“Contestación a la encuesta: ¿Qué prepara usted?”, 23 de julio, 1925.
“Epílogos: Gerardo Diego”, 3 de septiembre, 1925.
“José Gorostiza”, 8 de octubre, 1925.
“Contestación a la encuesta: Nuevos conceptos sobre el ultrapelonismo”, 8 de octubre, 1925.
“Un epílogo y siete atmósferas”, 26 de noviembre, 1925.
“La máscara”, 4 de marzo, 1926.
“Contestación a la encuesta de Pablo Leredo: Los caminos del baile”, 22 de abril, 1926.
“*Pero Galín* de Genaro Estrada”, 17 de junio, 1926.
“Eco de Paul Morand” (traducción de Xavier Villaurrutia), 6 de enero, 1926.

Universidad Michoacana. Morelia, Mich.

“Introducción a la poesía mexicana”, núm. 27, abril-junio, 1951.

“Sor Juana Inés de la Cruz”, núm. 28, marzo-abril, 1952.

El Uso de la Palabra, Lima, Perú

“Pablo Picasso”, diciembre, 1939.

Variedades, Guadalajara, Jal.

“Remanso”, septiembre, 1920.

Vida, México, D. F.

“La pintura mural en México”, núm. 4, 22 de abril, 1947.

“Un gran fotógrafo mexicano: Manuel Álvarez Bravo”, núm. 5, 5 de mayo, 1947.

“Debate en torno a Walt Whitman”, núm. 6, 22 de mayo, 1947.

“El romanticismo y el sueño”, núm. 7, 7 de junio, 1947.

“Plenitud de España”, núm. 8, 22 de junio, 1947.

“El último puritano”, núm. 9, 7 de julio, 1947.

“Introducción a la poesía francesa”, núm. 10, 22 de julio, 1947.

“Cómo leer a nuestros poetas”, núm. 11, 7 de agosto, 1947.

“Los niños en la pintura de Diego Rivera”, núm. 12, 22 de agosto, 1947.

“Juan Cordero, pintor mexicano”, núm. 13, 7 de septiembre, 1947.

“Prólogo a un libro de cuentos policiacos”, núm. 14, 22 de septiembre, 1947.

“Meditación frente al retrato”, núm. 15, 7 de octubre, 1947.

“Julio Ruelas, dibujante y pintor”, núm. 16, 22 de octubre, 1947.

“El éxodo”, núm. 17, 22 de noviembre, 1947.

“Música, canto y cinematógrafo”, núm. 18, 22 de diciembre, 1947.

Voz, México, D. F.

“El blanco y el negro de Orozco”, vol. I, núm. 10, 7 de septiembre, 1950.

“Recuerdos y figuras del teatro: Virginia Fábregas”, vol. II, núm. 19, 9 de noviembre, 1950.

Voz Nacional, México, D. F.
“Cuadro”, núm. 10, 6 de octubre, 1939.

Voz Nueva, México, D. F.
“Pío Baroja” (Vida, pecados, milagros, absolución), núm. 10, 7 de enero, 1928.
“La pintura moderna en México” (Historia de Diego Rivera), núm. 13, 1º de febrero, 1928.
“Poesía”, núm. 18, 19 de mayo, 1928.
“*Historia de Títo* de André Gide” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 31, 13 de enero, 1929.
“*Poética de la novela* de Ramón Fernández” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 37, marzo-abril, 1930.
“Traductor de ópera” (Alfredo Gómez de la Vega), núm. 37, marzo-abril, 1930; núm. 42, septiembre, 1930.
“*Taxco* de Roberto Montenegro”, núm. 40, julio, 1930.
“*La iniquidad* de Massimo Bontempelli” (traducción de Xavier Villaurrutia), núm. 41, agosto, 1930.
“Pintura sin mancha” (lectura inaugural de la exposición 8 pintores), núm. 45, diciembre-enero, 1930-1931.
“Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, núm. 46, febrero-marzo, 1931.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

A. A. V., “*La hiedra* de Xavier Villaurrutia”, *Así*, 24 de mayo, 1941.
Abreu Gómez, Ermilo, “*Nostalgia de la muerte*”, *Ruta*, núm. 2, 15 de julio, 1938.
—, “*Textos y pretextos* de Xavier Villaurrutia”, *Revista de Revistas*, 19 de mayo, 1940.
—, “*Invitación a la muerte* de Xavier Villaurrutia”, *Letras de México*, 1º de abril, 1944.
—, “Xavier Villaurrutia”, *El Nacional*, 31 de diciembre, 1950.
—, “Xavier Villaurrutia”, en *Sala de retratos*, Edit. Leyenda, México, 1946.
—, “Xavier Villaurrutia”, *Orígenes*, Cuba, núm. 27, 1951.
—, “Xavier Villaurrutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
Acevedo, Roberto, “Xavier Villaurrutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
Acevedo Escobedo, Antonio, “Una biblioteca mínima mexicana” (encuesta), contestación de Xavier Villaurrutia, *Revista de Revistas*, 25 de junio, 1933.
—, “Prensas. Poesía. Xavier Villaurrutia”, *Revista de Revistas*, 29 de octubre, 1933.
Aguayo Spencer, Rafael, *Flor de moderna poesía mexicana*, Ediciones Libro-Mex, México, 1955.
Alba, Víctor, “Villaurrutia según Usigli. Su extraña habilidad y facilidad para componer epigramas impublicables”, *Hoy*, núm. 825, 10 de diciembre, 1952.
Alcázar, Ricardo de, “Los pretextos de Xavier Villaurrutia”, *Letras de México*, 15 de junio, 1940.
Alcocer, Mariano, “*Sea usted breve* de Xavier Villaurrutia”, *Hoy*, 18 de junio, 1938.
—, “¿*En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia”, *Hoy*, 3 de septiembre, 1938.
Allan Thomson, Frank, “Un mexicano para el premio Nobel”, *Nosotros*, 6 de abril, 1946.
Alvarado, José, “*Ha llegado el momento* de Xavier Villaurrutia”, *El Popular*, 1º de marzo, 1940.
—, “El poeta Xavier Villaurrutia”, *El Nacional*, 7 de enero, 1951.
Anónimo, “Algunos comentarios bibliográficos sobre Xavier Villaurrutia”, *El Libro y el Pueblo*, octubre, 1932.
—, “Bibliografía de Xavier Villaurrutia”, *Papel de Poesía*, 1º de mayo, 1941.
A. R. C., “*Autos profanos* de Xavier Villaurrutia”, *Así*, 20 de mayo, 1943.
Armengol, Simón, “Xavier Villaurrutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
Aub, Max, “*Autos profanos* de Xavier Villaurrutia”, *Letras de México*, 15 de febrero, 1943.
—, “Un clavo ardiendo”, *Letras de México*, 1º de junio, 1945.
—, “Poesía encrucijada: a propósito de la poesía de Xavier Villaurrutia”, *Voces de América*, Colombia, diciembre, 1948.
—, “Xavier Villaurrutia”, *Novedades (México en la Cultura)*, 25 de abril, 1954.
Avecilla, Carlos, “Foro. *Juego peligroso*”, *Prensa Gráfica*, 17 de junio, 1950.
Avecilla, Ceferino R., “Xavier Villaurrutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
Baguer, François, “El teatro de Villaurrutia”, *Excelsior*, 7 de septiembre, 1964.
Barba Jacob, Porfirio, “Villaurrutia está aquí”, *Así*, 14 de junio, 1941.
Bárcenas, Ángel de las, “Xavier Villaurrutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.

- , “Villaurreutia y la crítica”, *Novedades (México en la Cultura)*, 16 de enero, 1955.
- Barreda, Octavio G., “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963.
- Basurto, Luis G., “El teatro experimental en México”, *Hoy*, 1º y 8 de junio, 1940.
- , “Una muestra viva del arte crítico del señor Xavier Villaurreutia. *Textos y pretextos*, de este escritor, es un libro que reconforta y anima”, *Excélsior*, 11 de junio, 1940.
- , “El teatro y la amistad en Xavier Villaurreutia”, *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre, 1960.
- Batis, Huberto, “Vida-amor-muerte en los *Nocturnos* de Xavier Villaurreutia”, *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 3-4, marzo-abril, 1964.
- Bellini, Giuseppe, “La poesía de Xavier Villaurreutia”, *Literature Moderne*, núm. X, 1960.
- Bretal, Máximo, “En qué trabajan nuestros escritores”, *Revista de Revistas*, 18 de enero, 1931.
- Caillet-Bois, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Edit. Aguilar, Madrid, 1958.
- Calvillo Madrigal, Salvador, “Impresiones de una muerte lírica”, *Letras de México*, noviembre-diciembre, 1946.
- , “Xavier Villaurreutia. El poeta que vivió su muerte”, *La República*, núm. 46, 15 de enero, 1951.
- , “En homenaje a Xavier Villaurreutia”, *El Nacional*, 26 de diciembre, 1951.
- Cantón, Wilberto, “Bajo el signo de la muerte. Sobre la poesía de Xavier Villaurreutia”, *Letras de México*, noviembre, 1941.
- , “Camino poético de X. Villaurreutia”, *Crédito*, 1º de enero, 1946.
- , “Homenaje a Xavier Villaurreutia”, *Revista de la Universidad*, enero, 1951.
- , “Una pregunta a Alí Chumacero: ¿Hay otros poemas de Villaurreutia?”, *La República*, 15 de marzo, 1954.
- , “Xavier Villaurreutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Cantú, Arturo, “El poeta de la muerte”, *Katharsis*, Monterrey, N. L., octubre, 1955.
- Capistrán, Miguel, “Ulises, Simbad, Villaurreutia o la curiosidad”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, enero-febrero, 1966.
- Carbó, José, “Xavier Villaurreutia”, en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Cardona Peña, Alfredo, “Fotografías. Xavier Villaurreutia”, *El Nacional*, 15 de mayo, 1949.
- , “Villaurreutia en la muerte”, *El Nacional*, 31 de diciembre, 1950.
- , *Semblanzas mexicanas (Artistas y escritores del México actual)*, Ediciones Libro-Méx, México, 1955.
- Cardoza y Aragón, Luis, “*Textos y pretextos* de Xavier Villaurreutia”, *Taller*, julio-agosto, 1940.
- , “Teatros experimentales de México. *Ulises y Orientación*. Inventario de labores”, *El Nacional*, suplemento, 2 de mayo, 1937.
- Carrera Andrade, Jorge, *Rostros y climas*, París, 1948.
- Castela, Lucien, trad. de poemas de Xavier Villaurreutia, *Littérature mexicaine. Europe*, París, noviembre-diciembre, 1959.
- Castro, Rosa, “Y ahora hablemos de la poesía mexicana. López Velarde, ayer, y González Martínez, hoy, los grandes exponentes de nuestra poesía” (Encuesta. Responde, entre otros, Xavier Villaurreutia), *Hoy*, núm. 723, 30 de diciembre, 1950.
- Castro Leal, Antonio, “La poesía mexicana moderna”, *Sur*, Buenos Aires, febrero, 1939.
- , *La poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Cereno, B., “*Canto a la primavera* de Xavier Villaurreutia”, *Prometeus*, abril, 1994.
- Cervantes Vidal, Francisco, “Xavier Villaurreutia”, *Agora*, Querétaro, enero-marzo, 1957.
- Cohen, J. M., *The Spanish Verse*, Penguin Books, Gran Bretaña, 1956.
- Colín, Eduardo, “Xavier Villaurreutia, poeta”, *Revista de Revistas*, 19 de diciembre, 1926.
- , “Xavier Villaurreutia, poeta”, en *Rasgos*, Imp. Manuel León Sánchez, S. C. L., México, 1934.
- Concha Campos, Rodolfo, “Notas sobre Xavier Villaurreutia”, *Diario del Sureste*, Mérida, Yuc., 28 de diciembre, 1952.
- Coyné, André, “Hommage hors de saison”, *Cuadernos del Atlántico*, Xalapa, Veracruz, otoño, 1962.
- Cruz, Salvador de la, “*Poesía y teatro* de Xavier Villaurreutia”, *El Libro y el Pueblo*, febrero, 1954.
- Cuesta, Jorge, “*Reflejos* de Xavier Villaurreutia”, *Ulises*, mayo, 1927.
- , *Antología de la poesía mexicana moderna*, Contemporáneos, México, 1928.
- , “El diablo en la poesía”, *El Universal*, 8 de mayo, 1934.
- , “Xavier Villaurreutia”, *Romance*, 1º de julio, 1940.
- , “Homenaje a Xavier Villaurreutia”, *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- Cuevas, Rafael, “Xavier Villaurreutia”, en *Panorama de las letras*, III, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1956.
- Chabás, Juan, “Resumen Literario. Xavier Villaurreutia (nota sobre *Reflejos*)”, *La Libertad*, Madrid, España, 25 de agosto, 1928.
- Charry Lara, Fernando, “La poesía nocturna de Xavier Villaurreutia”, *Tiempo*, Bogotá, Colombia, 7 de enero, 1951.
- , “Xavier Villaurreutia”, *Universidad de México*, diciembre, 1956.
- Chumacero, Alí, “Prólogo”, en *Poesía y teatro completos* de Xavier Villaurreutia, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- , “La poesía de Xavier Villaurreutia”, *Humanismo*, marzo-abril, 1953.

- Dauster, Frank, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Revista Iberoamericana*, septiembre, 1953.
- , *Breve historia de la poesía mexicana*, Ediciones De Andrea, México, 1956.
- , "El teatro de Xavier Villaurrutia", *Estaciones*, invierno, 1956.
- , *Ensayos sobre poesía mexicana* (asedio a los Contemporáneos), Ediciones De Andrea, México, 1963.
- Díaz Ruanova, Oswaldo, "La decadencia del teatro moderno (declaraciones de Rodolfo Usigli)", *Oiga*, núm. 219, 30 de noviembre, 1946.
- , "Usigli confirma y aclara una entrevista", *Oiga*, núm. 220, 7 de diciembre, 1946.
- , "Las opiniones de... sobre uno de los más sabrosos capítulos de la literatura moderna de México: la rivalidad entre Usigli y el grupo de los Contemporáneos", *Revista de América*, año II, tomo II, núm. 56, 18 de enero, 1947.
- Elizondo Alcaraz, Carlos, *Xavier Villaurrutia* (tercera conferencia del ciclo organizado por el Ateneo de la Juventud sobre la cultura mexicana contemporánea), México, 1941.
- Encina, Juan de la, "De arte. Máscaras mexicanas", *La Voz*, Madrid, España, 8 de julio, 1926.
- Engel, Lya, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Englekirk, John E., "Xavier Villaurrutia. Parece mentira", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. II, núm. 2.
- Estivill, Ángel, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Fa-Cha, "Caricatura de Xavier Villaurrutia", *Así*, 2 de agosto, 1941.
- Fernández Ledesma, Enrique, "Museo de las Letras. Los poetas jóvenes de México", *El Universal*, 8 de enero, 1925.
- Formoso de Obregón, Adela, "Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 15 de junio, 1937.
- Forster, Merlin H., *Los contemporáneos* (perfil de un experimento vanguardista mexicano), Ediciones De Andrea, México, 1964.
- García Valencia, Alberto, "Xavier Villaurrutia. Textos y pretextos", *Universidad de Antioquia*, Medellín, Colombia, julio-agosto, 1940.
- Garfías, Pedro, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1957.
- Garibay, Ricardo, "The News on Books", *The News Weekly*, México, 22 de agosto, 1954.
- Gastélum, Bernardo J., "Valores de México. Xavier Villaurrutia", *Hoy*, 6 de agosto, 1938.
- Gómez de Baquero, Eduardo, "Jardines poéticos del huerto mexicano" (*Reflejos de Xavier Villaurrutia*), *Revista de Revistas*, 3 de abril, 1927.
- , "Xavier Villaurrutia", en *Obras completas*, vol. I, Pen Club, Madrid, 1929.
- González Casanova, Henrique, "Reseña de la poesía mexicana del siglo XX", *México en el Arte*, núm. 10-11, 1950.
- , "Reseña de la poesía mexicana del siglo XX", *Panorama (Revista Interamericana de Cultura)*, Unión Panamericana, vol. II, núm. 5, Washington, 1953.
- González Cordero, Felipe, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Ágora*, Querétaro, enero-marzo, 1959.
- González Guerrero, Francisco, "Autores y libros. La muerte de Xavier Villaurrutia", *El Universal*, 30 de diciembre, 1950.
- González Morales, Héctor, "Villaurrutia, poeta de la noche", *Papel de Poesía*, Saltillo, Coah., mayo, 1941.
- , "Teatro", *Papel de Poesía* (época II), Saltillo, Coah., mayo, 1943.
- , "Evocación de Villaurrutia", *Mañana*, año VIII, núm. 388, 4 de febrero, 1951.
- González Rojo, Enrique, "*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia", *Contemporáneos*, agosto, 1928.
- Gordon Carmona, Sigfrido, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Gorostiza, Celestino, "*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia", *Voz Nueva*, 31 de agosto, 1928.
- , "El teatro de Villaurrutia", *Letras de México*, 1º de abril, 1938.
- , "Lo blanco y lo negro" (Carta a Xavier Villaurrutia), *Letras de México*, 15 de enero, 1943.
- , "El carnet y el kilométrico. Nuevos prosistas mexicanos" (*Dama de corazones*, de X. V. y otros), *La Gaceta Literaria* (Madrid), enero, 1929.
- , "*Nostalgia de la muerte*", *Mañana*, 24 de agosto, 1946.
- , "El teatro de Xavier Villaurrutia", *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, 1952.
- Granados, Gabriel, "Bibliografía de Xavier Villaurrutia", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, enero-marzo, 1951.
- Guardia, Miguel, "El teatro de Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- , "*La mujer legítima* de Xavier Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 4 de noviembre, 1951.
- , "El teatro en México. Dos monólogos", *Novedades (México en la Cultura)*, 10 de septiembre, 1950.
- , "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección de Teatro Mexicano, México, 1954.
- Huerta, Efraín, "Las cosas turbias", *El Nacional*, 23 de mayo, 1937.
- , "Bajo las palmeras de la crítica" (*Textos y pretextos* de Xavier Villaurrutia), *Romance*, 1º de julio, 1940.
- , "El cine y Xavier Villaurrutia", *El Nacional*, 7 de enero, 1951.
- Icaza, Alfonso de, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- , "Villaurrutia y el sentimiento de la muerte", *Revista de América*, Colombia, junio, 1951.

- J. D., "Libros Nuevos. Xavier Villaurrutia. *¿En qué piensas?*", Ed. Letras de México", *El Universal*, 28 de mayo, 1938.
- J. T., "Villaurrutia y el sentimiento de la muerte", *Revista de América*, Colombia, junio, 1951.
- Jarnés, Benjamín, "La musa número diez" (*Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia*), *Hoy*, 1º de junio, 1940.
- , "Arte, juego, lujo" (sobre *Dama de corazones*), *Revista de las Españas*, Madrid, agosto, 1928.
- , "Xavier Villaurrutia. Espíritu de juego", *Correo de Ultramar*, Madrid.
- , "Apuntes para una historia del teatro experimental", *México en el Arte*, núm. 10-1, 1950.
- , "El arte como juego", en *Ariel disperso*, Edit. Stylo, México, 1946.
- , *Enciclopedia de la literatura*, Edit. Central, S. A., México, s.f.
- Jiménez, Guillermo, "Xavier Villaurrutia, traductor de Gide", *El Libro y el Pueblo*, marzo, 1931.
- , "Xavier Villaurrutia, traductor de André Gide", *Revista de Revistas*, 5 de abril, 1931.
- , "Los sonetos de Sor Juana y Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 13 de septiembre, 1931.
- Jiménez Rueda, Julio, "A. X.", *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 15 de mayo, 1951.
- Kress, Dorothy Margaret, "Some Tendencies in the Mexican Short Story Today", *Hispania*, octubre, 1937.
- Lamb, Ruth S., *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*, Ediciones De Andrea, México, 1962.
- Lambert, Jean-Clarence, *Les poésies mexicaines*, Éditions Seghers, París, Francia, 1961.
- Lazo, Agustín, "Autos profanos de Xavier Villaurrutia", *El Hijo Pródigo*, abril, 1943.
- , "El yerro candente de Xavier Villaurrutia", *El Hijo Pródigo*, mayo, 1945.
- , "Presencia de Villaurrutia", *Excelsior (Diorama de la Cultura)*, 31 de diciembre, 1950.
- , "Presencia de Villaurrutia", *Revista de Guatemala*, abril-mayo-junio, 1951.
- Leal, Luis, "Xavier Villaurrutia, crítico", *Estaciones*, primavera, 1959.
- Leiva, Raúl, "Xavier Villaurrutia", en *Los sentidos y el mundo*, Guatemala, 1952.
- , "Los Contemporáneos. Xavier Villaurrutia", *Ideas de México*, septiembre-diciembre, 1955.
- , *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1959.
- León, Carlos, "Villaurrutia: profecía y humor sobre su muerte", *Novedades*, 27 de diciembre, 1950.
- Lerín, Manuel, "Villaurrutia y Jouvet", *América*, 31 de enero, 1944.
- , "Xavier Villaurrutia: Canto a la primavera y otros poemas", *El Nacional*, 13 de febrero, 1949.
- , "Recuerdos de Villaurrutia", *El Nacional*, 5 de enero, 1951.
- Lizalde, Eduardo, "Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia", *Universidad de México*, marzo, 1954.
- Lopes, Alberto R., "La poesía de Xavier Villaurrutia", en *Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana*, Los Ángeles, California, 1940.
- López Negrete, Ladislao, "Un bellissimo poema inédito de Xavier Villaurrutia. Mi amistad con el gran poeta", *Claridades*, 7 de noviembre, 1954.
- , "Acerca de un poema de Villaurrutia. Consideraciones de José Revueltas", *Claridades*, 14 de noviembre, 1954.
- Luquín, Carlos, "Xavier Villaurrutia" (*Nocturno de los ángeles y Nocturno mar*), *Tercer Taller Poético*, marzo, 1937.
- M. M., "La hiedra de Xavier Villaurrutia", *Así*, 28 de junio, 1941.
- Magaña Esquivel, Antonio, "El Premio Nobel de Literatura", *Hoy*, 10 de septiembre, 1938.
- , *Imagen del teatro*, Letras de México, México, 1940.
- , "La hiedra de Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 15 de mayo, 1941.
- , "Yerro que quema", *Letras de México*, 1º de mayo, 1944.
- , *Sueño y realidad del teatro*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1949.
- , "Villaurrutia o la inteligencia", *El Nacional*, 3 de julio, 1949.
- , "Genio y figura. Xavier Villaurrutia", *El Nacional*, 28 de diciembre, 1950.
- , "Villaurrutia en el teatro", *El Nacional*, 7 de enero, 1951.
- , "Villaurrutia", *México al Día*, 15 de enero, 1951.
- , "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- , *Teatro mexicano del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- , *Medio siglo de teatro mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1964.
- , y Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, Ediciones De Andrea, México, 1958.
- Mansaga, Pedro, "Los Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- Mañach, Jorge, "Letras. Reflejos, por Xavier Villaurrutia, Editorial Cultura, México, 1926", 1927, La Habana, núm. 10, agosto, 1927.
- , "*Dama de corazones*, por Xavier Villaurrutia, México. Ediciones Ulises, 1928", 1928, La Habana, núm. 15, noviembre, 1928.
- Maples Arce, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma, 1940.
- Martínez, Horacio, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.

- Martínez, José Luis, "Con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, marzo-abril, 1940.
- , "Viaje a México de Paul Morand" (traducción de Xavier Villaurrutia), *Tierra Nueva*, marzo-abril, 1940.
- , "Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, mayo-junio, 1940.
- , "Carta a Xavier Villaurrutia a propósito de su teatro", *Excélsior*, 28 de noviembre, 1942.
- , "La poesía mexicana contemporánea", *Revista de Guatemala*, enero-marzo, 1946.
- , *Literatura mexicana (siglo XX)*, Antigua Librería Robledo, México 1949.
- , "Entrevista con Xavier Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- , "Bibliografía de Xavier Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- , "Evocación de tres amigos: González Martínez, Díez-Canedo y Villaurrutia", *La Gaceta*, noviembre, 1959.
- Mediz Bolio, Antonio, "Cosas presentes. El paso de Xavier Villaurrutia", *El Nacional*, 13 de enero, 1951.
- Millán, Marco Antonio, "Poesía de la muerte", *Summa Bibliográfica*, diciembre, 1946.
- Monguió, Luis, "Poetas post-modernistas mexicanos", *Revista Hispánica Moderna*, julio-octubre, 1946.
- Monteforte Toledo, Mario, "La muerte de Xavier Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- Monterde, Francisco, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- , "Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etc.", en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963.
- Moreno, Antonio, "Xavier Villaurrutia: The Development of his Theatre", *Hispania*, núm. XLIII, 1960.
- Moreno Villa, José, "Dibujo de Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 1º de abril, 1938.
- , "Amistades literarias mexicanas", *Novedades (México en la Cultura)*, 7 de enero, 1951.
- , *Los autores como actores*, Colegio de México, México, 1951.
- Mori, Arturo, "Los tres aspectos de Xavier Villaurrutia", *Jueves de Excélsior*, 4 de enero, 1951.
- Moro, César, "Carta a Xavier Villaurrutia", *Las Moradas*, Lima, enero-julio, 1949.
- , "Breve antología de Xavier Villaurrutia" (presentación y ordenación de ...), *La Prensa*, Lima, 11 de febrero, 1951.
- , "Xavier Villaurrutia", en *Los anteojos de azufre*, Lima, 1958.
- , "Carta a Francisco Zendejas con motivo del premio de poesía Xavier Villaurrutia", en *Los anteojos de azufre*, Lima, 1958.
- Mota, Fernando, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Nacci, Chris N., *Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo veinte*, Impresora Económica, México, 1951.
- Nandino, Elías, "Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 1º de agosto, 1938.
- , "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Summa*, Guadalajara, julio, 1953.
- , "Retrato", *Estaciones*, invierno, 1956.
- , "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Estaciones*, invierno, 1956.
- , "La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia", *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre, 1960.
- Novo, Salvador, "Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises. Una conferencia preliminar", *El Universal Ilustrado*, año XII, núm. 575, 17 de mayo, 1928.
- , "Veinte años después", *Revista de Revistas*, núm. 1000, 30 de junio, 1929.
- , "Examen de conciencia y disección de 'Contemporáneos'" (contestación a la entrevista de Emmanuel Carballo), *Novedades (México en la Cultura)*, 3 de agosto, 1958.
- , "Ventana. El poeta laureado", *Novedades*, 13 de abril, 1948.
- , "Mi trato con escritores", *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Veracruz, núm. 12, octubre-diciembre, 1950.
- , "Cartas viejas y nuevas de...", *Mañana*, año VIII, núm. 384, 6 de enero, 1951; *ibid.*, núm. 385, 13 de enero, 1951; *ibid.*, núm. 386, 20 de enero, 1951.
- , "Xavier Villaurrutia, epigramático", *Novedades (México en la Cultura)*, 12 de diciembre, 1965.
- , *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, S. A., México, 1965.
- , "Dos cartas inéditas de Xavier Villaurrutia", *Novedades (México en la Cultura)*, 12 de julio, 1964.
- Nugent, Robert, "Villaurrutia and Baudelaire", *Hispania*, núm. XLIII, 1960.
- Nuila, Luis G., "Almáida de Etremont de Francis Jammes", *El Universal Ilustrado*, 24 de agosto, 1922.
- Núñez Alonso, A., "Xavier Villaurrutia, autor teatral", *Imagen*, 29 de septiembre, 1933.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934.
- Ortega, Carlos M., "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Ortega, Gregorio, "Con Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 10 de abril, 1932.
- Ortiz Ávila, Raúl, "El ruiseñor y la prosa", *El Nacional*, 28 de agosto, 1955.
- Owen, Gilberto, "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Sagitario*, 15 de febrero, 1927.
- , "Invitación a la muerte de Xavier Villaurrutia", *El Hijo Pródigo*, abril, 1944.
- Pacheco, José Emilio, "Simpatías y diferencias. Presencia de Xavier Villaurrutia", *Universidad de México*, vol. XV, núm. 4, diciembre, 1960.

- Palencia, Ceferino, "Xavier Villaurrutia, crítico de arte", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- Paz, Octavio, "Cultura de la muerte", *Sur*, Buenos Aires, agosto, 1938.
- , "Cultura de la muerte", *Letras de México*, 1º de noviembre, 1938.
- , "Émula de la llama", en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957.
- , *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Paz Paredes, Margarita, "Homenaje a Xavier Villaurrutia", *Revista de la Universidad*, enero, 1951.
- Pérez Martínez, Héctor, "Escaparate; I. Javier, poeta científico; II. La fórmula oportuna", *El Nacional*, 17 de mayo, 1932.
- Pesado, Mercedes, *Influencia de Juan Ramón Jiménez en el grupo de Contemporáneos*, tesis de maestría inédita, escrita para la U.F.M.
- Reyes Nevárez, Salvador, "La poesía amorosa de Xavier Villaurrutia", en *El amor y la amistad en el mexicano*, México, 1952.
- , "La literatura mexicana en el siglo XX", en *Panorama das literaturas das Américas*, Edição do Município de Nova Lisboa, Angola, África Occidental Portuguesa, 1963.
- Río, Rafael del, "Xavier Villaurrutia", *El Siglo de Torreón*, 1º de enero, 1951.
- Ríos, Xavier de los, "3 preguntas al ser del mexicano. *Invitación a la muerte*", *Mañana*, año VII, núm. 358, 8 de julio, 1950.
- Rivas Sainz, Arturo, "Poesía de anochecer", *Letras de México*, 15 de agosto, 1942.
- Robles, Antonio, "Villaurrutia, el crítico incesante", *Excélsior (Diorama de la Cultura)*, 9 de octubre, 1960.
- Rodríguez, Antonio, "Villaurrutia, poeta de la crítica", *El Nacional*, 7 de enero, 1951.
- Rodríguez Chicharro, César, "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Veracruz, abril-junio, 1964.
- Rojas Garcidueñas, José, "Xavier Villaurrutia, crítico", *Nivel*, 25 de enero, 1961.
- Rojas Rosillo, Issac, "Xavier Villaurrutia y el arte de la conversación", *Novedades (México en la Cultura)*, 14 de enero, 1951.
- Rostand, Aura, "Xavier Villaurrutia", *Nosotros*, núm. 338, 6 de enero, 1950.
- R. T. H., "Xavier Villaurrutia. *El yerro candente*", *Books Abroad*, University of Oklahoma Press, Norman Oklahoma, U. S. A., Winter, 1946.
- Ruiz Harrel, Rafael, "Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia", *Ideas de México*, enero-febrero, 1954.
- Rum-Rum, "Un laurel para Xavier Villaurrutia", *Así*, 24 de enero, 1942.
- Salazar Chapela, E., "Xavier Villaurrutia: *Dama de corazones*, Ediciones Ulises. Méjico. 1928", *El Sol*, Madrid, España, 19 de agosto, 1928.
- Salazar Mallen, Rubén, "Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia", *El Universal*, 20 de octubre, 1938.
- , "Diez años después" (balance sobre Contemporáneos), *Hoy*, 31 de diciembre, 1938.
- , "Xavier Villaurrutia", *Excélsior*, 27 de diciembre, 1950.
- , "X. V.", *Tiempo*, Bogotá, Colombia, 13 de enero, 1952.
- Sánchez Mayáns, Fernando, "Hombres en el ensayo. Xavier Villaurrutia", *Diógenes*, 21 de diciembre, 1951.
- Sansores, Rosario, "El libro de Villaurrutia *Nostalgia de la muerte*", *Hoy*, 22 de octubre, 1938.
- Schneider, Luis Mario, "Dos poemas de Xavier Villaurrutia", *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 7-8, julio-agosto, 1964.
- Segovia, Tomás, "Xavier Villaurrutia", *Revista Mexicana de Literatura*, octubre-diciembre, 1960.
- , "El mundo de Xavier Villaurrutia", *Universidad de México*, junio, 1954.
- , "Villaurrutia desde aquí", *Nivel*, 25 de diciembre, 1961.
- Shaw, Donald, "Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia", *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, 1962.
- Solana, Rafael, "Nueva cultura", *Taller*, enero-febrero, 1940.
- , "Villaurrutia, poeta", *Hoy*, núm. 724, 6 de enero, 1951.
- , "Villaurrutia, el prosista", *Hoy*, núm. 725, 13 de enero, 1951.
- , "Villaurrutia, comediógrafo", *Hoy*, núm. 727, 27 de enero, 1951.
- , "Villaurrutia sigue en el Purgatorio todavía", *Siempre!*, 22 de diciembre, 1954.
- , "Xavier Villaurrutia" en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- , "Villaurrutia crece cada día", *El Universal, Revista de la semana*, 25 de abril, 1954.
- , "Xavier Villaurrutia, crítico", *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre, 1960.
- Sotelo Inclán, Jesús, "El teatro de Xavier Villaurrutia", *Tiras de Colores*, 1º de mayo, 1944.
- Spratling, William, "Books Abroad. Mexican Letter", *New York: Tribune Books* (sobre Guzmán, Azuela, Novo y Villaurrutia), 24 de marzo, 1929.
- Tamayo, Rufino, "Dibujo de Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 19 de diciembre, 1926.
- Tapia, José Luis, "Xavier Villaurrutia", en *El solterón*, Colección Teatro Mexicano, México, 1954.
- Tappan A., Jorge, "Un gran poeta. Xavier Villaurrutia", *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, núm. 86, 5 de diciembre, 1956.
- Torres Bodet, Jaime, *Contemporáneos: notas de crítica*, Herrero, México, 1928.

- , “Evocación de Villaurrutia”, *Novedades*, 7 de septiembre, 1954.
- , *Tiempo de arena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Torres-Rioseco, Arturo, *La poesía lírica mexicana*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1933.
- , “Tres poetas mexicanos”, *Revista Iberoamericana*, mayo, 1939.
- , “Xavier Villaurrutia”, en *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, Colección Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Usigli, Rodolfo, “Dos piezas de Xavier Villaurrutia”, *El Universal*, 17 de junio, 1938.
- , “Estética de la muerte”, *El Universal*, 3 de noviembre, 1938.
- , “Xavier Villaurrutia”, *Letras de Mexico*, 15 de marzo, 1943.
- , “Estética de la muerte”, *El Hijo Pródigo*, 15 de julio, 1946.
- Valadés, Edmundo, “Nostalgia de Xavier Villaurrutia”, *Novedades (México en la Cultura)*, 20 de julio, 1952.
- Valdés, Carlos, “El solterón de Xavier Villaurrutia”, *Universidad de México*, septiembre, 1955.
- Valle, Rafael Heliodoro, “El ánfora sedienta”, *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto, 1921.
- , “Visitas a la Escuela de Verano”, *Excélsior*, 7 de agosto, 1946.
- Valverde, José M., *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Edit. Renacimiento, México, 1962.
- Villaseñor, Eduardo, “Xavier Villaurrutia. Reflejos”, *Sagitario*, 1º de marzo, 1927.
- Wallace, Elizabeth, “Some Modern Mexican Poets”, en *Renascent Mexico*, Nueva York, 1935.
- Xirau, Ramón, “Presencia de una ausencia”, en *Tres poetas de la soledad*, Antigua Librería Robredo, México, 1955.
- Yáñez, Agustín, “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia”, *Bandera de Provincias*, Guadalajara, 1º quincena de septiembre, 1929.
- Zalamea, Jorge, “Un libro de Xavier Villaurrutia (Reflejos)”, *El Universal Ilustrado*, 24 de noviembre, 1926.
- Zendejas, Francisco, “Carta a Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo”, *Novedades (México en la Cultura)*, 20 de noviembre, 1949.

POESÍA

Primeros poemas

EN LA TARDE QUE MUERE...

EN LA tarde que muere con lasciva agonía
entreabriendo su manto para regar de flores
la campiña serena, la amada de un día
rememoró al oído los pasados amores.

Y el crepúsculo rojo que a lo lejos moría
en su último rútilo al hundirse en lo arcano
iluminó mi rostro. Yo sentí que vivía
y la besé en la frente, y la besé en la mano.

Y desde aquella tarde tan muda y tan serena,
nuestra vida tornóse como antaño había sido
sin que aquella alegría la nublase la pena,
descorriendo al pasado el velo del olvido.

COMO BARCA EN UN LAGO...

LA TARDE deslizóse lentamente
como barca en un lago de aguas quietas,
en tu pecho temblaron las violetas
acariciadas por un soplo ardiente.

Allí te murmuré junto a la fuente,
en el parque que guarda ansias secretas,
“Yo soy como el minero que las vetas
de tu cariño ansía reverente...”

Y turbóse la paz de la enramada,
y al decirme muy quedo “¡Yo te adoro!”
se oyó un batir de alas sobre el oro

de tu cabeza tímida y ferviente,

orilló aquella tarde, y de repente
tendió la noche su ala desplegada.

TINTA CHINA

a Gonzalo E. de León

ES UNA inmensa hoja de biombo el cielo
y no hay luna en el parque, se ha borrado
el tenaz colorido de mi prado
que hermana su negror al desconsuelo.

En esta noche el musgo es terciopelo
y es tan grande el silencio y tan helado
que los búhos su canto han olvidado
y tienen miedo de lanzarse al vuelo.

El insomnio perdura entre la fiebre,
y quiero que la seda se deshebre
y que del biombo salga la oportuna

claridad, la ilusión de mármol blanco...
Alzo el rostro hacia el cielo y veo en su flanco
dibujarse la coma de la luna.

LE PREGUNTÉ AL POETA...

LE PREGUNTÉ al poeta su secreto
una tarde de lloro,
de lluvia y de canción,
y me dijo el poeta: “Mi secreto
no lo dictan los sabios en decreto.
En la orilla del Nilo y en la aurora
interroga a Memnón...”

Le pregunté al poeta su secreto
una noche de luna,

una noche de augurios y de mal.
El poeta me contestó con una
mirada que era un reto
y me dijo: “Interroga
a la estatua de sal...”

Yo descansé la frente entre las manos
(un grupo de aves emprendió la huida).
Mis preguntas y anhelos eran vanos,
el poeta callaba su secreto
porque era ese secreto el de su vida.

SE NECESITA LUZ...

SE NECESITA luz en esta alcoba,
se necesita luz
porque nunca los dientes de la loba
hieren en plena luz...

Apagad vuestros rezos un momento
no vaya a despertar,
apagad vuestros rezos que presiento
que va a llorar...

Echad fuera esa negra mariposa,
es presagio fatal,
arrojadla a la noche tenebrosa
abriendo el ventanal.

Ya despierta el enfermo. Sus ojeras
se han señalado más...
Ojalá que no sean agoreras
del sueño de jamás.

Se necesita luz en esta alcoba,
se necesita luz
porque nunca los dientes de la loba
hieren en plena luz...

CON LA MIRADA HUMILDE

ESTA VEZ serán mudas mis ansias,
y mis pasos velados, y nulo mi rogar;
extenderé las manos ayunas de fragancias
cuando tú no las mires, o cuando te hayas ido;
concentraré mis fuerzas, procuraré olvidar
todo lo no logrado y todo lo perdido,
y acallaré mis ansias insólitas de amar.

Si pues tú me lo pides
con la mirada humilde y la boca entreabierta,
seré bueno, no olvides
que dormiré mi angustia despierta,
que ahogaré el más fuerte latido,
y cerraré la confesión abierta
que debió haber salido...

Y sólo porque sea
tu vida una callada mansedumbre,
un solar, una aldea
donde no haya más lumbre
que la tranquila del hogar,
y en donde no se vea
ni la sombra inconfesa de un desear.

Y todo sin embargo
yo te lo sacrificio por la mirada aquella
tan humilde, que sella
mi espasmo y mi dolor,
y apaga mi más largo
y mi más hondo
soñar en el amor...

ELLOS Y YO

ELLOS saben vivir,
y yo no sé,

ya lo olvidé si lo aprendí,
o nunca comencé...
Ellos saben besar,
y yo no sé lo que es.
Me da miedo probar
a saber...
Ellos saben reír,
Dios mío, yo no sé...
¡Y tener que seguir
así...!
Ellos saben hacer
mil cosas más
que yo no lograré
jamás...

Ellos saben vivir
y reír
y besar...
Yo: sólo sé llorar...

MIDNIGHT

EN EL parque
las puntas de los pinos
no tienen un final;
la fuente
dice mil desatinos
al llorar, al llorar.

La luna
quiere ver en el pozo
su palidez fatal,
pero un álamo
ha inclinado tedioso
su ramaje espectral.

Convidan
los perfumes eternos

del parque a respirar.
¿Para qué conocernos
si nunca me has de amar?

Desgarra,
en la torre, la ruela
un estambre de amor;
cruje la hoja seca,
y se enhebra en la ruela
otro estambre, otro amor.

YO NO QUIERO...

YO NO quiero llegar pronto ni tarde,
me dicta su tic-tac el reloj viejo,
y al par que inclina su candor la tarde
se amortiguan las aguas del espejo.

Yo ya sé mi dolor, mi dolor viejo...

¡Cómo se va entintando el aposento!
En el hogar, cenizas apagadas,
y va empujando lentamente el viento
a las puertas absortas y enlutadas.

Y después, una sombra me acaricia
como una mano..., otra sombra después
entrecierra mis ojos la delicia
y me vuelve a invadir la lobreguez.

El reloj se detiene al dar la hora,
ya inclinó su candor la mustia tarde,
enjugo el llanto al corazón que llora...
yo no quiero llegar pronto ni tarde.

PRESENTIMIENTO

I

Como una voz que no oiré jamás
así tú me amarás.
Ya percibí tu voz,
pero tu boca nunca dejará
salir la voz, la única voz
que no oiré jamás.

Presentimiento hondo
cual lágrima cetrina
te ocultas en el fondo
de mi oscura retina...

Presentimiento
que el llorar ha dejado
este momento
en el papel mojado.

II

Se fue el presentimiento con la tarde,
el papel se ha secado,
pero sigue el faltar de
esa voz a mi lado...

III

Me estremezco, pues siento
vuelve el presentimiento...

CANCIÓN

SILENCIO, silencio
que todo lo oyes,
como los niños tímidos,
desde los rincones,
dame tu consuelo,

dame tu consejo,
¿qué haré si está Ella,
con el cuerpo cerca,
con el alma lejos?

Que al viento, que al viento
yo se lo decía,
y el viento, y el viento
por oír su son en las hojas,
por oír su son
no me oía.

Que al agua, que al agua
se lo repetía,
y el agua, y el agua
por verse en mis ojos
no me respondía...

Que al cielo, que al cielo
yo se lo gritaba,
y el cielo, y el cielo
no sé si me oía,
¡tan alto así estaba!

¡Silencio, silencio!
¿Qué haré si está Ella,
con el cuerpo cerca,
con el alma lejos...?

AL REPASAR EL LIBRO...

AL REPASAR el libro de mi amor no lejano
que la humedad del campo desentrañar me hizo,
a través de la lluvia veo el adiós de su mano
y el mirar de sus ojos como nocturno hechizo...

La humedad de este campo, silencioso, convida
a encender el recuerdo de mi amor olvidado
que comparo esta tarde con lluvia desteñida

cuyas ambiguas huellas por la senda ha dejado.

Y la frente anidada por tristeza importuna
descanso entre las manos que ya quieren temblar...
pero aún en mi noche no ha nacido la luna
y en los ojos se hielan las ansias de llorar.

LA VISIÓN DE LA LLUVIA

VAPOR el camino lodoso y helado
con los ojos fijos, sin volver al lado
la cabeza baja y las manos yertas
que parecen lilas marchitas o muertas...

La lluvia semeja sucia muselina
que se deshilacha en la hierba fina
y el sol desmayado se esfuma a lo lejos,
apenas enviando pálidos reflejos.

¡Visión de la lluvia tan lenta y tan triste
que cantando llora y de gris se viste,
que nubla el paisaje de la carretera
con las humedades de su cabellera...

Visión de la lluvia, la de manos yertas
que parecen lilas marchitas o muertas!

INQUIETUD

Te quejas. Qué ternura la de tu boca pálida.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

NOEMÍ que está enferma me mira tristemente.
Su boca está muy pálida, entreabierta, doliente,

sus dedos afilados han implorado tanto
que de lejos parece que son dedos de santo.

Ella toda se ha vuelto más devota y más triste
(Amor, en esta niña mira bien lo que hiciste).

La tarde con sus luces doradas nos azora
y sólo la vidriera permanece incolora

y es como ella tan frágil, tan fría y transparente,
que cuenta su dolor a través de la frente.

Ni una cobarde lágrima Noemí ha derramado;
calladamente sufre lo perdido, lo amado...

Ella toda se ha vuelto más devota y más triste
(Amor, en esta niña mira bien lo que hiciste).

La tarde con sus luces doradas nos azora
y sólo la vidriera permanece incolora...

VARIACIONES DE COLORES

para Hugo Tilghman

ROJO y gris,
verde y rojo,
y amarillo el tapiz
y rojo tu sonrojo.

Es este cielo gris,
la calzada de un rojo
húmedo, hojas muertas,
amarillo el tapiz
y verdes las ramas alertas...

Tu corazón es rojo,
mi pensamiento gris,
amarillo el crepúsculo,
amarillo el tapiz.

ESTA MÚSICA

ESTA música tan sencilla
yo no sé por qué me conmueve.
Hasta los árboles se inclinan
como se inclinan cuando llueve.

Yo no quiero mirar al ciego...
Su violín es rudimentario,
pero las notas, aunque agudas,
no se han nunca desafinado.

Yo comprendo que el viejo llora,
su música lo hace sentir...
Serán sus ojos todo blanco,
no lo veo, no lo quiero oír...

Interminable la balada
que arranca del pobre violín,
interminable mi congoja.
¡Oh!, puede que no tenga fin...

REMANSO

a Guillermo Jiménez

ESTE jardín tiene alma melancólica, tibia
y perfumada como de humilde madreselva,
hay en sus callecillas una quietud que alivia
y es tan bueno que siempre me convida a que vuelva.

Yo persigo, sentado al borde de la fuente,
la calma que mitigue mi avidez de recuerdo
y brilla entre mis labios el rojo que no siente
el sangrar de una rosa que distraído muerdo.

Se va perdiendo el eco de la última llamada
al rosario en la iglesia cercana, húmeda, vieja;

yo salgo del jardín y me asusta la helada
sensación de los hierros en la intrincada reja.

Afuera todo cambia; hay bullicio y mentira,
siluetas de mujeres que a la capilla corren
y muchachos que juegan al afloja y estira
y ruidos y mentira...

Yo quiero que se borren
mis recuerdos en las calzadas del jardín,
y regreso y encuentro la reja menos fría,
y en la glorieta encuentro tranquilidad al fin.

Este jardín tiene alma idéntica a la mía...

PLEGARIA

*Mon âme a peur comme une femme.
Voyez ce que j'ai fait, Seigneur...*

MAETERLINCK

MI MANO está cansada de pedir,
ha recorrido ya todas las puertas,
se ha abierto en los umbrales al huir
las golondrinas, y cuando las muertas
aguas de los canales parecen revivir...

Mis pies no quieren ya peregrinar,
de todos los guijarros han sufrido la herida,
están tan destrozados que se niegan a andar...
Al fin, aun cuando inmóvil, siempre será la vida
un continuo, un cansado, un cruel peregrinar.

—¡Oh Dios! Dale a mi mano valor para extenderse.
Cuida de las heridas de mis pies desgarrados,
y sabré mendigar por entre los sembrados
cuando las hojas altas empiecen a mecerse...

BREVIARIO

a Luis G. Serrano

ESTE viejo breviario que fue de Sor María
Francisca del Santísimo Sacramento, y que
sin buscarlo se me apareció un día,
este viejo breviario que fue de Sor María
ha inundado mi espíritu con sus actos de fe.

En sus hojas, los dedos, marfiles medioevales,
han dejado una huella como polen de flor;
cuando beso las hojas se me olvidan los males,
cuando miro las huellas se borra mi dolor...

Y de noche, a la sombra de mi alcoba apagada,
en la vieja mayúscula que el Angelus inicia
el brillar de la tinta revive la mirada,
la mirada amorosa de Sor María novicia.

¡Breviario: cada tarde tu dueña resucita,
le da vida mi mano, le da vida el ocaso,
y sentada a mi lado su rosario recita,
inmóvil, en la sombra, su santo perfil veo,
como siempre termina con una voz de raso
diciendo:

Laus Deo!

ESTÍO

EL VIENTO, alto, en los árboles
sonaba a río,
¡río en el azul!
Yo dejé ir mi corazón
al frío,
al viento,
al río, no sé...

“Vámonos sin amor y sin deseo:
sin dolor.
Ahora que el corazón se va
en el frío,
en el viento,
en el río, vámonos...”

La sombra, azul, aliviaba
la frente,
¡la frente bajo el sol!
Yo dejé ir mi corazón
al frío,
a la sombra,
al azul...

“Vámonos sin amor y sin deseo:
sin dolor.
Ahora que el corazón se queda
en el frío,
en la sombra,
en el azul, vámonos
vá-
mo-
nos...”

TARDE

UN MADURO perfume de membrillo en las ropas
blancas y almidonadas... ¡oh campestre saludo
del ropero asombrado, que nos abre sus puertas
sin espejos, enormes y de un tallado rudo!...

Llena el olor la alcoba, mientras el sol afuera
camina poco a poco, se duplica en la noria,
bruñe cada racimo, cada pecosa pera,
y le graznan los patos su rima obligatoria.

En todo se deslíe el perfume a membrillo

que salió de la alcoba... Es como una oración
que supimos de niños... Si —como el corderillo
prófugo del redil— huyó de la memoria,
hoy, que a nosotros vuelve, se ensancha el corazón.

Dulzura hay en el alma, y juventud, y vida,
y perfume en la tarde que, ya desvanecida,
se va tornando rosa, dejando la fragancia
de la ropa que vela, mientras muere la estancia...

CANCIÓN APASIONADA

Como la primavera, ponía
en cada espíritu un azoro;
en su sonrisa desleía
la miel del ansia que encendía
en un relámpago sonoro.

Y como la noche, callaba,
y en el silencio azul y fuerte
de sus pupilas, concentraba
un temblor mayor que la muerte...

Su voz era mansa y cercana;
tenía brillos de manzana.
Y mi fervor asiduo ardía
en su carne como una llama
que ningún soplo inclinaría.

¡Qué fiel el zumo que su boca
exprimió en la mía temblorosa!
Su calor en mi alma coloca
reminiscente y roja rosa.

¡Qué firme apego el de sus brazos!
Lo siente ahora el desamor
en que se inundan mis ribazos
y en que se calla mi clamor...

YA MI SÚPLICA ES LLANTO

Yo soy sólo un deseo, Señor,
ya lo diga mi voz, ya mi concreto
silencio, ya mi supremo llanto
en el supremo dolor,
no soy sino un deseo,
Señor,

Yo que en el paso incierto de mi niñez
vi deshojarse las rosas de ofrenda,
y no sacié la inicial avidez
ni señalé mi huella en la senda;
ahora siento un sufrido desconsuelo
por el día que no espera,
y pienso, los ojos al cielo,
en la primavera...

Si todo lo vano merece mi orgullo,
déjame el recuerdo, y dame siquiera
el dón de mirar lo mío como tuyo.
Dame la memoria de todas las caras
que amé, y de los aromas
y de los matices, y dame la fe,
para que una gota de tu vino calme
la sed de mi sed.

Ya mi súplica es llanto... Renace
en el pecho el anhelo en agraz,
y en mis labios se pierde esta frase:
—¡Señor, dame más...!

LAMENTACIÓN DE PRIMAVERA

¡CÓMO callaba nuestro afán!
Nuestra paz ¡cómo ardía!
Yo tomaba tu mano y no sabía
si esa mano era tuya o era mía.

¡Cómo dejamos ir aquellas horas!...
La luz en tus pupilas se teñía
con un matiz levísimo de aurora,
con un claro fulgor de mediodía.

¡Cómo no oprimimos la vida
que así temblando se ofrecía!
Tú mirabas mi sien rendida...
Yo, leal, tus sonrisas vía...

¡Cómo no clamaron los labios
lo que nuestra mudez decía!
Era entonces la primavera
quien nuestras ansias desceñía...

LA BONDAD DE LA VIDA

UNA HUMILDE verdad como descanso,
un silencio apacible, un libro amado:
todo sabido y todo recordado,
un diario despertar aldeano y manso.

No la congoja inútil, si no alcanzo
el placer en racimo madurado;
para mi boca, el beso enamorado,
y a mi faz, el espejo del remanso.

Así la vida, la bondad suprema,
como el aroma azul de la alhucema
en la alcoba frugal, de sombra inerte.

Cerrar los ojos con la tarde amiga,
y acostumbrarlos para que se diga
que ya cerrados los halló la muerte.

ANTES

LA CASA aquella, corazón sin dueño,
late en la lluvia y en el viento...
Alguien ha urdido en los rosales
la red de un pensamiento.

¡Ay!, aquel corazón tenía su dueño
y aquel latido seguía su diapasón.
Un día...

Aún no tenía la casa arrugas,
ni cicatrices, ni temor.
Otro día...

El sol la veía blanca, y más
la luna la veía.

Anduvo allí mi inquieto desaliño;
mi canción sin palabras
que el eco repetía como un niño,
y que yo repetía como un eco.

Y quién sabe si entonces la ignorancia
de mi juego ponía
en sus mejillas el mejor adorno;
y un íntimo candor
a ella, que sonreía
asomada y absorta en la distancia.

¡Y quién sabe si entonces era mí corazón!...

NI LA LEVE ZOZOBRA

MI CORAZÓN, Señor, que contiene el sollozo,
que palidece y deja sin rumbo su latir,
mi corazón huraño y misericordioso
se te da como un fruto maduro de sufrir.

Mi corazón, Señor, hermética granada
de un resignado huerto donde no llega el

luminar de cielo de la casta mirada,
ni la antorcha perenne de la palabra fiel.

Se abandona al saber que tu milagro quedo
enterrará el afán, el presagio y el miedo,
y el más íntimo engaño ahogará desde hoy.

Porque el dolor tenaz sustituirá un aroma,
y desde la oblación que a tu quietud se asoma,
ni la leve zozobra temblará en lo que soy...

BAJO EL SIGILO DE LA LUNA

AYER, bajo el sigilo de la luna lejana,
nada turbó el reposo del abierto jardín,
ni el quebranto de un vuelo, ni la sombra de un ala,
ni el temblor de una estrella, ni el rumor de un festín.

Allí, abrióse el retablo de la ingrata memoria,
donde fue un girasol el goce prematuro,
un derrame de esencias fue la dicha ilusoria,
y el dolor y la pena las voces de un conjuro.

El agua, que en el pozo paralizó sus ansias,
dijo con sus cristales virtudes olvidadas,
como nuestras abuelas en las viejas estancias,
con los ojos abiertos y las manos cansadas.

Y así, suspensa el alma por la emoción divina,
el ayer de la vida no fue claridad vana,
y supo el corazón lo que punza una espina...
Ayer, bajo el sigilo de la luna lejana.

EN EL AGUA DORMIDA

EN EL agua dormida mi caricia más leve
se tiende como el perro humilde de la granja

la soledad en un impalpable oro llueve,
y se aclara el ambiente oloroso a naranja.

Las pupilas, alertas al horizonte puro,
interrogan sin rumbo, sin anhelo ni angustia,
cada sombra cobija un cansancio futuro
que doblega la frente en una flexión mustia.

En tanto, un inefable candor que nada implora
es descanso a los ojos... Escucho un trino huraño,
y pienso inversamente que a una nube viadora
guía el pastor bíblico conduciendo el rebaño.

En un temblor de seda se deshoja la hora,
ni un súbito reflejo turba el agua dormida,
ni un cansancio impaciente en mi alma se desflora,
ni la vida me siente, ni yo siento la vida...

ÉL

EL POBRE niño alienta una esperanza
y ensaya, en la penumbra, la mirada
que quiere ser de ayer, y que no alcanza
una resurrección franca y amada.

El pobre niño pálido no quiere
comprender que es inútil el sonrojo
del ocaso lejano, en que se ofrece
un corazón desventurado y flojo...

Y al tibio sol se mira ya, jugando,
sin la inquietud, sin el presagio vago,
y ya siente un amor que va enjugando
el llanto y la congoja de su estrago.

Un “sin embargo” sus silencios junta
para dejarlo inmóvil y pensando
sin contestar aquello que pregunta:

¿Hasta cuándo?

¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?, se repite.
Y las noches ajenas y los días
esparcen la ceniza que derrite
la nieve intacta de sus alegrías...

¿Hasta cuándo?, ¿un minuto o una vida?
No contesta el Amor y el Dolor calla
y el pobre niño pálido, perdida
la esperanza, ni persigue ni ensaya
la luz de una mirada permitida.

Y se va trasluciendo en un desmayo
su vida, ayer de par en par abierta;
y el pobre niño pálido es un rayo
que se muere en el quicio de la puerta.

EL VIAJE SIN RETORNO

CONTIGO está mi sangre, silenciosa;
mi sangre, ayer fervor, torrente ayer,
sobre tus brazos leales se rebosa
—¡qué asombro el que en los ojos se me posa!—.
A un nuevo ritmo debe obedecer.

Yo iba a ti en mi clamor, alucinante
y alucinado, como en un irreal
Mediterráneo, Ulises delirante.
¡Qué gritos en aquella soledad!...

¡Oh viaje sin retorno, de ansias sumas,
huyeron las sirenas por mi mal,
dejó su ausencia en mi calor, espumas!...
¡Oh viaje sin retorno en que las brumas
azotaron mi rostro con su sal!

Y tres ciudades imprevistas

quisieron detener mis pasos,
y me hirieron con sus aristas,
y las estrellas con sus trazos.

Y tú, que hoy de cordura contaminas
la fiebre de mis sienes, y reposas
con tu promesa mis ansias marinas
y mi obsesión de olas... Tú que afinas
mis gritos y mis voces calurosas
avivabas mi sed y ardías mi llaga.

Por esa sed que al corazón abría
ávido con mis labios y mis brazos,
y por la llaga que en mi carne hundía
la angustia de las uñas, llegué un día:
certidumbre entre todos los acasos.

Mas contigo mi sed halló frescura
y en tu blando mirar halló deleite;
y sin que fluya un ansia prematura
siento cómo me invade la ternura
con que unges a mi llaga con tu aceite.

MÁS QUE LENTO

YA SE alivia el alma mía
trémula y amarilla;
ya recibe la unción apasionada
de tu mano... Y la fría
rigidez de mi frente,
dulcemente entibiada,
ya se siente...

Yo no sé si mi mal indefinido
se decolora o se desviste,
pero ya no hace ruido.

Yo no sé si la luz que todo anega,

o el latido leal que te apresura
en mis sienes, o el ansia prematura,
inunda las pupilas y las ciega.

Qué conmovida está mi boca,
e inconforme.
Y distinto mi cuerpo
a la distinta llama de tu sangre.
Y mi sed ulterior acaso es poca.

Siento una languidez, y un desvaído
cansancio, casi de relato
pueril... Me siento como
en el claroscuro envejecido
de un melancólico retrato...

MAR

TE ACARICIABA, mar, en mi desvelo;
te soñaba en mi sueño, inesperado;
te aspiraba en la sombra recatado;
te oía en el silencio de mi duelo.

Eras, para mi cuerpo, cielo y suelo;
símbolo de mi sueño, inexplicado;
olor para mi sombra, iluminado;
rumor en el silencio de mi celo.

Te tuve ayer hirviendo entre mis manos,
caí despierto en tu profundo río,
sentí el roce de tus muslos cercanos.

Y aunque fui tuyo, entre tus brazos frío,
tu calor y tu aliento fueron vanos:
cada vez más te siento menos mío.

Reflejos

POESÍA

ERES la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

REFLEJOS

a Enrique Díez-Canedo

ERAS como el agua
un rostro movido, ¡ay!,
cortado
por el metal de los reflejos.

Yo te quería sola,
asomada a la fuente de los días,
y tan muda y tan quieta
en medio del paisaje móvil:
húmedas ramas y nubes delgadas.

Y sólo en un momento
te me dabas, mujer.
Eso era cuando el agua
como que ensamblaba
sus planos azules,
un instante inmóvil,
para luego hundirlos
entre rayas blancas
de sol, y moradas.

¡Ay como si alguien
golpeará en el agua,
tu rostro se hundía
y quebraba!

¡Ay, como *si* alguien
me hundiera el acero
del agua!

SUEÑO

NOS JUNTÓ un sueño.
En el sueño rodábamos
como en un prado fresco.

¿Nos juntará la vida
como el sueño?

En el sueño reíamos
al sol naranja, agrio
en los ojos, húmedo
en las sienes.

Rodaba el sueño
y nosotros rodábamos
en el verde increíble
del prado.

NOCHE

¡QUÉ tic-tac en tu pecho
alarga la noche sin sueño!

La media sombra viste,
móvil, nuestros cuerpos desnudos
y ya les da brillos de finas maderas
o, avara, los confunde opacos.

—Gocemos, si quieres,
provocando el segundo de muerte
para luego caer —¿en qué cansancio?,
¿en qué dolor?— como en un pozo
sin fin de luz de aurora...

Callemos en la noche última;
aguardemos sin despedida:
este polvo blanco
—de luna ¡claro!—
nos vuelve románticos.

SOLEDAD

SOLEDAD, soledad
¡cómo me miras desde los ojos
de la mujer de ese cuadro!

Cada día, cada día,
todos los días...
Cómo me miras con sus ojos hondos.

Si me quejo, parece que sus ojos
me quisieran decir que no estoy solo.

Y cuando espero lo que nunca llega,
me quisieran decir: aquí me tienes.

Y cuando lloro —algunas veces lloro—
también sus ojos se humedecen,
o será que los miro con los míos.

AIRE

EL AIRE juega a las distancias:
acerca el horizonte,
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

El aire juega a los sonidos:
rompe los tragaluces del cielo,
y llena con ecos de plata de agua
el caracol de los oídos.

El aire juega a los colores:
tiñe con verde de hojas el arroyo
y lo vuelve, súbito, azul,
o le pasa la borla de una nube.

El aire juega a los recuerdos:
se lleva todos los ruidos
y deja espejos de silencio
para mirar los años vividos.

INTERIOR

EL AIRE que vuelve de un viaje,
lleno de dorado calor,
se hiela en un marco para ser espejo
y cuadro de comedor.

¡Ay si el frutero
se resignara a no ser verdadero!
Mas cada fruto
quiere morir a tiempo porque sabe
que su verano es pasajero.

Yo sólo sé
que en el plato de porcelana
está el vaso para mi sed.
Y sin pedirle más sabor al agua
que no tenga sabor, que sea fría,
me bebo en cada vaso un día.

¡Ay si no fuera
porque en el plato de porcelana
están los días de la semana!

CUADRO

FUERA del tiempo, sentada,
la mano en la sien,
¿qué miras, mujer,
desde tu ventana?

¿Qué callas, mujer, pintada
entre dos nubes de mármol?

Será igual toda la vida
tu carne dura y frutada.

Sólo la edad te rodea
como una atmósfera blanda.

No respire, no.

De tal modo el aire
te quiere inundar,
que envejecerías,
¡ay!, con respirar.

No respire, no.

¡Muérete mejor
así como estás!

CÉZANNE

a Carlos Pellicer

DESHACE julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel.

Junto a las naranjas de abiertos poros
las manzanas se pintan demasiado,
y a los duraznos, por su piel de quince años,
dan deseos de acariciarlos.

Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

¡Calor! Sin embargo, da pena
beberse la “naturaleza muerta”
que han dejado dentro del vaso.

JARDÍN

LA MOLDURA de la ventana
rebana un trozo de jardín.

Hasta el aire con marco de los cristales
mueve el mismo temblor que mueve el velo
de la danza primaveral.

¿Jugaremos al laberinto en sus calles,
para llegar a la fuente central?

Melancolía sin tristeza,
si no me haces suspirar
¿por qué inclinas sobre el hombro mi cabeza.

Inútil languidez de infancia,
¿para qué el corazón entonces,
cuando no le oía latir?
Hoy que se apresura o se cansa
es cuando comienza a existir,

¡Ay!, rodar otra vez en los divanes
de suave musgo recortado,
pero dejando al corazón
abandonado.

¿Por qué la vida se complica
como el vuelo de esa golondrina
que burla toda la geometría?

Pero también la golondrina
atraviesa lanzando un grito
—se alcanzó rápida y derecha—,
herida, ella misma es la víctima
y la flecha.

LUGARES [I]

VÁMONOS inmóviles de viaje
para ver la tarde de siempre
con otra mirada,
para ver la mirada de siempre

con distinta tarde.

Vámonos, inmóviles

MUDANZA

EL AGUA, sin quehacer,
se hastía.
La nube, de viajar,
se cansa.
Y el monte bien quisiera
en el río, desnudo,
bañarse.
El camino, el camino
no quisiera llevarnos
a la casa.

¡Otra vida! ¡Otra vida!
Por eso el sol
se entra por los resquicios
y, en la mañana,
copia nuestras camas.

Por eso las nubes se exprimen...
Y por eso crujen los muebles,
y por eso se inclinan los cuadros.

¡Otra vida! ¡Otra vida!
Hagamos sitio a nuevos huéspedes:
echemos la casa por la ventana.

DOMINGO

ME FUGARÍA al pueblo
para que el domingo
fuera detrás del tren
persiguiéndome...

Y llegaría en la tarde
cuando, ya cansado
el domingo, se sentara
a mi lado,
frente al paisaje
quieto,
bajo los montes
que tampoco se habrían rasurado.

Así podría yo tenderme
sin hastío.
Oír sólo el silencio,
y mirar el aire incoloro
y poroso.

Muy abajo, muy pequeño,
junto al domingo
fatigado,
siguiendo la sola nube:
¡Dios fuma tras de la montaña!

PUEBLO

a Diego Rivera

AQUEL pueblo se quedó soltero,
conforme con su iglesia,
embozado en su silencio,
bajo la paja —oro, mediodía—
de su sombrero ancho,
sin nada más:
en las fichas del cementerio
los + son -.

Aquel pueblo cerró los ojos
para no ver la cinta de cielo
que se lleva el río,
y la carrera de los rieles

delante del tren.
El cielo y el agua,
la vía, la vía
—vidas paralelas—,
piensan, ¡ay!, encontrarse
en la ciudad.

Se le fue la gente
con todo y ganado.
Se le fue la luna novia,
¡la noche le dice
que allá en la ciudad
se ha casado!
Le dejaron, vacías, las casas
¡a él que no sabe jugar
a los dados!

PUZZLE

CUANDO subimos por sus rodillas
gruñó un poco:
su aliento silvó en su cabellera verde,
y tuvimos miedo...
Pero no cambió de postura.

Cuando pisábamos su espalda.
miramos hacia abajo:
Navidad en abril.
Absurdo: esa cabra, ese buey,
los hombres hongos
y el espejito roto entre la lama.

Arriba comprendimos
que sin esfuerzo, con una mano,
podríamos derribarlo todo:
casas, árboles,
hasta la vaca pinta
segura de su *camouflage*.

¡Todo! Con ademán de niño
aburrido y enfermo:
ya lo ordenaríamos después,
o ya nunca lo ordenaríamos.

FONÓGRAFOS

EL SILENCIO nos ha estrujado,
inútiles, en los rincones,
Y nos roe
un retrato,
una palabra,
una nota.

El presente y el futuro
los inventaron
para que no lloráramos...

Y el corazón,
el corazón de mica
—sin diástole ni sístole—
enloquece bajo la aguja
y sangra en gritos
su pasado.

AMPLIFICACIONES

EN EL cuarto del pueblo,
fantástico y desnudo,
amarillo de luz de vela,
sobrecogido,
mis sienes dan la hora
en no sé qué reloj
puntual y eterno.

La soledad se agranda

como las sombras
en la sábana del muro,
como las caras de ayer
asomadas para adentro
en el marco de sus ventanas.

Y el silencio se mueve
y vibra
en torno de la llama blanda,
como el ala —¿de qué presagio?,
¿de qué insecto?— que acaricia,
que enfría, que empequeñece.

NOCHE

CIELO increíble,
tan estrellado y azul
como en la carta astronómica.

¡También en la noche rueda
sonando el agua incansable!
Y hay una luz tan morada,
tan salpicada de oro
que parece mediatarde.

Arroyos que se han dormido,
blancos de plata, se tienden
en el verde los caminos.

A aquella estrella señera,
quedada atrás, olvidada,
cantémosle una canción
lánguida y exagerada.
Que el eco hará la segunda
voz, y el viento en las ramas
acompañará la letra
tocando cuerdas delgadas...

“Estrellita reluciente,
préstame tu claridá
para seguirle los pasos
a mi amor que ya se va.”

ARROYO

¡EL SOL!
Hace trizas
los espejos y, hechos
azogue y vidrio,
los empuja
y los derrite.

¡Qué dulce el agua
disolviendo sales!
¡Qué fría
hirviendo siempre!
¡Cómo se astilla
contra las piedras que esculpe!
¡Cómo imanta sus agujas
rápidas!

Y cómo vence luego
el abandono
de sus crines blancas.

VIAJE

LA LUZ se va con el tren
silbando, enrollada en humo,
apenas si en las colinas
unta un brillo.

¡Ay! Y nos vamos pensando
lejos, con el tren silbando,
sin movernos ni cansarnos.

¡Ay! Y nos vamos pensando
sin volver adonde estamos.

Se mueve en el cielo un aire
cenizo, lento. Se mueve
un aire sin aire.

Nos moja, al correr, un agua
oscura y tibia. Nos moja
un agua sin agua.

Y el corazón se apresura
o, quién sabe, se detiene
oyendo el silbido que
raya largo, de punta
en la pizarra y nos deja
un calosfrío de infancia...

Así, robando la luz,
seguimos sin llegar
y sin partir.

INCOLOR

PAISAJE inmóvil de cuatro colores,
de cuatro limpios colores:
azul, lavado azul de las montañas
y del cielo,
verde, húmedo verde en el prado
y en las colinas,
y gris en la nube compacta,
y amarillo.

Paisaje inmóvil de cuatro colores
en torno mío
y en el agua.
¡Y yo que esperaba
hallar, en el agua siquiera,
el mismo incolor que en mi alma!

Paisaje que no pasa nunca:
cierro los ojos y lo veo.

La lluvia afirmó sus colores
en vez de borrarlos.

Ya lo aprendí de memoria
y no puedo volver la página
para ver si encuentro
un paisaje, un paisaje
en que el agua,
no copiando ningún color,
sea del color de mi alma.

LUGARES [II]

LLÉVAME contigo tan lejos
que, en el camino, olvide
las palabras.

Llévame contigo tan cerca
que, sin camino, no tenga
palabras.

AZOTEAS

ASOMAN al cielo cóncavo
sus chimeneas
los barcos prietos, duros,
en este muelle
de azoteas.

Apenas si, lejos,
un humo delgado
mueve el horizonte...
o se hinchan velas blancas
en las cuerdas oblicuas.

Sólo un reflejo quiebran
los barcos de cartón
en el acero
de la ventana sumergida.

Pero también el mar está en el cielo
descorriendo largos telones
de olas maltratadas, telones
lentos,
grises,
despintados...

CALLES

CAMINAR bajo la rendija azul,
¡tan alta!
Caminar sin que los espejos
me pongan enfrente,
¡tan parecido a mí!

Callando, aunque el silencio
alargue la calle endurecida.
Caminar, sin que el eco
grave el oculto disco de mi voz.

Al mediodía, al mediodía
siempre, para no ir delante de mí,
y para no seguirme
y no andar a mis pies.

De prisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad.

CINEMATÓGRAFO

EN LA calle, la plancha gris del cielo,

más baja cada vez,
nos empareda vivos...
El corazón, sin frío de invierno,
quiere llorar su juventud
a oscuras.

En este túnel el hollín
unta las caras,
y sólo así mi corazón se atreve.

En este túnel sopla
la música delgada,
y es tan largo que tardaré en salir
por aquella puerta con luz
donde lloran dos hombres
que quisieran estar a oscuras.
¿Por qué no pagarán la entrada?

LUGARES [III]

YO TE dejaba ir, los ojos
cerrando, al fin te guardaba
la placa de mi retina.
¡Saldrías cercana y clara!

Por la noche revelaba
tu imagen para, de una vez, fijarla.
Al sol, borrosa y lejana,
¡no era nada!

S U I T E D E L I N S O M N I O

ECO

LA NOCHE juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos.

SILBATOS

LEJANOS, largos
—¿de qué trenes sonámbulos?—,
se persiguen como serpientes,
ondulando.

TRANVÍAS

CASAS que corren locas
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya.

ESPEJO

Y A NOS dará la luz,
mañana, como siempre,
un rincón que copiar
exacto, eterno.

CUADRO

QUÉ TEMOR, qué dolor
de envidia,
hacer luz y encontrarte
—mujer despierta siempre—,
ahora que crees que no te veo,
dormida.

RELOJ

¿QUÉ corazón avaro
cuenta el metal
de los instantes?

AGUA

TENGO sed.
¿De qué agua?
¿Agua de sueño? No.
De amanecer.

ALBA

LENTA y morada
pone ojeras en los cristales
y en la mirada.

Nostalgia de la muerte

NOCTURNOS

Burned in a sea of ice, and drowned amidst a fire.

MICHAEL DRAYTON

NOCTURNO

TODO lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela,
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada

de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

NOCTURNO MIEDO

TODO en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro

y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

NOCTURNO GRITO

TENGO miedo de mi voz
y busco mi sombra en vano,

¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando?
¿Y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?

¿Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra
y el sueño que me han robado?

Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado,
¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano?

Mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.

NOCTURNO DE LA ESTATUA

a Agustín Lazo

SOÑAR, soñar la noche, la calle, la escalera

y el grito de la estatua desdoblando la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

NOCTURNO EN QUE NADA SE OYE

EN MEDIO de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura

y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta ciento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

NOCTURNO SUEÑO

a Jules Supervielle

ABRÍA las alas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entraban

Del barco del cielo
del papel pautado
caía la escala
por donde mi cuerpo
bajaba

El cielo en el suelo
como en un espejo
la calle azogada
dobló mis palabras

Me robó mi sombra
la sombra cerrada
Quieto de silencio
oí que mis pasos

pasaban

El frío de acero
a mi mano ciega
armó con su daga
Para darme muerte
la muerte esperaba

Y al doblar la esquina
un segundo largo
mi mano acerada
encontró mi espalda

Sin gota de sangre
sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo

Lo tomé en los brazos
lo llevé a mi lecho

Cerraba las alas
profundas el sueño

NOCTURNO PRESO

PRISIONERO de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mí probar
a todos que es inocente.
Oigo su voz impaciente,
miro su gesto y su estado
amenazador, airado.
No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo habría libertado.

NOCTURNO AMOR

a Manuel Rodríguez Lozano

EL QUE nada se oye en esta alberca de sombra
no sé cómo mis brazos no se hieren
en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño
Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
y antes que compartirlo matarías el goce
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados
sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
el cuerpo que te vence más que el sueño
y comparo la fiebre de tus manos
con mis manos de hielo
y el temblor de tus sienes con mi pulso perdido
y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos
que la sombra corroee con su lepra incurable
Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma
sobre la dura página de nieve
No la sangre que huyó de mí como del arco huye la flecha
sino la cólera circula por mis arterias
amarilla de incendio en mitad de la noche
y todas las palabras en la prisión de la boca
y una sed que en el agua del espejo
sacia su sed con una sed idéntica
De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
y más clara y más luz que la luz misma

y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.

NOCTURNO SOLO

SOLEDAD, aburrimiento,
vano silencio profundo,
líquida sombra en que me hundo,
vacío del pensamiento.
Y ni siquiera el acento
de una voz indefinible
que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible.

NOCTURNO ETERNO

CUANDO los hombres alzan los hombros y pasan
o cuando dejan caer sus nombres
hasta que la sombra se asombra

cuando un polvo más fino aún que el humo
se adhiere a los cristales de la voz
y a la piel de los rostros y las cosas

cuando los ojos cierran sus ventanas
al rayo del sol pródigo y prefieren
la ceguera al perdón y el silencio al sollozo

cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un nombre innombrable
se desnuda para saltar al lecho
y ahogarse en el alcohol o quemarse en la nieve

cuando la vi cuando la vid cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras
sin decirnos siquiera el precio de su nombre

cuando en la soledad de un cielo muerto
brillan unas estrellas olvidadas
y es tan grande el silencio del silencio
que de pronto quisiéramos que hablara

o cuando de una boca que no existe
sale un grito inaudito
que nos echa a la cara su luz viva
y se apaga y nos deja una ciega sordera

o cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar “quién vive”

dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo

porque acaso la voz tampoco vive
sino como un recuerdo en la garganta
y no es la noche sino la ceguera
lo que llena de sombra nuestros ojos

y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche

NOCTURNO MUERTO

PRIMERO un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo de un enfermo
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,
preso en el caracol de mi oreja dormida
y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo
cada vez más delgada y más enardecida.

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consume
el corazón inmóvil como la llama fría?

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.

OTROS NOCTURNOS

NOCTURNO

AL FIN llegó la noche con sus largos silencios,
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.
El más ligero ruido crece de pronto y, luego,
muere sin agonía.

El oído se aguza para ensartar un eco
lejano, o el rumor de unas voces que dejan,
al pasar, una huella de vocales perdidas.

¡Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas
alfombras, apagando luces, ventanas últimas!

Porque el silencio alarga lentas manos de sombra.
La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos

dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:
la luz hace más honda la mina del silencio
y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.

Al fin llegó la noche a despertar palabras
ajenas, desusadas, propias, desvanecidas:
tinieblas, corazón, misterio, plenilunio...

¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!

Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar sino los restos de un naufragio de olvidos.

Porque la noche arrastra en su baja marea
memorias angustiosas, temores congelados,
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
y la amargura de lo que ya no recordamos.

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marea inesperada,
a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensaje vacío!

NOCTURNO EN QUE HABLA LA MUERTE

SI LA muerte hubiera venido aquí, a New Haven,
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro
como la señal que ya no me recuerda nada;
si mi muerte particular estuviera esperando
una fecha, un instante que sólo ella conoce
para decirme: "Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa;
como un poco de aire cálido e invisible

mezclado al aire duro y frío que respiras;
como el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer sobre las cosas
que no quisieras recordar ahora.
Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.
Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos;
nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra vez a todas horas,
ni las horas que matas con orgullo
sin pensar que renacen fuera de ti.
Nada son estas cosas ni los innumerables
lazos que me tendiste,
ni las infantiles argucias con que has querido dejarme
engañada, olvidada.
Aquí estoy, ¿no me sientes?
Abre los ojos; ciérralos, si quieres”.

Y me pregunto ahora,
si nadie entró en la pieza contigua,
¿quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite,
la voz de una mujer que habla en la calle?

Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente.

NOCTURNO DE LOS ÁNGELES

a Agustín J. Fink

SE DIRÍA que las calles fluyen dulcemente en la noche.
Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,
el secreto que los hombres que van y vienen conocen,
porque todos están en el secreto
y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos
si, por el contrario, es tan dulce guardarlo
y compartirlo sólo con la persona elegida.

Si cada uno dijera en un momento dado,
en sólo una palabra, lo que piensa,
las cinco letras del deseo formarían una enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva aún que las otras.
Y esa constelación sería como un ardiente sexo
en el profundo cuerpo de la noche,
o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida
se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre.

De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres,
caminan, se detienen, prosiguen.

Cambian miradas, atreven sonrisas,
forman imprevistas parejas...

Hay recodos y bancos de sombra,
orillas de indefinibles formas profundas
y súbitos huecos de luz que ciega
y puertas que ceden a la presión más leve.

El río de la calle queda desierto un instante.
Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.
Queda un momento paralizado, mudo, anhelante
como el corazón entre dos espasmos.

Pero una nueva pulsación, un nuevo latido
arroja al río de la calle nuevos sedientos seres.

Se cruzan, se entrecruzan y suben.
Vuelan a ras de tierra.
Nadan de pie, tan milagrosamente
que nadie se atrevería a decir que no caminan.

¡Son los ángeles!
Han bajado a la tierra
por invisibles escalas.
Vienen del mar, que es el espejo del cielo,
en barcos de humo y sombra,
a fundirse y confundirse con los mortales,
a rendir sus frentes en los muslos de las mujeres,
a dejar que otras manos palpen sus cuerpos febrilmente,
y que otros cuerpos busquen los suyos hasta encontrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios de una misma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,
a poner en libertad sus lenguas de fuego,
a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos.
Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen de los mortales.
Caminan, se detienen, prosiguen.
Cambian miradas, atreven sonrisas.
Forman imprevistas parejas.

Sonríen maliciosamente al subir en los ascensores de los hoteles
donde aún se practica el vuelo lento y vertical.
En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales;
signos, estrellas y letras azules.
Se dejan caer en las camas, se hunden en las almohadas
que los hacen pensar todavía un momento en las nubes.
Pero cierran los ojos para entregarse mejor a los goces de su encarnación
misteriosa,
y, cuando duermen, sueñan no con los ángeles sino con los mortales.

Los Ángeles, California.

NOCTURNO ROSA

a José Gorostiza

YO TAMBIÉN hablo de la rosa.
Pero mi rosa no es la rosa fría
ni la de piel de niño,
ni la rosa que gira
tan lentamente que su movimiento
es una misteriosa forma de la quietud.

No es la rosa sedienta,
ni la sangrante llaga,
ni la rosa coronada de espinas,
ni la rosa de la resurrección.

No es la rosa de pétalos desnudos,
ni la rosa encerada,
ni la llama de seda,
ni tampoco la rosa llamarada.

No es la rosa veleta,
ni la úlcera secreta,
ni la rosa puntual que da la hora,
ni la brújula rosa marinera.

No, no es la rosa rosa
sino la rosa increada,
la sumergida rosa,
la nocturna,
la rosa inmaterial,
la rosa hueca.

Es la rosa del tacto en las tinieblas,
es la rosa que avanza enardecida,
la rosa de rosadas uñas,
la rosa yema de los dedos ávidos,
la rosa digital,
la rosa ciega.

Es la rosa moldura del oído,
la rosa oreja,
la espiral del ruido,
la rosa concha siempre abandonada
en la más alta espuma de la almohada.

Es la rosa encarnada de la boca,
la rosa que habla despierta
como si estuviera dormida.
Es la rosa entreabierta
de la que mana sombra,
la rosa entraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada,
es la rosa labial,
la rosa herida.

Es la rosa que abre los párpados,
la rosa vigilante, desvelada,
la rosa del insomnio desojada.

Es la rosa del humo,
la rosa de ceniza,
la negra rosa de carbón diamante
que silenciosa horada las tinieblas
y no ocupa lugar en el espacio.

NOCTURNO MAR

a Salvador Novo

NI TU silencio duro cristal de dura roca,
ni el frío de la mano que me tiendes,
ni tus palabras secas, sin tiempo ni color,
ni mi nombre, ni siquiera mi nombre
que dictas como cifra desnuda de sentido;

ni la herida profunda, ni la sangre

que mana de sus labios, palpitante,
ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como la duda;

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos,
cuando mi sangre aún no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.

El mar que sube mudo hasta mis labios,
el mar que se satura
con el mortal veneno que no mata
pues prolonga la vida y duele más que el dolor.
El mar que hace un trabajo lento y lento
forjando en la caverna de mi pecho
el puño airado de mi corazón.

Mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado,
nocturno mar sin espuma en los labios,
nocturno mar sin cólera, conforme
con lamer las paredes que lo mantienen preso
y esclavo que no rompe sus riberas
y ciego que no busca la luz que le robaron
y amante que no quiere sino su desamor.

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.

Nocturno mar amargo
que circula en estrechos corredores
de corales arterias y raíces

y venas y medusas capilares.

Mar que teje en la sombra su tejido flotante,
con azules agujas ensartadas
con hilos nervios y tensos cordones.

Nocturno mar amargo
que humedece mi lengua con su lenta saliva,
que hace crecer mis uñas con la fuerza
de su marea oscura.

Mi oreja sigue su rumor secreto,
oigo crecer sus rocas y sus plantas
que alargan más y más sus labios dedos.

Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.

NOCTURNO DE LA ALCOBA

LA MUERTE toma siempre la forma de la alcoba
que nos contiene.

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que en la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

Y es el ruido de hojas calcinadas
que hacen tus pies desnudos al hundirse en la alfombra.

Y es el sudor que moja nuestros muslos
que se abrazan y luchan y que, luego, se rinden.

Y es la frase que dejas caer, interrumpida.
Y la pregunta mía que no oyes,
que no comprendes o que no respondes.

Y el silencio que cae y te sepulta
cuando velo tu sueño y lo interrogo.

Y solo, sólo yo sé que la muerte
es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros
cuando en el sueño luchas con el ángel del sueño.

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.

CUANDO LA TARDE...

CUANDO la tarde cierra sus ventanas remotas,
sus puertas invisibles,
para que el polvo, el humo, la ceniza,
impalpables, oscuros,
lentos como el trabajo de la muerte
en el cuerpo del niño,
vayan creciendo;
cuando la tarde, al fin, ha recogido

el último destello de luz, la última nube,
el reflejo olvidado y el ruido interrumpido,
la noche surge silenciosamente
de ranuras secretas,
de rincones ocultos,
de bocas entreabiertas,
de ojos insomnes.

La noche surge con el humo denso
del cigarrillo y de la chimenea.
La noche surge envuelta en su manto de polvo.
El polvo asciende, lento.
Y de un cielo impasible,
cada vez más cercano y más compacto,
llueve ceniza.

Cuando la noche de humo, de polvo y de ceniza
envuelve la ciudad, los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo.

ESTANCIAS NOCTURNAS

SONÁMBULO, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.

EN LA noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

MIEDO de no ser nada más que un jirón del sueño
de alguien —¿de Dios?— que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien —¿Dios?—, el dueño

de un sueño cada vez más profundo y más largo.

ESTRELLA que te asomas, temblorosa y despierta,
tímida aparición en el cielo impasible,
tú, como yo —hace siglos—, estás helada y muerta,
mas por tu propia luz sigues siendo visible.

¡SERÉ polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía.

N O S T A L G I A S

NOSTALGIA DE LA NIEVE

¡CAE LA noche sobre la nieve!

Todos hemos pensado alguna vez
o alguien —yo mismo— lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya,
que las sombras que forman la noche de todos los días
caen silenciosas, furtivas, escondiéndose
detrás de sí mismas, del cielo:
copos de sombra.
Porque la sombra es la nieve oscura,
la impensable callada nieve negra.

¡Cae la nieve sobre la noche!

¡Qué luz de atardecer increíble,
hecha del polvo más fino,
llena de misteriosa tibieza,
anuncia la aparición de la nieve!

Luego, por hilos invisibles
y sueltos en el aire como una cabellera,
descienden
copos de pluma, copos de espuma.

Y algo de dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de nieve.

CEMENTERIO EN LA NIEVE

A NADA puede compararse un cementerio en la nieve.
¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?
El cielo ha dejado caer insensibles piedras de nieve
sobre las tumbas,
y ya no queda sino la nieve sobre la nieve
como la mano sobre sí misma eternamente posada.

Los pájaros prefieren atravesar el cielo,
herir los invisibles corredores del aire
para dejar sola la nieve,
que es como dejarla intacta,
que es como dejarla nieve.

Porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueños
ni como unos ojos en blanco.

Si algo tiene de un cuerpo insensible y dormido,
de la caída de un silencio sobre otro
y de la blanca persistencia del olvido,
¡a nada puede compararse un cementerio en la nieve!

Porque la nieve es sobre todo silenciosa,

más silenciosa aún sobre las losas exangües:
labios que ya no pueden decir una palabra.

NORTH CAROLINA BLUES

a Langston Hughes

EN NORTH Carolina
el aire nocturno
es de piel humana.
Cuando lo acaricio
me deja, de pronto,
en los dedos,
el sudor de una gota de agua.

En North Carolina

Meciendo el tronco vertical,
desde las plantas de los pies
hasta las palmas de las manos
el hombre es árbol otra vez.

En North Carolina

Si el negro ríe,
enseña granadas encías
y frutas nevadas.
Mas si el negro calla,
su boca es una roja
entraña.

En North Carolina

¿Cómo decir
que la cara de un negro se ensombrece?

En North Carolina

Habla un negro:
—Nadie me entendería
si dijera que hay sombras blancas

en pleno día.

En North Carolina

En diversas salas de espera
aguardan la misma muerte
los pasajeros de color
y los blancos, de primera.

En North Carolina

Nocturnos hoteles:
llegan parejas invisibles,
las escaleras suben solas,
fluyen los corredores,
retroceden las puertas,
cierran los ojos las ventanas.
Una mano sin cuerpo
escribe y borra negros
nombres en la pizarra.

En North Carolina

Confundidos
cuerpos y labios,
yo no me atrevería
a decir en la sombra:
Esta boca es la mía.

En North Carolina

MUERTE EN EL FRÍO

CUANDO he perdido toda fe en el milagro,
cuando ya la esperanza dejó caer la última nota
y resuena un silencio sin fin, cóncavo y duro;

cuando el cielo de invierno no es más que la ceniza
de algo que ardió hace muchos, muchos siglos;

cuando me encuentro tan solo, tan solo,

que me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido,
una carta estrujada, en los rincones;

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,

siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura.

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.

Y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.
Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como el fuego.

Y en el silencio escucho dentro de mí el trabajo
de un minucioso ejército de obreros que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne estremecidas;

siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo;

cómo el agua y la sangre
son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal

y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.

PARADOJA DEL MIEDO

¡CÓMO pensar, un instante siquiera,
que el hombre mortal vive!
El hombre está muerto de miedo,
de miedo mortal a la muerte.

El miedo lo acompaña como la sombra al cuerpo,
le asalta en las tinieblas,
se revela en su sueño,
toma, a veces, la forma del valor.

Y sin embargo existe un miedo, miedo mayor,
mayor aún que el miedo a la muerte,
un miedo más miedo aún:
el miedo a la locura,
el miedo indescriptible
que dura la eternidad del espasmo
y que produce el mismo doloroso placer;
el miedo de dejar de ser uno mismo
ya para siempre,
ahogándose en un mundo
en que ya las palabras y los actos
no tengan el sentido que acostumbramos darles;
en un mundo en que nadie,
ni nosotros mismos,
podamos reconocernos:
“¿Éste soy yo?”
“¡Éste no, no eres tú!”

O el miedo de llegar a ser uno mismo
tan directa y profundamente
que ni los años, ni la consunción ni la lepra,

nada ni nadie
nos distraiga un instante
de nuestra perfecta atención a nosotros mismos,
haciéndonos sentir nuestra creciente,
irreversible parálisis.

¡Cuántas veces nos hemos sorprendido exclamando
desde el más recóndito pozo de nuestro ser
y por boca de nuestras heridas extrañas:
“¡Pero si no estoy loco!”
“¡Acaso crees que estoy muerto!”

Y no obstante ese miedo,
ese miedo mortal a la muerte,
lo hemos sentido todos,
una vez y otra vez,
atrayerente como el vacío,
como el peligro, como el roce
que va derecho al espasmo,
al espasmo que es la sola muerte
que la bestia y el hombre conocen y persiguen.

¿Y qué vida sería la de un hombre
que no hubiera sentido, por una vez siquiera,
la sensación precisa de la muerte,
y luego su recuerdo,
y luego su nostalgia?

Si la sustancia durable del hombre
no es otra sino el miedo;
y si la vida es un inaplazable
mortal miedo a la muerte,
puesto que ya no puede sentir miedo,
puesto que ya no puede morir,
sólo un muerto, profunda y valerosamente,
puede disponerse a vivir.

VOLVER...

VOLVER a una patria lejana,
volver a una patria olvidada,
oscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.
¡Salir del aire que me encierra!
Y anclar otra vez en la nada.
La noche es mi madre y mi hermana,
la nada es mi patria lejana,
la nada llena de silencio,
la nada llena de vacío,
la nada sin tiempo ni frío,
la nada en que no pasa nada.

DÉCIMA MUERTE

a Ricardo de Alcázar

I

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

II

Si en todas partes estás,
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento

y en mi sangre confundida,
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?

III

Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando,
apenas sensible cuando
anestesiado me crean;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.

IV

Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados,
te ven mis ojos cerrados
entrar en mi alcoba oscura
a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura.

V

No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte,
para que al tocar la nada
que envuelve tu cuerpo yerto,
para que a tu olor desierto
pueda, sin sombra de sueño,

saber que de ti me adueño,
sentir que muero despierto.

VI

La aguja del instantero
recorrerá su cuadrante,
todo cabrá en un instante
del espacio verdadero
que, ancho, profundo y señero,
será elástico a tu paso
de modo que el tiempo cierto
prolongará nuestro abrazo
y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto.

VII

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay un misterioso pacto
del espasmo delirante
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.

VIII

¡Hasta en la ausencia estás viva!
Porque te encuentro en el hueco
de una forma y en el eco
de una nota fugitiva;
porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar hasta en el sabor

la presencia del vacío.

IX

Si te llevo en mí prendida
y te acaricio y escondo;
si te alimento en el fondo
de mi más secreta herida;
si mi muerte te da vida
y goce mi frenesí,
¿qué será, Muerte, de ti
cuando al salir yo del mundo,
deshecho el nudo profundo,
tengas que salir de mí?

X

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!

Canto a la primavera y otros poemas

CANTO A LA PRIMAVERA

LA PRIMAVERA nace
de no sabremos nunca
qué secretas regiones
de la tierra sumisa,
del mar inacabable,
del infinito cielo.

La primavera sube
de la tierra. Es el sueño,
el misterioso sueño
de la tierra dormida,
fatigada y herida.
Es sueño en el que todo
lo que la tierra encierra,
desde el profundo olvido,
desde la muerte misma,
germina o se despierta
y regresa a la vida.
¡La primavera sube de la tierra!

La primavera llega
del mar. Es una ola
confundida entre todas, ignorada,
perdida sin saberlo
como un niño desnudo entre las olas.
cayendo y levantándose desnuda,
entre las olas grandes,
entre las incansables
eternas olas altas.
¡Porque la primavera es una ola!

La primavera surge
del cielo. Es una nube
silenciosa y delgada,
la más pálida y niña.
Nadie la mira alzarse,
pero ella crece y sube
a los hombros del viento,
y llega, inesperada.
¡Porque la primavera es una nube!

La primavera surge, llega y sube
y es el sueño y la ola y es la nube.

Pero también la primavera nace
de pronto en nuestro cuerpo,
filtrando su inasible,
su misteriosa savia
en cada débil rama
del árbol de los nervios;
mezclando su invisible
y renovada linfa
a nuestra sangre antigua.
¡Y enciende las mejillas,
y abrillanta los ojos fatigados,
da calor a las yemas de los dedos
y despierta la sed en nuestros labios!

Decimos en silencio
o en voz alta, de pronto, “Primavera”,
y algo nace o germina
o tiembla o se despierta.

Magia de la palabra:
primavera, sonrisa,
promesa y esperanza.

Porque la primavera es la sonrisa
y, también, la promesa y la esperanza

La sonrisa del niño
que no comprende al mundo
y que lo encuentra hermoso:
¡del niño que no sabe todavía!

La promesa de dicha
murmurada al oído,
la promesa que aviva
los ojos y los labios:
¡qué importa que no llegue
a cumplirse algún día!

La trémula esperanza,
la confiada esperanza que no sabe
que alimenta la angustia
y aplaza el desengaño:
¡el frío desengaño
que vendrá inevitable!

Porque la primavera
es ante todo la verdad primera,
la verdad que se asoma
sin ruido, en un momento,
la que al fin nos parece
que va a durar, eterna,
la que desaparece
sin dejar otra huella
que la que deja el ala
de un pájaro en el viento.

AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE

AMAR es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo.

Amar es reconstruir, cuando te alejas,

tus pasos, tus silencios, tus palabras,
y pretender seguir tu pensamiento
cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas.

Amar es una cólera secreta,
una helada y diabólica soberbia.

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.

Amar es escuchar sobre tu pecho,
hasta colmar la oreja codiciosa,
el rumor de tu sangre y la marca
de tu respiración acompasada.

Amar es absorber tu joven savia
y juntar nuestras bocas en un cauce
hasta que de la brisa de tu aliento
se impregnen para siempre mis entrañas.

Amar es una envidia verde y muda,
una sutil y lúcida avaricia.

Amar es provocar el dulce instante
en que tu piel busca mi piel despierta;
saciar a un tiempo la avidez nocturna
y morir otra vez la misma muerte
provisional, desgarradora, oscura.

Amar es una sed, la de la llaga
que arde sin consumirse ni cerrarse,
y el hambre de una boca atormentada
que pide más y más y no se sacia.

Amar es una insólita lujuria
y una gula voraz, siempre desierta.

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia.

SONETO DE LA GRANADA

a Alfonso Reyes

Es mi amor como el oscuro
panal de sombra encarnada,
que la hermética granada
labra en su cóncavo muro.

Silenciosamente apuro
mi sed, mi sed no saciada,
y la guardo congelada
para un alivio futuro.

Acaso una boca ajena
a mi secreto dolor
encuentre mi sangre, plena,

y mi carne, dura y fría,
y en mi acre y dulce sabor
sacie su sed con la mía.

SONETO DE LA ESPERANZA

AMAR es prolongar el breve instante
de angustia, de ansiedad y de tormento
en que, mientras espero, te presiento
en la sombra suspenso y delirante.

¡Yo quisiera anular de tu cambiante
y fugitivo ser el movimiento,

y cautivarte con el pensamiento
y por él sólo ser tu solo amante!

Pues si no quiero ver, mientras avanza
el tiempo indiferente, a quien más quiero,
para soñar despierto en su tardanza

la sola posesión de lo que espero,
es porque cuando llega mi esperanza
es cuando ya sin esperanza muero.

DÉCIMAS DE NUESTRO AMOR

I

A mí mismo me prohíbo
revelar nuestro secreto,
decir tu nombre completo
o escribirlo cuando escribo.
Prisionero de ti, vivo
buscándote en la sombría
caverna de mi agonía.
Y cuando a solas te invoco,
en la oscura piedra toco
tu impasible compañía.

II

Si nuestro amor está hecho
de silencios prolongados
que nuestros labios cerrados
maduran dentro del pecho;
y si el corazón deshecho
sangra como la granada
en su sombra congelada,
¿por qué, dolorosa y mustia,
no rompemos esta angustia
para salir de la nada?

III

Por el temor de quererme
tanto como yo te quiero,
has preferido, primero,
para salvarte, perderme.
Pero está mudo e inerme
tu corazón, de tal suerte
que si no me dejas verte
es por no ver en la mía
la imagen de tu agonía:
porque mi muerte es tu muerte.

Te alejas de mí pensando
que me hiere tu presencia,
y no sabes que tu ausencia
es más dolorosa cuando
la soledad se va ahondando,
y en el silencio sombrío,
sin quererlo, a pesar mío,
oigo tu voz en el eco
y hallo tu forma en el hueco
que has dejado en el vacío.

V

¿Por qué dejas entrever
una remota esperanza,
si el deseo no te alcanza,
si nada volverá a ser?
Y si no habrá amanecer
en mi noche interminable
¿de qué sirve que yo hable
en el desierto, y que pida,
para reanimar mi vida,
remedio a lo irremediable?

VI

Esta incertidumbre oscura
que sube en mi cuerpo y que

deja en mi boca no sé
qué desolada amargura;
este sabor que perdura
y, como el recuerdo, insiste,
y, como tu olor, persiste
con su penetrante esencia,
es la sola y cruel presencia
tuya, desde que partiste.

VII

Apenas has vuelto, y ya
en todo mi ser avanza,
verde y turbia, la esperanza
para decirme: “¡Aquí está!”
Pero su voz se oirá
rodar sin eco en la oscura
soledad de mi clausura
y yo seguiré pensando
que no hay esperanza cuando
la esperanza es la tortura.

VIII

Ayer te soñé. Temblando
los dos en el goce impuro
y estéril de un sueño oscuro.
Y sobre tu cuerpo blando
mis labios iban dejando
huellas, señales, heridas...
Y tus palabras transidas
y las mías delirantes
de aquellos breves instantes
prolongaban nuestras vidas.

IX

Si nada espero, pues nada
tembló en ti cuando me viste
y ante mis ojos pusiste

la verdad más desolada;
si no brilló en tu mirada
un destello de emoción,
la sola oscura razón,
la fuerza que a ti me lanza,
perdida toda esperanza,
es... ¡la desesperación!

X

Mi amor por ti ¡no murió!
Sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que en mi corazón cavó.
Por ella desciendo y no
encontraré la salida,
pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

NUESTRO AMOR

SI NUESTRO amor no fuera,
al tiempo que un secreto,
un tormento, una duda,
una interrogación;

si no fuera una larga
espera interminable,
un vacío en el pecho
donde el corazón llama
como un puño cerrado
a una puerta impasible;

si nuestro amor no fuera
el sueño doloroso
en que vives sin mí,

dentro de mí, una vida
que me llena de espanto;

si no fuera un desvelo,
un grito iluminado
en la noche profunda;

si nuestro amor no fuera
como un hilo tendido
en que vamos los dos
sin red sobre el vacío;

si tus palabras fueran
sólo palabras para
nombrar con ellas cosas
tuyas, no más, y mías;

si no resucitaran,
si no evocaran trágicas
distancias y rencores
traspuestos, olvidados;

si tu mirada fuera
siempre la que un instante
—¡pero un instante eterno!—
es tu más honda entrega;

si tus besos no fueran
sino para mis labios
trémulos y sumisos;

si tu lenta saliva
no fundiera en mi boca
su sabor infinito;

si juntos nuestros labios
desnudos como cuerpos,
y nuestros cuerpos juntos
como labios desnudos
no formaran un cuerpo
y una respiración,

¡no fuera amor el nuestro,
no fuera nuestro amor!

INVENTAR LA VERDAD

PONGO el oído atento al pecho,
como, en la orilla, el caracol al mar.
Oigo mi corazón latir sangrando
y siempre y nunca igual.

Sé por quién late así, pero no puedo
decir por qué será.

Si empezara a decirlo con fantasmas
de palabras y engaños, al azar,
llegaría, temblando de sorpresa,
a inventar la verdad:
¡Cuando fingí quererte, no sabía
que te quería ya!

MADRIGAL SOMBRÍO

DICHOSO amor el nuestro, que nada y nadie nombra:
prisionero olvidado, sin luz y sin testigo.
Amor secreto que convierte en miel la sombra,
como la florescencia en la cárcel del higo.

DESEO

AMARTE con un fuego duro y frío.
Amarte sin palabras, sin pausas ni silencios.

Amarte sólo cada vez que quieras,
y sólo con la muda presencia de mis actos.

Amarte a flor de boca y mientras la mentira

no se distinga en ti de la ternura.

Amarte cuando finges toda la indiferencia
que tu abandono niega, que funde tu calor.

Amarte cada vez que tu piel y tu boca
busquen mi piel dormida y mi boca despierta.

Amarte por la soledad, si en ella me dejas.
Amarte por la ira en que mi razón enciendes.

Y, más que por el goce y el delirio,
amarte por la angustia y por la duda.

PALABRA

PALABRA que no sabes lo que nombras.
Palabra, ¡reina altiva!
Llamas nube a la sombra fugitiva
de un mundo en que las nubes son las sombras.

SONETO DEL TEMOR A DIOS

ESTE miedo de verte cara a cara,
de oír el timbre de tu voz radiante
y de aspirar la emanación fragante
de tu cuerpo intangible, nos separa.

¡Cómo dejaste que desembarcara
en otra orilla, de tu amor distante!
Atado estoy, inmóvil navegante,
¡y el río de la angustia no se para!

Y no sé para qué tendiendo redes
con palabras pretendo aprisionarte,
si, a medida que avanzan, retrocedes.

Es inútil mi fiebre de alcanzarte,

mientras tú mismo, que todo lo puedes,
no vengas en mis redes a enredarte.

CREPUSCULAR

¿POR QUÉ en la vida levantar de jaspe
una morada a nuestro sueño vano,
si al cabo de ella nuestro cierto albergue
será la tumba?

¿No es más hermoso a las calladas márgenes
del lago, cuna de tristezas viejas,
pulsar la lira, cuando en ríos de púrpura
muere la tarde?

¿No es más hermoso en los dormidos vientos,
cuando reza el crepúsculo en voz baja,
ver la paloma que la estela teje
de su albo vuelo?

¡A mí cuán place contemplar los cisnes
callados, orgullosos, pensativos,
que en el espejo de las aguas dejan
huellas de nieve!

Huellas de nieve, pensamientos blancos,
lirios de luz flotando, cual si fueran
resquebrajos de estrellas; hojas secas
de flor de cisne.

Déme la noche su vergel de flores
que en los collados eternos brillan,
rosas de fuego que nevada mano
cortar no puede.

Y al monte subiré, desde sus cumbres
una estrella asiré, remota y pálida;
la sembraré en los surcos de mi vida
y de mi carne,

Y al fin del viaje, al descender del monte,
d eme a su falda, bajo cruz humilde,
la madre tierra junto al manso sauce
tranquila tumba.

Y entre sus ramas, cual dormido pájaro,
penda mi lira; porque entonces quiero
oír sus notas, cuando el cierzo helado
pulse sus cuerdas.

ESTATUA

TE HAS hecho unos ojos duros,
sin fondo y sin horizonte,
que no miran,
que no quieren que otros ojos
curiosos, lentos, los miren.

Te has hecho, pacientemente,
con un cuidado infinito,
un cuerpo, un cuerpo de mármol,
pulido, perfecto, frío.

Y es inútil que otros ojos
pretendan tocar los tuyos
con dedos de luz,
con rayos que no ciegan
ni hacen daño.

Y es inútil que otros cuerpos
quieran mirarte de cerca
con los ojos misteriosos
que hay en la piel,
con los ojos de los dedos,
con los sensibles, despiertos,
de los labios.

Te has hecho un mundo de estatua,

lleno de ti, para ti.

EPIGRAMAS DE BOSTON

I

El puritanismo
ha creado
un nuevo pecado:
el exceso de vestido,
que, bien mirado
y por ser tan distinguido,
en nada se distingue del nudismo.

II

Lleva polainas y bastón,
el cuello almidonado
y la corbata de plastrón,
y celosamente guardado,
como Aquiles a Patroclo,
el vulnerable talón
del monoclo.

III

En la novela de Jorge Santayana
—un extraordinario éxito de venta—
dice, ¿quién?, ¿la doncella alemana?
—“Toda una vida puedes pasar
en Boston, sin caer en la cuenta
de que estás en un puerto de mar.”

Como del mar viene el placer,
y el placer es en Boston un pecado,
ya no saben qué hacer
para tener al mar emparedado.

IV

Como los rascacielos
no son tradicionales,
aquí los ponen por los suelos,
horizontales.

V

Vicios privados en edificios
públicos llegan a servicios
públicos en edificios
privados.

VI

En hoteles y ascensores
la moral consabida
exige diferente salida
a las damas y a los señores.

De modo que los maridos,
los amantes, los pretendientes
y los recién casados
tienen que estar pendientes
para reunirse, de manera
subrepticia y privada,
con la esposa, la amada,
la novia o la niñera.

VII

Los ángeles puritanos,
para disimular su vuelo,
en traje de baño
se tiran al fondo del cielo.

VIII

En Boston es grave falta
hablar de ciertas mujeres,
por eso aunque nieva nieve
mi boca no se atreve

a decir en voz alta:
ni Eva ni Hebe,

EPITAFIOS

I

(J. C.)

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.
Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!

II

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió mil y una muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes

TEATRO

Diálogo

LA EDUCACIÓN

Es alta y rígida; tiene los cabellos pajizos que hacían desconfiar a un personaje de Wilde. Pesa cada una de sus palabras en el platillo de su mano extendida; y cubren guantes, hasta los hombros, sus brazos.

Por lo demás, una persona de cierta edad no experimenta, al verla, temor alguno; apenas una obligada desconfianza. Los pequeños, en cambio, creen ver en ella, cada uno, a su institutriz, y palidecen ante su palidez que no sería fácil dilucidar si proviene de un temperamento bilioso o de las frecuentes consultas a pergaminos e incunables.

LA CULTURA

Toda ella en un gracioso desorden. Los ojos vivos; sueltos los cabellos y el ademán. A medida que habla asegura su concepto, sin sentirlo. Y cuando calla, escucha.

La hallamos como de la familia: su presencia alborozaba y conmovía; mas en sociedad no nos presentaríamos con ella sin un ligero rubor —¡usa los zapatos tan cómodos!—. Afortunadamente no ha podido acostumbrarse a las veladas.

LA EDUCACIÓN.— Por ningún motivo voyas a confundirme con la Pedagogía; menos aún con la Enseñanza; es verdad que son parientes más lejanas, pero no sostengo con ellas ninguna relación desde su matrimonio. La primera casó con un viudo con hijos... La otra con un editor de libros de texto... Ambas, conociendo algunas de mis intenciones, han querido llevarlas a cabo, pero ¡cómo!; popularizándolas. Sabían mis ideales, mas ignoraban los medios de seguirlos. No comprenden que el único modo de oficiar es: dictando al oído, dando un tono sospechoso a la voz, prometiendo a cada hombre, por separado, la solución y la esencia; obligándolo, conformándolo...

LA CULTURA.— Secreto a voces, querida.

LA EDUCACIÓN.— Qué importa; por lo pronto, el hombre está catalogado, simétrico, por obra mía. Yo puse en sus manos, como al azar, un libro, y luego otro completándolo. Después, él solo busca los siguientes y desdeña cualquier llamado. Yo misma, lo confieso, no puedo sustraerme a ciertas ideas, a ciertas actitudes; comprendo, ¡ay!, que las copias numerosas acaban con el valor de los originales... Pero estoy en peligro de parecer patética.

LA CULTURA.— No concibo que una lectura pueda arrollar un espíritu a ese grado. Creo, duramente, que hay en nuestro interior algo que se rebela delante de conceptos extraños, y se sobrepone a ellos. Un orgullo semejante al que experimentamos delante de un recién llegado, intruso, a nuestra mesa. Orgullo silencioso y ceñudo.

LA EDUCACIÓN.— ¡Cómo sonrío frente a mis experimentos! Comprimir un espíritu amplio y diverso y hacerlo caber en un molde estrecho es labor de seres superiores. La habrás leído en *Las mil y una noches*, historias maravillosas de efrits cautivos.

Algunas veces quisiera mostrar a mis víctimas el reverso de su postura y enseñarles, riendo, el modo de corregirse, pero la Sátira —lo dijo Swift— “es a la manera de un espejo, en donde cada cual cree generalmente descubrir el rostro de todo el mundo, menos el suyo propio”. Fuerza es confesarlo, prefiero fingir que desconozco sus fronteras a reconocer en su desgracia, la mía. ¿He dicho: la manera de corregirse? Debí decir: el modo de volverse a enfermar. (*Calla y observa a su interlocutora que empieza a inquietarse. Sonríe satisfecha y prosigue:*) Creo haberte oído decir que no sientes temor alguno por los libros a pesar de que a tu edad (estado metafísico) generalmente se teme todo lo desconocido.

LA CULTURA.— ¡Desconocido! Un día tomé un libro, lo repasé con atención —que era muy sabio, me dijeron— y lo cerré con tristeza. No comprendo para qué se escribe lo que todo el mundo sabe. Con débiles palabras cada página decía algo que había visto, algo sentido ya por mí. Hasta ciertas reflexiones que yo, torpe, creía propias, encontré en él. Un libro...

LA EDUCACIÓN.— Vulgar sin duda, amiga mía.

LA CULTURA.— Sois demasiado dura. Dejádme terminar. Un libro que —es verdad— en ocasiones dibujaba claramente aquello que mi inconstancia o mi temor no intentaron concluir. Por lo demás, lleno de ejemplos difíciles y divagaciones cansadas. Cuántas veces, en el silencio, un batir de alas me sugirió, más pronto y mejor, todo eso... (*Se detiene. Por el rostro de su oyente comprende que ha ido demasiado lejos.*) No quiero decir, de ningún modo, que fuera algo totalmente inútil.

LA EDUCACIÓN.— Me asombra tu manera de discurrir. Tu suficiencia haría palidecer de rabia a una persona menos acostumbrada que yo. Tu inconsciencia te disculpa, y tu juventud. Yo podría aconsejarte, pero me parece que tu cabeza es loca, y tiene algo de pájaro y de follaje al viento. Cuando hablas, lo haces como una persona que está ya segura de sí misma, como quien, después de infortunios y alegrías máximas, calla para que se oiga a su experiencia.

LA CULTURA.— Como un pájaro, sí, como él canta: movido pero no impulsado, hablo yo y, como él, siento que lo que digo está bien, y nunca lo he aprendido... ¡Quizá lo hayan aprendido por mí! ¿Dejar hablar a la experiencia? Nunca he creído que aquellos de quienes se dice: “Ya la poseen”, puedan hacerse oír, menos aún utilizarla, ¡son tan viejos! Ni siquiera heredarla, de otro modo ya estaría en un tomo, anotada, y uno de los parientes de quien habláis habría lanzado ya un sinnúmero de ediciones.

LA EDUCACIÓN.— ¿Qué dices? Te aseguro que no te escucho, no lo mereces. Me aturdes como un torrente. ¡Y yo que me había propuesto oírte hasta el fin! Te sobra agilidad, careces de orden y mesura. Pertenece a la categoría de personas que no pueden conversar sentadas. Ya sé que me podrás objetar: la comodidad es el principio de la inercia; en cambio la inquietud lo es del movimiento; ambas cosas, con palabras semejantes, las dijo Renan, pero lo tuyo no es inquietud, que es desasosiego. Apresúrate a corregirte, domina siempre tus impulsos y haz, sobre todo, economía de ademanes. No recuerdo haber tenido en mi juventud

tales arrebatos; bien, es verdad, que tampoco recuerdo haber tenido juventud. Y, por cierto, no lo lamento; vosotros no comprendéis nada bajo el pretexto de amarlo todo, y sois, a un tiempo, tristemente egoístas, de un egoísmo ciego y desinteresado. Goethe, que alguna vez fue joven, lo decía: “Ponemos en el objeto amado cualidades que verdaderamente no hay en él”. Y así en todo. Os parece bella la cosa más miserable y encontráis delicioso a cualquier hombre de una dimensión, tan sólo porque interpretáis el mundo al través de un idealismo falso, sostenido por frases tan despreciables como ésta: No hay ningún objeto, por feo que sea, que no parezca bello en ciertas condiciones de luz o de sombra, o en la proximidad de otros objetos. Concepto derivado de otro de Flaubert no menos ingenuo. Pero ya el tiempo te dará las lecciones más firmes. Te enseñará que es preciso aprender a juzgar, a odiar, que no es otra cosa; a escoger, que no es distinto de rechazar. Te enseñará la sonrisa que no se externa; la atención que aparece indiferente; la complacencia exagerada en los encuentros con los amigos; en una palabra: la hipocresía, que a la luz de una moral escolar aparecerá condenable pero que, en la práctica, resulta el más vivo matiz de nuestra existencia. Pero... ¿no me escuchas? Ya lo temía yo. ¡Y pensar que has dejado perder mis palabras a cambio de ese crepúsculo cotidiano y uniformado! Adiós, querida; desde Wilde —a pesar de Chesterton— nadie se admira ante un espectáculo tal. A tanto equivaldría detenerse, diariamente, a contemplar al *groom* de un hotel cualquiera: los rojos no son menos vivos, y el dorado, en la botonadura, es todo lo brillante que el aseo hace posible; existe además la ventaja de que el paño, de mala clase, se tornasola, día a día, de una manera apreciable a los ojos del experto.

(Sale. Los zumbos de algunos insectos caseros todo lo comentan en el silencio que dejó a su partida, cada vez mayor con las primeras sombras.)

(La joven, sin darse cuenta de que se halla sola, despierta de su ensueño y, de pronto, para probar que no ha dejado ni por un momento la plática, empieza a pensar en voz alta.)

Parece mentira

ENIGMA EN UN ACTO

a Celestino Gorostiza

PERSONAJES

EL EMPLEADO

UN MARIDO

UN CURIOSO

UN ABOGADO

TRES SEÑORAS

Sala de espera en el despacho de un abogado. Hoy

La sala aparece vacía. Pausa. Se oye el timbre de la puerta de entrada, al fondo, a la izquierda. Aparece por la puerta de la derecha el empleado. Abre la puerta y entra incierto, tímido, el marido.

ESCENA I

El marido, el empleado

EL MARIDO.— ¿El señor Fernández? ¿El abogado Fernández?

EL EMPLEADO.— *(Automático, pensando en otra cosa.)* No ha llegado aún. Pase usted a esperarlo.

EL MARIDO.— Recibí una cita para...

EL EMPLEADO.— *(Interrumpiéndolo.)* Pase usted a esperarlo.

EL MARIDO.— ...las siete.

EL EMPLEADO.— Puede usted tomar asiento.

EL MARIDO.— ...sólo que, más bien que con el señor Fernández, estoy citado aquí en su sala de espera y no sé...

EL EMPLEADO.— El abogado no tardará en llegar.

EL MARIDO.— ...y no sé si debo permanecer aquí sin explicar al señor Fernández el porqué de mi presencia en su despacho.

EL EMPLEADO.— *(Cortante.)* El abogado tendrá mucho gusto en oír a usted.

(El empleado se inclina y sale por la puerta de la izquierda. El marido busca el asiento menos visible y lo ocupa. Pausa. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Reaparece el empleado. Abre la puerta de entrada y aparece el curioso.)

ESCENA II

El marido, el empleado, el curioso

EL CURIOSO.— Quisiera hablar con el abogado Fernández.

EL EMPLEADO.— Pase usted a esperarlo.

(Deja su sombrero en el perchero.)

EL MARIDO.— *(Levantándose y queriendo explicar el porqué de su presencia al empleado.)* ¿Cree usted que el señor Fernández no tenga ningún escrúpulo...?

EL EMPLEADO.— *(Interrumpiéndolo.)* Ninguno. *(Al curioso.)* Puede sentarse si gusta.

EL CURIOSO.— *(Que no ha visto al marido.)* ¿Soy la primera persona que viene a buscarlo esta tarde?

EL EMPLEADO.— La primera, después del señor. *(Dice esto señalando al marido. El curioso y éste cambian esa primera mirada feroz de las personas condenadas a ocupar por algún tiempo la misma jaula. El curioso se sienta. Se oye el timbre del teléfono. El empleado toma el audífono.)* Sí... No, no ha llegado aún... Sí, todas las tardes... A las siete... Acostumbramos considerar tarde las siete... No puedo decirlo con exactitud. Sí, señor... ¿La dirección de su casa? No estamos autorizados a saberla. A sus órdenes. *(Cuelga el audífono. Se dispone a salir.)*

EL CURIOSO.— *(En pie.)* Dispénseme una palabra.

EL EMPLEADO.— Diga usted.

EL CURIOSO.— ¿El señor Fernández es joven?

EL EMPLEADO.— Dentro de unos minutos podrá usted decirme si así le parece.

EL CURIOSO.— Yo quisiera saber la opinión de usted.

EL EMPLEADO.— Mis puntos de vista son, seguramente, tan diversos a los suyos, que, a lo mejor, la persona que a mí me parece joven a usted le parece un superviviente.

EL CURIOSO.— Entonces, y no me juzgue usted mal, comparado con alguien.

EL EMPLEADO.— Comparado con el señor padre del señor Fernández, el señor Fernández es joven; comparado con el hijo del señor Fernández, el señor Fernández ya no es joven.

EL CURIOSO.— Es usted un maestro en el arte de no comprometerse.

EL EMPLEADO.— Perdóneme, pero no le comprendo a usted.

EL CURIOSO.— No hay duda, es usted el perfecto secretario particular.

EL EMPLEADO.— No soy el secretario particular del abogado.

EL CURIOSO.— Y, no obstante, obra usted como si lo fuera.

EL EMPLEADO.— El señor Fernández no tiene secretos. ¿Por qué había de tener secretario? Yo atiendo los teléfonos, recibo a los clientes. No tengo otra misión. Soy un simple empleado.

EL CURIOSO.— Yo creo que usted merecería...

EL EMPLEADO.— (*Interrumpiéndolo, suavemente.*) Nadie tiene lo que se merece. Ahora mismo, tal vez usted merezca que yo satisfaga su curiosidad. (*Al curioso le brillan los ojos.*) Pero si lo hiciera sería injusto, en primer lugar, con el abogado, que no merece que con una respuesta indiscreta lo ponga en un compromiso y, en segundo lugar, conmigo mismo.

EL CURIOSO.— ¿Con usted mismo?

EL EMPLEADO.— Sí, porque, y dispénseme si subrayo de paso la injusticia de usted, ¿no ha pensado que con sus preguntas me roba un tiempo que acaso no merezco perder?

EL CURIOSO.— ¿Tiene usted mucho trabajo?

(*El empleado sonrío: parece interesarse en la conversación. Toma asiento.*)

EL EMPLEADO.— No me refiero al tiempo que empleamos en un trabajo de las manos, en coser un expediente o en poner en marcha el multígrafo, tiempo que al fin y al cabo podemos soldar nuevamente después de una pausa más o menos larga, sin pérdida considerable. Piense usted en el tiempo que sustraemos al desarrollo de una idea, a la continuidad de un monólogo, a la visita de un recuerdo precioso, que, una vez interrumpidos, se escapan y se esconden en el desván de nuestra memoria para reaparecer quién sabe cuándo.

EL CURIOSO.— ¿Es usted poeta?

EL EMPLEADO.— Las impresiones de usted van de un extremo a otro, sin pasar por el centro. Hace un momento le parecía un secretario particular, ahora un poeta.

EL CURIOSO.— No es mía la culpa: calla usted como un secretario particular y habla usted como un poeta.

EL EMPLEADO.— Es verdad. Y me alegro de encontrar a una persona a quien un solo golpe de vista y unas cuantas palabras le han dado mi clave en una ambivalencia.

EL CURIOSO.— ¿Ambivalencia?

EL EMPLEADO.— No se asuste... Es el nombre moderno de un fenómeno antiguo cuya existencia usted mismo acaba de probar haciendo un doble juicio de mi modo de ser.

EL CURIOSO.— ¿Luego usted cree...?

EL EMPLEADO.— Creo que en cada uno de nosotros existen, simultáneamente, sentimientos contradictorios hacia una misma cosa, hacia una misma persona...

EL CURIOSO.— Ah, sí. Eso del amor y el odio...

EL EMPLEADO.— Si usted quiere. Y, más todavía, dobles modos de ser que, como en mi caso, son aparentemente enemigos.

EL CURIOSO.— ¿Sólo aparentemente?

EL EMPLEADO.— En mí se dan la mano el empleado y el poeta, pero lo más frecuente es la ignorancia de estos dobleces de la personalidad.

EL CURIOSO.— ¿Luego no es fácil conocerlos?

EL EMPLEADO.— Por el contrario, el hombre vive y muere ignorándose. Toda su vida, o punto menos, la gasta haciendo lo posible por no reconocer que en realidad no es un hombre sino dos o más. Juega consigo mismo al escondite, y aun sabiendo dónde se oculta, no se atreve a decir “aquí estoy” o “aquí está el otro”. Usted mismo que, así, de pronto, me ha situado en dos climas tan diversos, el del empleado y el del poeta, ¿se ha confesado cuántas y cuáles son sus vidas simultáneas?

EL CURIOSO.— La verdad, nunca me he puesto a pensar en ello.

EL EMPLEADO.— Yo le aconsejo que se atreva a hacerlo. Acaso en la conciencia de esa pluralidad encuentre usted eso que llaman la dicha, o la comodidad o, al menos, la explicación de sus tormentos.

EL CURIOSO.— ¿Y si yo le dijera a usted que soy dichoso y que no necesito explicarme los tormentos que no sufro?

EL EMPLEADO.— Si eso fuera verdad, al declararlo no haría usted sino demostrar su inexistencia. Pero usted mismo no se ha atrevido a asegurar categóricamente que es feliz y que está conforme con su vida.

(Durante el diálogo entre el empleado y el curioso, el marido empieza a dar señales de inquietud. Ni el empleado ni el curioso han pensado en la presencia del tercero.)

EL MARIDO.— *(Sacando fuerzas de su timidez.)* Señores...

(El empleado y el curioso advierten que han estado hablando delante de un tercero. Pasado el primer asombro, cambian una mirada que es todo un pacto. El marido acerca su asiento, sin levantarse del todo, y continúa.)

Señores... No sé si deba. No sé si con esta interrupción corte estúpidamente un diálogo que, en cualquier otro caso, habría respetado fingiendo, como es mi deber, no escucharlo, pero sucede que *(dirigiéndose al curioso)* usted ha hablado hace un momento de un ser dichoso, conforme e ignorante de cualquier tormento... y usted *(dirigiéndose al empleado)* ha insinuado la posibilidad de que ese tipo de hombre no exista.

EL CURIOSO.— Así es.

EL EMPLEADO.— Así es. *(En pie.)*

EL MARIDO.— Pues bien, si yo hubiera tenido el gusto de conocer a ustedes hace veinticuatro horas, habría podido decirles que ese hombre era yo. *(Ahora es el curioso quien se acerca al marido.)* El bienestar, la comodidad, el desahogo económico y una alegría bien dosificada estaban dentro y fuera de mí. Y no digamos un tormento, ni la más leve preocupación ensombrecía mis pensamientos o mis costumbres...

EL EMPLEADO.— *(Triunfante.)* En una palabra: usted no existía. *(Se sienta.)*

EL MARIDO.— Mejor dicho, yo ignoraba que existía.

EL CURIOSO.— ¿Y ahora?

EL MARIDO.— Ahora... (*Volviéndose atrás moral y materialmente.*) Ahora no puedo decir nada más. (*Se sienta.*)

EL EMPLEADO.— (*Después de un cambio de miradas con el curioso; insinuante.*) ¿Por qué motivos? Nada nos impidió hablar con toda franqueza, hace un instante, delante de usted.

EL CURIOSO.— Es verdad.

EL EMPLEADO.— Su silencio de ahora revela una desconfianza, una reserva...

EL MARIDO.— Olvida usted que apenas nos conocemos... Que en rigor no nos conocemos.

EL EMPLEADO.— No solamente no lo olvido, sino que en realidad es lo único que tomo en cuenta. Gracias a que no nos conocemos ha sido posible este cambio de intimidades entre personas que, precisamente porque nada las liga, nada tienen que ocultarse. El interés que ha demostrado usted interviniendo súbitamente en nuestra conversación lo ha traicionado.

EL MARIDO.— (*Cobarde.*) Ha sido una casualidad.

EL EMPLEADO.— Que usted cogió al vuelo para empezar a desahogarse, a librarse de algo que no puede guardar por más tiempo.

EL MARIDO.— En todo caso, tengo más de un amigo a quien confiarle...

EL EMPLEADO.— Permítame que no crea sino la primera parte de su frase. Tendrá uno o muchos amigos, pero no es a ellos a quienes va a confiar lo que usted mismo no quisiera pensar siquiera.

EL MARIDO.— ¿Para qué son, pues, los amigos?

EL EMPLEADO.— Un amigo es alguien a quien contamos nuestras victorias y ocultamos nuestras derrotas. Conozco situaciones como la suya, y aunque la suerte no me ha dado la oportunidad de experimentar en cabeza propia, he vivido intensamente esas situaciones... en los demás.

(*Se oye el timbre de la puerta de entrada. Los clientes vuelven a sus puestos y adoptan actitudes de indiferencia. El empleado recobra su personalidad de empleado.*)

EL EMPLEADO.— (*Después de abrir la puerta.*) Pase usted, señora.

ESCENA III

El marido, el empleado, el curioso, las tres señoras

(*Entra una señora joven, vestida de negro, con la cara cubierta por un velo. La señora saca de su bolsa una tarjeta que entrega al empleado. El empleado, con una cortesía mecánica, se inclina e indica a la señora la puerta del privado, a la derecha, invitándola a entrar.*)

EL EMPLEADO.— Por aquí, si tiene la bondad.

(La señora entra en el privado. El empleado vuelve al punto de reunión y toma asiento. El curioso ha vuelto a acercar la silla. Todo está como antes de la llegada de la primera señora.)

Y aunque la suerte no me ha dado la oportunidad de experimentar en cabeza propia, he vivido intensamente esas situaciones... en los demás.

(Se oye el timbre de la puerta de entrada. Todo el movimiento de personas y cosas se repite. Después de abrir la puerta, el empleado dice.)

Pase usted, señora.

(Entra una segunda señora, idéntica a la anterior. Podría jurarse que es la misma. Saca de su bolsa de mano una tarjeta y la entrega al empleado, que la invita a entrar en el privado.)

Por aquí, si tiene la bondad.

(La segunda señora entra en el privado. Al acercarse el empleado a su asiento, el marido, que ha palidecido progresiva y mortalmente ante la presencia repetida de la señora, quiere decir algo que al fin se ahoga en su garganta. El empleado y el curioso no advierten nada de esto. Aquél ha vuelto a ocupar su sitio; el curioso ha acercado su silla y espera, como de un oráculo, las palabras del empleado.)

Y aunque la suerte no me ha dado la oportunidad de experimentar en cabeza propia, he vivido intensamente esas situaciones... en los demás.

(Se oye por tercera vez la misma llamada del mismo timbre en la misma puerta. El curioso y el empleado repiten inconscientemente los mismos gestos y movimientos. Todo vuelve a ocupar su sitio inicial. Sólo el marido queda hecho una estatua cuando al oír la voz del empleado aparece y entra una tercera señora idéntica a las dos anteriores. Podría jurarse que es también la misma. Da una tarjeta al empleado y éste repite los ademanes y pasos anteriores.)

Por aquí, si tiene la bondad.

LA TERCERA SEÑORA.— No se moleste, conozco el camino.

(La señora entra en el privado. El empleado cierra la puerta y al tiempo de volver a su asiento mira al marido, que pugna por hablar y sólo emite una especie de rugido.)

El marido, el empleado, el curioso

EL EMPLEADO.— ¿Qué le ocurre? ¿Qué le ocurre?

EL CURIOSO.— ¡Se ahoga, se ahoga!

EL EMPLEADO.— Cállese, cálmese usted.

EL CURIOSO.— Un poco de agua es bueno para estos casos.

EL EMPLEADO.— No haga ningún esfuerzo, calma, calma.

EL MARIDO.— (*Logrando al fin hablar.*) ¿Quién es?... (*Al empleado.*) ¿Quién es esa mujer?

EL CURIOSO.— ¿Cuál de las tres?

EL MARIDO.— (*Cogiendo la solapa del saco del empleado; con voz alterada.*) ¿Quién es?

EL EMPLEADO.— (*Retirando la mano del marido, le contesta en empleado.*) No estoy autorizado a saberlo.

EL MARIDO.— (*Suplicando.*) Respóndame, se lo ruego.

EL CURIOSO.— Sí, respóndale.

EL MARIDO.— Hace un momento parecía usted capaz de comprenderlo todo... Se lo ruego. ¿Quién es esa mujer?

EL EMPLEADO.— Tiene usted razón. Ahora no debo mentir, ni ocultar ni callar nada. Ahora debo decir la verdad desnuda, en vez de hablarle como un empleado hipócrita.

EL MARIDO.— (*Conmovido.*) Gracias... ¿Quién es?

EL EMPLEADO.— (*Desolado.*) No sé quién es, se lo juro.

EL CURIOSO.— ¿Cuál de las tres? ¿Quiéren saber sus nombres? Cada una de ellas entregó a usted una tarjeta.

EL MARIDO.— Tiene razón: entregó a usted una tarjeta.

EL EMPLEADO.— Espere usted. (*Se busca en los bolsillos. Encuentra solamente una tarjeta.*)

EL CURIOSO.— Busque las otras dos.

EL EMPLEADO.— (*Después de leer la tarjeta.*) No adelantamos nada: me entregó una tarjeta del abogado.

EL CURIOSO.— (*Le quita la tarjeta.*) Faltan dos tarjetas.

EL EMPLEADO.— (*Buscándose una vez más en los bolsillos.*) No hay más.

EL CURIOSO.— (*Extrañado.*) Y no obstante...

EL MARIDO.— (*Impaciente.*) Es inútil... Se lo ruego... La señora que acaba de entrar ¿ha estado aquí en otras ocasiones?

EL EMPLEADO.— Trataré de recordar por todos los medios que estén a mi alcance. Le diré la verdad, toda la verdad. Venga usted conmigo. (*Se dirige al privado seguido de cerca por el curioso, que no pierde ocasión de probar que lo es, y por el marido. Entreabre la puerta, mira y señala.*) ¿Se refiere usted a la señora vestida de negro, a la señora del velo?

EL CURIOSO.— Pero ¿a cuál de ellas?

EL MARIDO.— Sí, a la señora.

EL EMPLEADO.— Un momento... Sí, es la misma. Creo que es la misma. La señora ha venido a buscar al abogado... espere usted... dos veces más. Con ésta es la tercera vez que la veo. Soy lo que se llama un mal fisonomista... pero la señora ha venido siempre así, con un velo, es decir, sin fisonomía. Y creo recordar que su presencia y su silencio me intrigaban... aunque no estoy seguro de que no sea sino hasta ahora cuando me intrigan.

EL MARIDO.— Sin embargo, la señora le habló a usted.

EL EMPLEADO.— Espere usted... Ahora me habló, pero la primera y la segunda vez que vino... Quisiera recordar exactamente... ¿Qué día es hoy?

EL CURIOSO.— Lunes.

EL MARIDO.— (*Anhelante.*) Haga un esfuerzo, procure recordar.

EL EMPLEADO.— Eso es; vino un lunes y luego el lunes de la semana siguiente. Espere usted... ¿Qué hora es?

EL CURIOSO.— Las siete.

EL EMPLEADO.— O, más bien, vino tres días seguidos a la misma hora, a esta hora... o tres veces el mismo día.

EL MARIDO.— (*Impaciente.*) ¿Qué le ha dicho? ¿Qué le ha dicho a usted ahora, hace un momento?

EL EMPLEADO.— Me dijo solamente: “No se moleste usted. Conozco el camino”.

(*Al oír esta frase, el marido se derrumba abatido en la silla. Los dos lo rodean.*)

EL MARIDO.— “Conozco el camino.” No hay duda. Ha venido tres veces. Es ella.

EL EMPLEADO.— ¿Quién?

EL CURIOSO.— ¿Quién?

(*El marido no contesta. Pausa.*)

EL EMPLEADO.— Puede usted decirlo todo con la seguridad de que su dolor será comprendido y respetado; de que sí, como creo, es preciso guardar el secreto, sabremos guardarlo.

EL CURIOSO.— Naturalmente.

EL EMPLEADO.— (*Después de otra pausa.*) Si no se atreve a hablar y pensando que necesita hacerlo... yo podría interpretar sus sentimientos con las mismas palabras con que usted hablaría. Tengo esa costumbre. Desde pequeño confesaba los pecados cometidos por los demás. Tengo el dón, el secreto o la habilidad, a veces muy dolorosos, de hacer hablar a las cosas y a los seres. De sus palabras, hago mis poesías; de sus confesiones, mis novelas ... (*El marido hace un gesto de asombro.*) Mas no tema usted, no escribiré su novela: ya está escrita. Pero eso me impide dejarlo como a un náufrago, en medio de la tormenta, sin traerlo a la orilla

de una confesión que usted necesita. No me diga nada. Yo imagino su caso y siento lo que imagino.

EL MARIDO.— ¡Imagine usted lo que siento!

EL CURIOSO.— *(Sin poder resistir más tiempo.)* ¿Quién es ella? ¿Quién es?

EL MARIDO.— *(Al empleado.)* Usted lo ha adivinado. Lo leo en sus ojos. Dígaselo usted. Yo no podría.

EL EMPLEADO.— *(Al curioso.)* También usted puede leer en mis ojos.

(Cambian una mirada. El curioso lee en los ojos del empleado.)

EL CURIOSO.— Sí, sí. *(Hablando consigo mismo.)* Pero ¿cuál de las tres?

EL MARIDO.— Ahora todos lo sabemos. Fue ayer, por la noche, gracias a un anónimo, a este anónimo.

(Saca un pliego. El curioso se apodera de él, lo devora más que lo lee; y se lo ofrece al empleado, que lo toma y, sin mirarlo siquiera, lo pone en manos del marido.)

EL EMPLEADO.— *(Se sienta. Y luego, con su voz más insinuante.)* Es inútil: conozco su estilo impersonal y directo. Durante varios siglos el hombre ha ejercitado esta forma literaria que alcanza a veces una perfección clásica: al mismo tiempo que dice cuanto tiene que decir, el autor permanece cobardemente invisible. “Preséntese el lunes por la tarde en el despacho del abogado Fernández y se convencerá de que su esposa lo engaña en sus propios ojos.”

EL CURIOSO.— *(Asombrado.)* ¡Eso es, poco más o menos!

EL EMPLEADO.— ¿Más, o menos?

EL CURIOSO.— Menos.

EL EMPLEADO.— Espere usted: “Con ésta será la tercera vez que su esposa visite al abogado Fernández. Conoce el camino”.

(El curioso y el marido quedan suspensos; el anónimo dice lo mismo, ni más ni menos.)

EL MARIDO.— *(En pie.)* ¿Cómo ha podido usted...?

EL CURIOSO.— *(En pie.)* ¡Lo ha adivinado usted!

EL MARIDO.— *(Sospechando del empleado.)* Un momento... Un momento. Usted no ha podido adivinarlo.

EL CURIOSO.— Tiene usted razón, tiene usted razón. No era posible.

EL MARIDO.— *(Colérico, agitando el anónimo.)* Usted lo ha escrito.

EL EMPLEADO.— Cállese usted. No tiene usted razón.

EL MARIDO.— *(Todavía colérico.)* Usted lo ha escrito... *(Pero volviendo a la realidad de su situación.)* ¡Usted lo sabía todo!

EL EMPLEADO.— *(Dueño, más que nunca, de sí.)* Nada sabía antes de que usted llegara, antes de que las cosas sucedieran como han sucedido. No soy el autor del anónimo. Tampoco

hay por qué admirarse de que haya podido leerlo. Se trata de un anónimo como otro cualquiera. Yo los he escrito. Mejor dicho: mis personajes los han escrito. Y la realidad de esta situación ha hecho posible que yo reproduzca literalmente el texto.

EL CURIOSO.— ¡Es maravilloso!

EL EMPLEADO.— Amigo mío, lo maravilloso no existe. Lo maravilloso es que lo maravilloso no existe. Aquello que juzgamos maravilloso no es sino una forma aguda, evidente, deslumbradora, de lo real.

EL CURIOSO.— ¡Pero si todo esto parece mentira!

EL EMPLEADO.— Usted lo ha dicho: parece mentira. (*Acercándose al marido y poniéndole una mano en el hombro.*) Y por lo que a usted toca, querido amigo, permítame llamarlo así, piense en que la comodidad y la ignorancia en que se desarrollaba su vida no era más que una realidad vacía, un mundo deshabitado, un camino sin paisaje, un sueño sin ensueños: en una palabra, una muerte eterna; y en que ahora, como usted mismo acaba de decirlo, gracias a un anónimo, es decir, gracias a una revelación, a la revelación de un secreto, se halla usted en el umbral de una existencia que podrá discutir, corregir y labrar a su antojo, del mismo modo que el artista discute, corrige y labra su obra en progreso. (*Pausa muy corta.*) Y ahora nada más tengo que decirle. A usted le toca poner manos a la obra o apartar de la obra las manos. Nada debo, nada quiero, nada puedo aconsejarle. No me queda sino desaparecer.

EL CURIOSO.— Tiene usted razón. (*Llamando aparte al empleado.*) También yo debo retirarme, pero ¿con qué pretexto? Quisiera encontrar algo que dé la impresión de que no estoy prestándole un servicio. No quisiera herirlo...

EL EMPLEADO.— Busque usted...

(*Súbitamente inspirado, el curioso se dirige al marido y en un tono alegre, despreocupado, se despide diciendo.*)

EL CURIOSO.— Bueno, señores. Tanto gusto. Muy buenas noches.

EL MARIDO.— (*Confundido.*) ¿Se va usted?

EL CURIOSO.— No lo creerán ustedes, pero he olvidado el objeto de mi presencia en este despacho y en cambio creo recordar que a esta hora tengo una cita importante. Estoy seguro de que, si permanezco al lado de ustedes por más tiempo, olvidaré también ese compromiso, como olvido todo. Padezco esa enfermedad que los médicos llaman... ¿cómo la llaman?

EL EMPLEADO.— Amnesia.

EL CURIOSO.— Eso es; amnesia. ¿He dicho amnesia? ... Buenas noches. (*Se inclina y sale.*)

ESCENA V

El marido, el empleado

(El empleado se dirige a cerrar cuidadosamente la puerta. El marido se halla, mientras tanto, en el centro de la sala, de pie, incierto, como en el cruce de dos caminos, sin saber qué puerta tomar a su vez. El empleado se acerca con lentitud. Quedan frente a frente, sin palabras, inmóviles. Una pausa profunda, un hueco del tiempo, deja como plasmadas y recortadas sus figuras en una especie de vista fija. Se tiene la impresión de que esto seguirá así indefinidamente si algo ajeno, indiferente, casual, no viene a romper esta inmovilidad, a poner en movimiento la escena de un teatro de cuerda. Se oye, por fin, el timbre del privado.)

EL MARIDO.— *(Estremeciéndose, recobra la vida.)* ¿Ha oído usted?

EL EMPLEADO.— *(Despertando.)* Sí. *(Sin moverse, rígido, contesta en empleado.)* Voy en seguida. *(Luego, humanizándose, se acerca al marido.)* ¿Me creerá usted si le digo que lo envidio con todas mis fuerzas; que daría cualquier cosa por hallarme en su lugar? ... Es usted el empresario de un espectáculo en el que será al mismo tiempo el creador, el actor y el espectador. Piense usted que yo, en cambio, vivo miserablemente, como un ladrón, de los trozos de vida que robo a los demás en momentos de distracción, de ausencia o, como ahora, de azar. El mismo timbre que me recuerda mi muerte cotidiana lo llama a usted a una vida nueva. *(Se oye la llamada del timbre. Automático otra vez, el empleado contesta en empleado.)* Voy en seguida.

EL MARIDO.— Espere un momento. Quisiera pedirle un favor.

EL EMPLEADO.— *(Humanizándose.)* Diga usted.

EL MARIDO.— Estoy seguro de que si usted no acude pronto, ella saldrá. Está impaciente. Su llamada lo indica. Yo prefiero hablarle aquí y, si usted lo permite, hablarle sin luz.

(El empleado apaga la luz más viva. Queda una opaca luz de acuario.)

EL EMPLEADO.— ¿Es bastante?

EL MARIDO.— Sí.

EL EMPLEADO.— ¿Quiere usted algo más?

EL MARIDO.— Gracias, eso es todo. *(Se oye el timbre del teléfono. El empleado duda un momento si contestar o no.)* Responda.

(El empleado se dirige al teléfono. Descuelga la bocina y la deposita suavemente en la mesa.)

EL EMPLEADO.— ¡Qué nos importa lo que viene de fuera! Ahora nadie le molestará.

EL MARIDO.— *(Emocionado.)* Gracias.

EL EMPLEADO.— Hasta luego, pues.

EL MARIDO.— Hasta luego. *(Y al tiempo que el empleado sale por la puerta de la derecha, casi para sí.)* Gracias.

ESCENA VI

El marido, las tres señoras

(Una pausa. Se abre la puerta del privado y aparece la primera señora. El marido da un paso hacia ella. La señora hace un gesto de sorpresa al hallarse en un lugar casi sin luz; duda si volver al privado, si llamar; se dispone al fin a salir cuando el marido se le acerca y con una voz que quiere ser firme le dice.)

EL MARIDO.— ¡Mariana! *(Pausa.)* ¿Por qué has venido? Lo sé todo gracias a este papel. Podría matarte, pero tu cuerpo no sentiría la venganza que te reservo... *(La señora, sorprendida, hace un gesto que anuncia que va a hablar.)* Ni una palabra. ¡Fuera de aquí! ¡En seguida! ¡No hables! ¡Aquí no! *(Cubriéndose la cara.)* ¡Aquí no!

(La primera señora ahoga un grito y sale aprovechando este momento. Pausa. Cuando el marido se descubre la cara, se abre la puerta del privado y aparece la segunda señora. El marido, al verla, con una voz que cede.)

¿Por qué has vuelto? No sé si te has puesto ese velo para ocultar tu vergüenza o tu desvergüenza... Mira, también yo he velado mi cara: he apagado la luz... También yo soy un cobarde... ¡Si pudieras no volver! Vámonos de aquí. Vámonos... Si pudieras no volver...

(La segunda señora ahoga un grito como la anterior y sale rápidamente.)

Espera, espera.

(Busca su sombrero. No lo encuentra; lo encuentra al fin. Va a salir tras ella, pero algo lo imanta a su espalda: es la tercera señora, que ha abierto la puerta del privado y que aparece en el umbral. El marido al verla se dirige hacia ella y queda vencido, encogido, trémulo hasta el final.)

Ya lo ves. Aquí estoy. No puedo dejar de venir. Te espío. Te espero. Sigo tus pasos. No he podido vengarme... Te reservaba un odio constante, diario, secreto... pero todo no ha sido sino un amor nuevo, más agudo y más lúcido que el otro.

(La tercera señora cruza rápidamente la sala y antes de salir ahoga el mismo grito. El marido queda anulado, inmóvil, sin fuerzas para seguirla, en medio de la sala. Pausa. Se abre la puerta del fondo y entra el abogado. Se asombra de hallar oscura la sala. Se dirige al conmutador. Enciende la luz. Encuentra el audífono descolgado. Lo toma y habla.)

ESCENA VII

El marido, el abogado

EL ABOGADO.— Bueno... Bueno... *(Cuelga el audífono.)*

(Mira extrañado al marido, que se recobra rápidamente. Parece que va a preguntarle algo. No lo hace. Se dirige al privado y ya en la puerta invita con un ademán al marido a entrar. Luego con la voz:)

Pase usted, tenga la bondad.

EL MARIDO.— En seguida, en seguida.

(Y en vez de pasar al privado, al tiempo que responde: “En seguida, en seguida”, el marido sale precipitadamente por la puerta del fondo ante el asombro del abogado.)

TELÓN

¿En qué piensas?

MISTERIO EN UN ACTO

PERSONAJES

CARLOS

VÍCTOR

RAMÓN

MARÍA LUISA

UN DESCONOCIDO

Todos menores de treinta años

En el estudio de Carlos. Un diván, un sillón, mesa y sillas. Dos o tres cuadros. La antesala, en el fondo, comunica por una puerta sin hojas. A la derecha, la pared se halla casi totalmente sustituida por una vidriera. A la izquierda, puerta que da al cuarto de Carlos.

Carlos espera; enciende un cigarrillo, hojea sin atención una revista, se asoma a la ventana; apaga el cigarrillo, toma la revista. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Carlos pasa a la antesala con el objeto de abrir la puerta. Se oyen las voces de Carlos y Víctor.

ESCENA I

Carlos, Víctor

LA VOZ DE CARLOS.— Ah, ¿eres tú?

LA VOZ DE VÍCTOR.— Sí, yo. ¿Te sorprende?

CARLOS.— *(Entrando.)* Sorprenderme precisamente, no.

VÍCTOR.— *(Entrando.)* Pero no me esperabas, ¿verdad?

CARLOS.— Claro que no.

VÍCTOR.— Naturalmente.

CARLOS.— Siéntate.

VÍCTOR.— Pero esperabas a alguien, ¿verdad?

CARLOS.— *(Evasivo.)* Siéntate.

VÍCTOR.— ¿Por qué no me respondes?

CARLOS.— *(Sonriendo.)* ¿Por qué no te sientas?

VÍCTOR.— (*Se sienta.*) ¿Esperabas a alguien?

CARLOS.— Esperar precisamente, no.

VÍCTOR.— (*Pausa. Se levanta.*) Y, sin embargo, todo en ti y fuera de ti parece estar dispuesto a esperar: la bata, la revista que no has leído, a pesar de que la tomaste para distraer los minutos de espera; el cenicero que muestra los cadáveres de tres cigarrillos apagados antes de tiempo; el nudo de la corbata en su sitio; el peinado perfecto, con todos sus brillos. No puedes negar...

CARLOS.— (*Se levanta. Interrumpiéndolo.*) Tampoco tú puedes negar.

VÍCTOR.— (*Interrumpiéndolo.*) Yo no niego: afirmo.

CARLOS.— También yo afirmo.

VÍCTOR.— Tú niegas.

CARLOS.— Yo afirmo y tú no podrás negar que espías.

VÍCTOR.— (*Descubierto; lentamente, se sienta.*) Yo no espío; observo, eso es todo.

CARLOS.— Vienes aquí todas o casi todas las noches, y nunca antes de hoy has hecho observaciones tan agudas y tan desinteresadas.

VÍCTOR.— No te enfades.

CARLOS.— No me enfado; observo, eso es todo. (*Se sienta.*)

VÍCTOR.— (*Jugando el todo por el todo.*) Pero esperas a alguien, ¿verdad?

CARLOS.— (*Después de un breve silencio.*) Sí. (*Otro silencio.*) Tú me espías, ¿verdad?

VÍCTOR.— (*Pausa.*) Sí. (*Pausa.*) ¿Me has visto desde la ventana? Yo te veía recorrer de un lado a otro el estudio, accionando, hablando con alguien. Entonces no pude resistir más tiempo y me impuse la decisión de subir.

CARLOS.— Pero ¿se puede saber por qué me espías?

VÍCTOR.— Oh, eso es más difícil.

CARLOS.— Y ¿por qué has subido?

VÍCTOR.— Oh, eso es más difícil aún.

CARLOS.— Y, no obstante, has confesado que me espías.

VÍCTOR.— Sí, he confesado.

CARLOS.— Y, además, has subido.

VÍCTOR.— Ya lo ves. (*Pausa.*)

CARLOS.— ¡A lo que hemos llegado! Tú me espías...

VÍCTOR.— (*Completando la frase.*) Y tú me mientes.

CARLOS.— Sin embargo, yo podría decirte por qué he mentido, por quién he mentido; no directamente, sino representando por medio de una letra lo que no es posible nombrar de otro modo. En cambio, tú no podrías, ni aun así, decirme por qué razón me espías.

VÍCTOR.— Es verdad, ni aun así podría decírtelo.

CARLOS.— (*Triunfante.*) Ya lo ves.

VÍCTOR.— (*Con rabia, rápidamente.*) Pero en cambio puedo decirte, en cualquier momento, ahora mismo, quién es la persona cuyo nombre pretendes sustituir hipócritamente

con un signo algebraico.

CARLOS.— Tal vez.

VÍCTOR.— Seguramente.

CARLOS.— Seguramente; ya veo que eres capaz de todo.

VÍCTOR.— (*Bajando la voz.*) Se trata de María Luisa... ¿verdad?

CARLOS.— Eso dices.

VÍCTOR.— (*Rápidamente, en voz alta.*) No lo niega. No lo niega. Luego es ella.

CARLOS.— Menos mal que te da gusto que sea ella.

VÍCTOR.— (*Asombrado.*) ¿Que me da gusto? ¿He dicho, he hecho algo que te haga pensar que me da gusto? Por el contrario... (*Se detiene arrepentido.*)

CARLOS.— Por el contrario, te molesta, ¿no es así?

VÍCTOR.— Desde luego no me da gusto.

CARLOS.— Entonces te molesta.

VÍCTOR.— Me molesta, si quieres.

CARLOS.— No, yo no quiero. Eres tú el que gusta de atormentarse con estas cosas.

VÍCTOR.— ¿La quieres todavía?

CARLOS.— Ya sabes que entre María Luisa y yo todo ha terminado.

VÍCTOR.— (*Incrédulo.*) ¿Todo? (*Carlos no contesta.*) Y, no obstante, ella va a venir a verte.

CARLOS.— Sí.

VÍCTOR.— Y tú has dispuesto todo para esperarla como en otros tiempos.

CARLOS.— Es la costumbre y sólo la costumbre. Tú sabes que yo me arranqué voluntariamente esa pasión por María Luisa. Aquello fue, como tú decías, una mutilación.

VÍCTOR.— Sólo que, por lo visto, del mismo modo que el enfermo a quien han amputado una mano aún siente la presencia de esa mano, te duele y quisieras consolarte, consolándola; acariciarte, acariciándola.

CARLOS.— ¿Y si así fuera...?

VÍCTOR.— (*Irónico.*) Es verdad, yo no tengo derecho a despertarte. Sería inhumano contribuir a que dejes de seguir creyendo que aún tienes la mano que ya no tienes.

CARLOS.— ¡Imbécil! (*Luego, afectuoso.*) ¡Cómo tendré que explicarte que un día me dije: “Todo esto debe acabar”, y que desde ese día...!

VÍCTOR.— (*Después de recorrer con la mirada el estudio.*) ¡Ya lo veo!

CARLOS.— ¿No me crees?

VÍCTOR.— No. No te creo porque no es posible, cuando se trata de María Luisa, decir: todo se ha acabado. Si, por el contrario, cerca de ella todo parece dispuesto a nunca acabar: la mañana, la noche, la conversación, la alegría..., la duda.

CARLOS.— (*Soñando, involuntariamente.*) Es verdad, es verdad.

VÍCTOR.— ¡Lo ves!

CARLOS.— (*Despertando.*) Y, no obstante, yo me dije: “Esto debe acabarse”, y se acabó.

VÍCTOR.— ¿Se acabó?

CARLOS.— Se acabó, créeme. Es inútil que espíes... Por lo menos, es inútil que me espíes.

VÍCTOR.— ¿Qué quieres decir? María Luisa en persona me dijo que hoy vendría a verte.

CARLOS.— ¿Y tú qué le dijiste?

VÍCTOR.— Que no viniera, porque, de lo contrario, todo acabaría entre nosotros.

CARLOS.— ¿Y qué te dijo?

VÍCTOR.— Dulcemente, suavemente, me dijo que vendría a verte y que, además, no acabaríamos. Si la hubieras visto en el momento en que dijo esto, habrías comprendido que nunca, nunca acabaremos.

CARLOS.— ¡Y a pesar de eso la espías!

VÍCTOR.— No, no es a ella a quien espío, te lo juro.

CARLOS.— No necesitas jurarlo, es a mí a quien espías.

VÍCTOR.— Quería saber si la esperabas.

CARLOS.— Y cómo la esperaba.

VÍCTOR.— Eso es.

CARLOS.— Entonces, ahora que sabes que la espero y cómo la espero, te irás.

VÍCTOR.— (*Inmutable.*) No sé.

CARLOS.— ¡Cómo “no sé”!

VÍCTOR.— No sé si podré irme. No sé si tendrás el valor de obligarme a que me vaya.

CARLOS.— No seas tonto. Te he dicho que eso de María Luisa me lo arranqué para siempre.

VÍCTOR.— Pero... ¿no la sientes?, ¿no te duele?, ¿no te hormiguea?

CARLOS.— ¿Qué?

VÍCTOR.— ¡Esa mano!

CARLOS.— ¿Qué mano?

VÍCTOR.— ¡Ya lo ves! Se te olvida que ya no es tuya, que ya no la tienes. Involuntariamente crees que aún eres dueño de ella, que ella sigue formando parte de ti. Involuntariamente te has preparado para recibirla como cuando era... (*Se detiene.*)

CARLOS.— (*Continúa.*) Mía.

VÍCTOR.— (*Con esfuerzo.*) Eso es: tuya.

CARLOS.— Si te dijera que nunca tuve la sensación de que María Luisa fuera mía, ¿me creerías?

VÍCTOR.— Si lo dices para consolarme...

CARLOS.— No lo entiendes. Quiero decir que María Luisa se me escapaba siempre, insensiblemente, cuando estaba cerca de mí. Con frecuencia tenía yo la sensación de que se ausentaba en el pensamiento; yo le preguntaba: “¿En qué piensas?”, y en vez de contestarme como contesta todo el mundo, con la sonrisa de quien vuelve a la realidad: “En nada”, me respondía con la misma sonrisa, volviendo de su ausencia a la misma realidad: “En ti”. ¡En ti,

en ti! Pero ese ti ¿era yo? No, seguramente. Ese ti eras tú, era otro, era quién sabe quién o quién sabe qué. Y, no obstante, nada podía yo decirle, porque su respuesta era irreprochable.

VÍCTOR.— Pero ¿es posible?

CARLOS.— Si quieres convencerte, cuando esté sola, a tu lado, abstraída, pregúntale: “¿En qué piensas?”

VÍCTOR.— (*Reaccionando.*) Nunca se lo preguntaré. Quieres atormentarme.

CARLOS.— Por el contrario, pretendo tranquilizarte haciéndote saber que ella no me quiso nunca.

VÍCTOR.— Pero a mí sí me quiere.

CARLOS.— (*Con el veneno más dulce.*) ¿Lo dices porque piensa “en ti”?

VÍCTOR.— Tienes razón: no sé cómo he podido afirmar que me quiere. Si así fuera, no vendría a verte esta noche y, no obstante...

CARLOS.— Vendrá. Pero eso no prueba que no te quiera. Bien puede venir y seguir queriéndote, si te quiere.

VÍCTOR.— Es incomprensible.

CARLOS.— Pero así es. No hay remedio.

VÍCTOR.— ¿Estás seguro?

CARLOS.— Completamente seguro. (*Pausa breve.*)

VÍCTOR.— Contigo... ¿era también así?

CARLOS.— No. Tenía otra manera de quererme; es decir, de no quererme. “Sabes —me decía—, esta noche rehusé una invitación de Antonio. Antonio es delicioso. Estoy segura de que me habría divertido mucho; pero, ya lo ves, te quiero y aquí me tienes a tu lado.” Al poco rato, su imaginación viajaba, y era entonces cuando yo le preguntaba: “¿En qué piensas?”, y cuando ella me respondía: “En ti”.

VÍCTOR.— Pero eso es horrible.

CARLOS.— Sí, horrible, pero irreprochable. (*Un silencio.*) Creo, sinceramente, que si yo tuviera que escoger, preferiría, al modo como me quería, el modo como dices que te quiere.

VÍCTOR.— ¿Qué cosa?

CARLOS.— Al menos a ti parece decirte: “Me voy con otro; pero pierde cuidado, allá estaré pensando en nuestro amor”.

VÍCTOR.— ¡Si alguien me asegurase que eso es verdad, que estando aquí piensa en nuestro amor...!

CARLOS.— (*De pie. Rápidamente.*) ¿Me dejarías solo con ella? ¿Te irías? (*Víctor no contesta, Carlos se sienta; y dulcemente:*) Ni yo ni nadie puede asegurártelo. Nada concreto, nada cierto sabemos de María Luisa. Cuando decimos que no piensa lo que dice...

VÍCTOR.— (*Interrumpiéndolo.*) Eso es concretamente: no piensa lo que dice.

CARLOS.— Déjame terminar. Damos a entender que en otras ocasiones María Luisa piensa...

VÍCTOR.— (*Interrumpiéndolo.*) Cuando no dice lo que piensa, por ejemplo.

CARLOS.— Pero ¿estamos seguros de que María Luisa piensa? Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros: dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez? *(Pausa.)* ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si María Luisa pensara un minuto, un minuto solamente, se le enronquecería la voz, se le abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara...

VÍCTOR.— Sería horrible.

CARLOS.— Sí, horrible; pero no hay ningún peligro de que esto suceda.

(Se oye el timbre de la puerta de entrada. De pie, Carlos y Víctor quedan suspensos. Luego, Víctor vuelve a acomodarse tranquilamente en su asiento, ante la doble sorpresa de Carlos que, nerviosamente, le dice:)

Pero ¿no has oído?

VÍCTOR.— Sí, he oído.

CARLOS.— ¡Y no te mueves! Supongo que querrás irte. Puedes hacerlo por aquí *(indica la puerta de la izquierda)*, sin que ella te vea, o bien...

VÍCTOR.— Puedes abrir la puerta. No es ella.

CARLOS.— ¿No es ella? Pero si no espero a nadie más.

VÍCTOR.— Tampoco a mí me esperabas. Te digo que no es ella. Estás inquieto y tienes dos esperanzas que te impiden ver otra cosa: la esperas a ella y esperas que yo me retire. Yo sólo espero que ella no venga. Estoy celoso y los celos me dan una lucidez increíble. La llamada, que en un principio me pareció, como a ti, de María Luisa, no es, no puede ser suya. *(Se oye otra vez el timbre.)* ¿Oíste? Es una llamada fría, indiferente.

CARLOS.— Te aseguro que es ella.

VÍCTOR.— No es ella... todavía. Si no abres, abriré yo mismo y te convencerás.

CARLOS.— *(Resignado, yendo a abrir la puerta.)* Está bien, iré. *(Víctor queda inmóvil sin volver la cabeza. Se oye la voz de Carlos.)* ¡Ah! ¡Eres tú!

(Entran Carlos y Ramón.)

ESCENA II

Víctor, Carlos y Ramón

VÍCTOR.— *(A Carlos.)* ¿Ya lo ves?

RAMÓN.— ¡Qué! ¿Me esperaban? ¿Hablaban de mí?

CARLOS.— No.

VÍCTOR.— *(Simultáneamente.)* Sí.

RAMÓN.— ¿Por fin?

CARLOS.— Sí.

VÍCTOR.— (*Simultáneamente.*) No.

RAMÓN.— Siquiera por cortesía pónganse de acuerdo. (*Silencio. Se quita el abrigo y lo deja en el diván. Carlos y Víctor cambian una mirada de cómplices ante la desdicha que ahora los une.*) Ya veo que estorbo. No obstante...

CARLOS.— No obstante...

RAMÓN.— Me quedaré. Pero sólo por un momento. (*Se sienta. Pausa breve.*) ¡Y pensar que estuve a punto de venir acompañado!

CARLOS.— ¡Sólo eso nos faltaba!

VÍCTOR.— (*Alzando la cabeza. Interesándose. Casi al mismo tiempo.*) ¿Acompañado? ¿Por quién?

RAMÓN.— Por María Luisa. (*Carlos hace un gesto de asombro. Víctor sonríe.*) Nos encontramos precisamente en la puerta de la casa. Me preguntó si venía a verte y, aunque yo no lo había pensado, me pareció que, en efecto, no era una mala idea, y le dije que sí. Le pregunté si ella también venía a verte, y me dijo que no, que iba de compras.

CARLOS.— ¿Te dijo que no?

VÍCTOR.— ¿Te dijo que iba de compras?

RAMÓN.— Me dijo ambas cosas.

CARLOS.— (*A Ramón.*) Entonces, ¿crees que no vendrá?

VÍCTOR.— Claro que no vendrá: mientras Ramón esté aquí con nosotros, contigo, pero apenas lo vea salir...

RAMÓN.— ¿Qué quieres decir?

CARLOS.— (*A Víctor.*) ¿Luego tú crees que, a pesar de todo, vendrá?

VÍCTOR.— (*No contesta. A Ramón.*) ¿Te ha dicho algo más?

RAMÓN.— Me preguntó si Carlos me esperaba.

CARLOS.— ¿Qué le dijiste?

RAMÓN.— La verdad: que no.

VÍCTOR.— (*A Ramón.*) ¿Te preguntó si tu visita a Carlos sería larga?

RAMÓN.— No, eso no me lo preguntó: se lo dije yo. “Quiero que me preste algo que leer y me iré en seguida a casa. Me siento fatigado”, le dije.

VÍCTOR.— (*Casi para sí, otra vez. Con los codos en las piernas. Con la cabeza en las manos.*) ¡Es horrible!

CARLOS.— (*A Víctor.*) Entonces, ¿crees que María Luisa no ha desistido?

VÍCTOR.— No ha desistido: vendrá.

RAMÓN.— (*Que ha comprendido algo, muy poco, de lo que sucede. A Carlos.*) Dame, pues, un libro. Me iré. (*Se levanta. Toma su sombrero y su abrigo.*)

CARLOS.— (*Aparentando tranquilidad.*) ¿Qué libro quieres?

RAMÓN.— Cualquiera. Un libro cualquiera. Ya veo que lo importante es que yo me despida de ustedes y salga a la calle con un libro en la mano: el autor no importa.

CARLOS.— Como quieras. Se hará lo que gustes.

VÍCTOR.— (*A Ramón.*) Entonces quédate.

CARLOS.— No, no se quedará. Ha comprendido que debe irse.

RAMÓN.— He comprendido que debo irme, pero me gustaría quedarme.

CARLOS.— ¿Sí? Voy en busca del libro. (*Sale.*)

ESCENA III

Víctor y Ramón

VÍCTOR.— (*Rápidamente.*) Si pudieras quedarte, con cualquier pretexto.

RAMÓN.— Si permanezco más tiempo en el estudio, abrirá la puerta y me echará a la calle.

VÍCTOR.— Es verdad.

RAMÓN.— Pero ¿qué sucede? Dímelo en pocas palabras.

VÍCTOR.— ¿En pocas palabras? Imposible.

RAMÓN.— Se trata de María Luisa, ¿verdad?

VÍCTOR.— Si tú quisieras, al salir podrías decirle... porque ella estará en la esquina o en la tienda o en cualquiera otra parte cerca de aquí, esperando que salgas... podrías decirle...

RAMÓN.— ¿Qué cosa?

VÍCTOR.— ¿Lo harías por mí?

(*Sin ser visto, con un libro en la mano, aparece Carlos en el umbral de la puerta y se detiene al oírlos hablar en tono confidencial.*)

RAMÓN.— ¿Qué debo decirle? Dilo pronto...

VÍCTOR.— Que estoy aquí, que no debe subir. ¿Se lo dirás?

RAMÓN.— (*Al darse cuenta de la presencia de Carlos.*) Um.

ESCENA IV

Víctor, Ramón, Carlos

CARLOS.— (*Desde el umbral a Ramón.*) No. (*Arroja el libro sobre el diván. A Víctor.*) No se lo diré. (*A Ramón.*) Has dicho que te gustaría quedarte aquí y te daré gusto.

VÍCTOR.— Me parece muy bien. Nos quedaremos.

CARLOS.— Se quedarán aquí, en su casa. Soy yo quien se va a esperar, en la puerta, a María Luisa.

VÍCTOR.— ¿Serás capaz?

RAMÓN.— Yo no puedo quedarme. Vine a pedirte un libro..., me siento mal.

CARLOS.— En la otra pieza tendrás todos los libros que gustes. Y, en último caso, puedes pasar aquí la noche. *(A Víctor.)* En cuanto a ti...

VÍCTOR.— *(De pie.)* Saldremos juntos.

CARLOS.— Por ningún motivo. Saldré solo. Te quedas en tu casa.

VÍCTOR.— ¿Debo entender que estás decidido a hacerme una mala jugada?

CARLOS.— Debes entender que, puesto que no puedo esperar a María Luisa aquí, en mi estudio, he decidido esperarla en la puerta de la casa. Así no le darán tus recados. María Luisa y yo iremos a cualquier parte, no sé...

VÍCTOR.— Eso quiere decir que me has mentido, que aún la quieres.

CARLOS.— Eso quiere decir que si me ha prometido venir es porque quiere hablar conmigo a solas.

VÍCTOR.— ¿Hablarle? ¿De qué pueden ustedes hablar ahora?

CARLOS.— No lo sé. Justamente, si la espero es para saberlo.

VÍCTOR.— *(Amargamente.)* Y no temes que María Luisa no sólo venga a hablar contigo...

RAMÓN.— Eso no se teme. Más bien se desea.

VÍCTOR.— *(A Ramón.)* ¡Imbécil!

CARLOS.— Si yo no bajo a esperarla, ella no subirá y nunca sabré el objeto de su visita.

VÍCTOR.— Es verdad, nunca lo sabremos.

CARLOS.— *(Triunfante.)* Luego estás de acuerdo en que debo bajar.

VÍCTOR.— Creo que es irremediable.

CARLOS.— Entonces bajaré. *(Empieza a quitarse la bata y sale por la puerta que da a su pieza.)*

ESCENA V

Víctor, Ramón, la voz de Carlos

VÍCTOR.— *(Rápidamente.)* ¿Crees que sea capaz de decirme luego la verdad?

RAMÓN.— Si la verdad es en favor suyo...

VÍCTOR.— Tienes razón, sólo así.

RAMÓN.— En su caso, ¿le dirías toda la verdad? *(Víctor no responde.)* Vamos, dílo francamente.

VÍCTOR.— Creo que no.

RAMÓN.— Si yo pudiera hablarle. Si ella me tuviera confianza o yo se la inspirara... le preguntaría por qué viene a visitar a Carlos. Y luego...

VÍCTOR.— Me dirías la verdad.

RAMÓN.— Naturalmente.

VÍCTOR.— Entonces... *(Se oye en este momento el timbre de la puerta de entrada. Un sonido breve, ligero, anuncia a María Luisa.)* Un momento... es ella.

LA VOZ DE CARLOS.— ¡Qué! ¿Han llamado?

VÍCTOR.— *(A Carlos, gritando.)* No han llamado. Es tu conciencia. *(A Ramón.)* Recíbela tú. Háblale; pregúntale la verdad. Yo impediré que Carlos salga antes de que tú lo sepas todo. Lo convenceré.

(Sale al cuarto de Carlos. Cierra la puerta. Ramón sale a abrir la puerta de entrada. Se oye la voz pura, cándida, dulce, benévola, a veces como de niña, a veces como de estatua, de María Luisa.)

ESCENA VI

Ramón, María Luisa

LA VOZ DE MARÍA LUISA.— ¡Oh, usted aquí!

LA VOZ DE RAMÓN.— Pase usted, María Luisa. *(Entran.)* ¿No esperaba encontrarme? Me disponía a salir. Ya ve usted. Aquí está el libro. Aquí mi abrigo... y mi sombrero.

MARÍA LUISA.— *(Indiferente.)* Ya los veo. ¿Y Carlos?

RAMÓN.— Se está vistiendo.

MARÍA LUISA.— *(Inocente.)* ¡Qué! ¿Estaba desnudo?

RAMÓN.— Sí, en el baño.

MARÍA LUISA.— *(Como para sí.)* Es curioso.

RAMÓN.— ¿Qué?

MARÍA LUISA.— Nunca antes había imaginado a Carlos desnudo.

RAMÓN.— Luego... ¿también ustedes imaginan?

MARÍA LUISA.— ¡Qué se imagina usted! *(Como para sí.)* Pero a Carlos... Es curioso; no puedo imaginarlo sin cuello siquiera. Cierro los ojos y lo veo con la corbata siempre en su sitio, con el pañuelo en el suyo; irreprochable.

(Ramón se ha compuesto impensadamente la corbata, el pañuelo. Se sientan.)

RAMÓN.— Y a Víctor, ¿cómo lo imagina usted?

MARÍA LUISA.— No sé... en traje de *sport*... en traje de baño.

RAMÓN.— *(Sin malicia.)* ¿En traje de baño?

MARÍA LUISA.— (*Representándose.*) Sí, en traje de baño.

RAMÓN.— Y... ¿a mí?

MARÍA LUISA.— (*Sin enojo.*) Qué tonto es usted. A usted no lo imagino de modo alguno. Usted...

RAMÓN.— Yo...

MARÍA LUISA.— No existe.

RAMÓN.— ¿Que yo no existo?

MARÍA LUISA.— Al menos para mí. (*Pausa breve.*) Usted no me ha amado nunca, usted no me ama, luego...

RAMÓN.— No existo.

MARÍA LUISA.— Eso es.

RAMÓN.— Es verdad que no la he amado nunca, que no la amo, pero...

MARÍA LUISA.— ¿Qué?

RAMÓN.— He amado a otras mujeres... a otra mujer.

MARÍA LUISA.— ¿Es posible? (*Transición.*) ¡Qué tonta soy! Usted ha amado a otra mujer, luego...

RAMÓN.— Existo.

MARÍA LUISA.— Tal vez. Pero ¿dice usted que ya no la ama?

RAMÓN.— Pero la amé.

MARÍA LUISA.— Oh, entonces quién sabe si la ama usted aún.

RAMÓN.— No sé, tal vez; la verdad, no comprendo...

MARÍA LUISA.— ¡No comprender! Yo, por ejemplo, no tengo por qué amar a Carlos, puesto que ya no me ama y, no obstante, comprendo por qué, para qué estoy aquí, en su estudio.

RAMÓN.— Entonces, ¿usted ama a Carlos?

MARÍA LUISA.— Si es que lo amo, no comprendo por qué lo amo.

RAMÓN.— Pero... ¿a Víctor?

MARÍA LUISA.— (*Con cansancio.*) Es fácil saber por qué lo amo; me cela, me sigue, me obedece, me acaricia...

RAMÓN.— La cansa, ¿no es verdad?

MARÍA LUISA.— No, no es verdad. Es decir: me cansa; pero sobre todo, me ama.

RAMÓN.— En cuanto a Carlos...

MARÍA LUISA.— Me evita, me olvida; le soy indiferente...

RAMÓN.— Y no obstante, usted lo ama.

MARÍA LUISA.— No lo sé. He venido a saberlo, quizás. Eso es: he venido a saberlo. Pero ya ve usted, Carlos no está aquí. Carlos no quiere verme.

RAMÓN.— Sí está. Sí quiere verla.

MARÍA LUISA.— Pero está desnudo; es decir, invisible para mí. Si entrara en este momento, tendría yo que cerrar los ojos.

RAMÓN.— Y no obstante, hace un momento, con los ojos cerrados, lo imaginó usted, a pesar suyo, desnudo.

MARÍA LUISA.— (*Cerrando los ojos, estremeciéndose.*) Sí, desnudo, delgado, ¡horrible!

RAMÓN.— Tal vez se equivoque su imaginación.

MARÍA LUISA.— Imposible. Nuestra imaginación no se equivoca. Usted, por ejemplo, desnudo...

RAMÓN.— (*Temeroso.*) No, por Dios. No lo diga usted.

MARÍA LUISA.— (*Con su voz más cándida.*) ¿Tiene usted algún defecto físico? Pero no se preocupe. Usted... usted no existe. Me olvidaba de que usted no existe. (*Pausa.*)

RAMÓN.— Y... ¿es muy difícil existir para usted? (*María Luisa no contesta. Se ha quedado pensando en otra cosa.*) ¿Por qué no me responde?... ¿En qué piensa?

MARÍA LUISA.— (*Despertando.*) En ti. (*Se asombra de su frase.*) ¡Oh! ¿Qué he dicho?

RAMÓN.— (*Tímidamente.*) Ha dicho que pensaba en mí.

MARÍA LUISA.— No, no es posible. Cuando usted me preguntó: “¿En qué piensa?”, yo le respondí: “En nada”. En nada; ¿en qué otra cosa podía pensar?

RAMÓN.— ...Tal vez.

MARÍA LUISA.— ¿Lo duda usted?

RAMÓN.— (*Dudando más que antes.*) No, no lo dudo.

MARÍA LUISA.— ¿Verdad que he dicho que no pensaba “en nada”?

RAMÓN.— Es verdad.

MARÍA LUISA.— Qué bueno es usted.

RAMÓN.— (*Asustado de su frase.*) No quise decir eso.

MARÍA LUISA.— No quiso decirlo, pero es verdad. (*Pausa. Ramón se ha quedado pensativo.*) ¿En qué piensa?

RAMÓN.— (*Despertando.*) En nada.

MARÍA LUISA.— Dígalo usted. Téngame confianza. (*Se acerca a Ramón.*)

RAMÓN.— No digo más que la verdad.

MARÍA LUISA.— Entonces diga: “pensaba en mí”.

RAMÓN.— “Pensaba en mí”.

MARÍA LUISA.— No en usted: “en mí”.

RAMÓN.— Eso es: “pensaba en usted”.

MARÍA LUISA.— “En ti”.

RAMÓN.— “En ti”.

MARÍA LUISA.— Ya lo ve usted. Sin darse cuenta, sin saberlo, pensaba usted “en mí”.

RAMÓN.— (*Arrobado.*) Es verdad, sin darme cuenta.

MARÍA LUISA.— Y además, sin pensarlo, me ha hablado de tú.

RAMÓN.— Sí, de tú. (*Luego, despertando.*) Dispénseme, María Luisa.

MARÍA LUISA.— No has cometido falta. Ya ves, también yo, sin pensarlo, te hablo de tú.

RAMÓN.— *(Como un eco.)* De tú.

MARÍA LUISA.— Hablémonos, desde ahora, de tú. De todos modos, algún día, o quién sabe, mañana...

RAMÓN.— Algún día, o mañana...

MARÍA LUISA.— Me amarás.

RAMÓN.— Sí... te amaré. *(Despertando.)* Pero ¿y Carlos?

MARÍA LUISA.— Carlos me amó.

RAMÓN.— ¿Y Víctor?

MARÍA LUISA.— Víctor me ama. Pero tú me amarás. No ahora, no; algún día.

RAMÓN.— *(Arrobado.)* Sí, algún día... mañana tal vez.

MARÍA LUISA.— *(Como un eco.)* Tal vez.

RAMÓN.— Pero si Carlos te amó y Víctor te ama...

MARÍA LUISA.— *(Continuando la frase.)* Tú me amarás.

RAMÓN.— Pero tú ¿a quién amas?

MARÍA LUISA.— Yo amo, simplemente. Amo a quien me ama.

RAMÓN.— ¿Pero no crees que es preciso optar, escoger? ¡Porque los tres a un tiempo...!

MARÍA LUISA.— A un tiempo, no; en el tiempo.

RAMÓN.— ¿Cómo?

MARÍA LUISA.— En el pasado, en el presente, en el mañana.

RAMÓN.— *(Arrobado.)* No sé...

MARÍA LUISA.— Necesitaría morir para no amar a Carlos que me amó, a Víctor que me ama... *(Ramón se encoge, baja la cabeza)* a ti, que me amarás.

RAMÓN.— *(Tímidamente.)* Entonces, cuando yo te ame, así, como ahora Víctor, en presente, ¿amarás también a otro, al que te amará?

MARÍA LUISA.— Sí. Tal vez. ¿Por qué no?

RAMÓN.— Pero eso será horrible.

MARÍA LUISA.— *(Acercándosele. Poniendo su mano en el hombro de Ramón.)* No pienses, no sufras. No olvides que aún no me amas.

RAMÓN.— *(Recobrando el valor.)* Es verdad. Ahora es Víctor el que debe sufrir porque tú me amas ya. Porque tú me amas, ¿no es cierto? *(Se toman las manos.)*

MARÍA LUISA.— Sí, te amo porque me amarás.

RAMÓN.— Porque te amaré.

(Durante la última frase del diálogo, Víctor y Carlos, en traje de calle, han entrado sin ser vistos. Carlos se adelanta hacia María Luisa y Ramón. Víctor avergonzado, disminuido, se oculta a medias.)

Ramón, María Luisa, Carlos, Víctor

CARLOS.— (*Con su voz más firme.*) ¡María Luisa!

MARÍA LUISA.— (*Sin inmutarse.*) Ah, eres tú, Carlos. ¿Por qué has tardado tanto? (*Al ver a Víctor.*) ¿Tú aquí, Víctor? ¿Por qué te ocultas?... (*Pausa breve.*) ¡No me dicen nada!

CARLOS.— (*Fríamente.*) Nada.

VÍCTOR.— (*Colérico y vencido.*) No hace falta decir nada.

MARÍA LUISA.— (*Serena, plácida.*) Yo les diré una cosa. (*A Ramón.*) Si tú me lo permites. (*A Víctor y Carlos.*) Me siento dichosa. Ramón...

VÍCTOR.— (*Rápidamente.*) Ya lo sabemos.

MARÍA LUISA.— No sabes nada, Víctor. Nunca sabes nada; dudas, imaginas, investigas, pero nunca sabes la verdad.

CARLOS.— Has dicho que te sientes dichosa.

MARÍA LUISA.— Porque Ramón...

CARLOS.— Te quiere.

MARÍA LUISA.— No, no me quiere. (*A Ramón.*) ¿Verdad que no me quieres?

RAMÓN.— (*En el colmo del amor.*) No, no te quiero.

MARÍA LUISA.— ¿Ya lo oyen? No me quiere; me querrá.

VÍCTOR.— Pero eso no es posible, María Luisa.

MARÍA LUISA.— Sí es posible. Tú bien sabes que es posible. Cuando Carlos me amaba, como tú ahora, no sabías que ya me amabas, pero yo te amaba desde entonces, porque sabía que un día me amarías.

CARLOS.— (*Colérico.*) Y ahora le ha tocado a Ramón su turno.

MARÍA LUISA.— No me entiendes. No quieren entenderme. No es su turno, no. No es que uno esté detrás o después del otro en mi amor. Según eso, tú no existirías ya para mí, puesto que ya no me amas. No obstante, yo te amo, no porque hayas dejado de amarme, sino porque un día me amaste.

VÍCTOR.— Está bien, ¿pero a mí?

MARÍA LUISA.— A ti te amo, eso es todo.

VÍCTOR.— Luego Ramón sale sobrando.

MARÍA LUISA.— (*Sin oírlo.*) Pero Ramón, que no me ama todavía, me amará, estoy segura, y sólo por el hecho de saberlo, ya lo amo.

CARLOS.— (*Despechado.*) No cabe duda; eres precavida. Si uno te deja de amar...

MARÍA LUISA.— No me entiendes aún. ¿Qué quiere decir que me dejen de amar cuando yo sigo amando?

VÍCTOR.— ¿Quieres decir que nos amas a los tres a un tiempo?

MARÍA LUISA.— No como tú lo entiendes. A un tiempo, no; en el tiempo.

VÍCTOR.— Pero si Carlos ya está en el pasado.

MARÍA LUISA.— Es verdad. Y tú en el presente y Ramón en el futuro. Pero ¿qué son, en este caso, pasado, presente y porvenir, sino palabras? Si yo no he muerto, el pasado está como el presente, y del mismo modo que el futuro, en mí, dentro de mí, en mis recuerdos, en mi satisfacción, en mis deseos, que no pueden morir mientras yo tenga vida. *(Pausa breve.)* ¿Verdad que ahora me comprenden?

CARLOS.— *(Como a pesar suyo.)* Sí, te comprendo. *(Toma asiento.)*

VÍCTOR.— ¡Tal vez! *(Toma asiento.)*

RAMÓN.— No, no te comprendo; pero no importa: un día comprenderé. *(Toma asiento.)*

MARÍA LUISA.— Todos han comprendido. Tú, Carlos, que ya no me amas, confiesas. Tú, Víctor, que me amas, dudas todavía. Y Ramón, que aún no me ama, espero que un día comprenderá. *(Se oye el timbre de la puerta. Con excepción de María Luisa, los demás parecen no haber oído.)* Han llamado. *(A Carlos.)* ¿Esperas a alguien?

CARLOS.— A nadie. ¡Es extraño!

(Sale a abrir. Se oye casi en seguida la voz del desconocido.)

ESCENA VIII

María Luisa, Ramón, Víctor, Carlos y el señor desconocido

LA VOZ DEL DESCONOCIDO.— ¿La señorita? ¿Tiene usted la bondad de avisar a la señorita? ... A la señorita que entró hace un rato.

MARÍA LUISA.— *(De pie, dándose súbitamente cuenta de su olvido.)* ¡Es verdad! ¡Lo había olvidado!

LA VOZ DE CARLOS.— Pase, pase usted.

(Entra con Carlos un señor joven, increíblemente aliñado, increíblemente tímido y, en consecuencia, increíblemente ridículo. Lleva en la mano tres paquetes grandes.)

CARLOS.— *(A María Luisa.)* El señor pregunta por ti.

MARÍA LUISA.— *(Al desconocido.)* ¡Perdóneme, perdóneme! ¡En qué estaba pensando!

EL DESCONOCIDO.— Yo hubiera querido... esperar más tiempo. Pero temía... temía que usted... que usted...

MARÍA LUISA.— Lo hubiera olvidado. Así fue. Dispénseme. *(Se apresura a recoger los paquetes, que Carlos, Víctor y Ramón le quitan a su vez y que ya no abandonarán.)* No volverá a suceder. Y muchas gracias. Pero debe estar rendido. Tome asiento, acérquese usted.

EL DESCONOCIDO.— *(Azorado, cohibido, nerviosísimo.)* No, muchas gracias. Debo irme. A sus órdenes, señorita. *(A todos.)* Buenas noches. *(Sale aturdido.)*

María Luisa, Ramón, Víctor, Carlos

MARÍA LUISA.— *(Respirando plenamente.)* Lo había olvidado, ¡pobrecillo! *(Pausa.)*

CARLOS.— *(Tomando asiento.)* ¿Quién es?

MARÍA LUISA.— No sé quién es.

VÍCTOR.— *(Tomando asiento.)* Pero ¿no sabes quién es?

RAMÓN.— *(Tomando asiento.)* No sabe quién es.

MARÍA LUISA.— *(En el centro del grupo.)* Lo encontré al salir de la tienda. Se me acercó, y con toda la timidez del mundo me rogó que le permitiera llevar los paquetes. Me miraba de un modo tan sumiso, que me pareció cruel no concederle lo que pedía. Eché a andar y, naturalmente, me siguió, sin hacer ruido, sin atreverse a hablar. Entré en esta casa, y debo de haber subido muy de prisa, o a él se le cayó un paquete, no sé; el caso es que, al entrar aquí, lo olvidé por completo... *(Pausa.)* Pero ¿por qué callan? ¿Hay algo de malo en todo esto?

CARLOS.— Nada, yo creo que nada. *(Pausa breve.)*

VÍCTOR.— Es posible que nada. *(Pausa breve.)*

RAMÓN.— *(Temeroso, haciendo un gran esfuerzo, se atreve.)* Pero ¿no pensó usted, María Luisa, al verlo tan dócil, tan inofensivo, que bien podía ser el hombre destinado a quererla?

MARÍA LUISA.— No, no lo pensé entonces; o si lo pensé, no lo recuerdo; o, más bien, oculté mi pensamiento en seguida.

RAMÓN.— *(Con tristeza.)* ¡Lo ve usted!

MARÍA LUISA.— Pero en caso de que así hubiera sido, ¿no ha visto usted que él no supo esperar?

RAMÓN.— *(Con alegría, satisfecho.)* Es verdad. No supo esperar.

(Pausa. Una misteriosa luz cenital invade el estudio. Todos permanecen inmóviles, abstraídos. Ellos, con un paquete cada uno en la mano. Ella, sonriente, dichosa, ausente. De pronto, Víctor se le queda mirando y le pregunta con firmeza.)

VÍCTOR.— María Luisa, ¿en qué piensas?

(Todos esperan, anhelantes, la respuesta.)

MARÍA LUISA.— *(Despertando, en voz baja, casi imperceptible.)* En nada.

VÍCTOR.— ¿En nada? No es posible. *(Baja la cabeza.)*

CARLOS.— No es posible. *(Baja la cabeza.)*

RAMÓN.— No, no. *(Baja la cabeza.)*

MARÍA LUISA.— *(Sin salir del centro del grupo, acaricia los cabellos de cada uno.)* Aquí, a tu lado, Víctor; al lado de Carlos; junto a ti, Ramón, me siento dichosa; ¿quieren saber

en qué pienso? *(Todos la miran ansiosos, esperanzados.)* En nada. Soy feliz. No pienso en nada.

Bajan todos la cabeza, acarician involuntariamente el paquete. María Luisa sonríe feliz, como una diosa feliz, mientras cae el

TELÓN

Ha llegado el momento

EPÍLOGO EN UN ACTO

PERSONAJES

MERCEDES

FERNANDA

ANTONIO

LUIS

LA VECINA

En el departamento de Antonio. Noche

[Disco Columbia 205-M (L.2177), *Parlez-moi d'amour* (Lenoir), Lucienne Boyer]

Dos parejas llegan a ese punto final de una cena en que la conversación languidece. Las mujeres son bellas y aún jóvenes. Los hombres son distinguidos y se hallan en esa edad que es todavía una cima, pero ya empieza a ser un declive.

ESCENA I

Luis, Antonio, Mercedes, Fernanda

LUIS.— No sé que tienen estas cenas de despedida entre viejos amigos, que ponen a uno melancólico.

ANTONIO.— ¿Melancólico tú? ¿Qué te sucede, Luis?

FERNANDA.— Luis tiene razón esta vez. Mientras cenábamos, pensaba yo otro tanto. Los silencios han sido prolongados y repetidos. No menos de una docena de ángeles ha pasado volando entre nosotros. Hasta he sentido que el ala de uno de ellos me quitaba el polvo de la mejilla izquierda.

ANTONIO.— (*Cortando el tema.*) Fernanda, ¿quieres un poco más de café?

FERNANDA.— No, gracias, Antonio. Y no cambies la conversación. ¿Saben lo que más me ha sorprendido durante la cena?

MERCEDES.— Ya sé lo que vas a decir.

FERNANDA.— ¿Me autorizas a que lo diga, Mercedes? ¿Me prometes no enfadarte?

MERCEDES.— Te lo diré yo misma. Lo que más te ha sorprendido durante la cena es que Antonio y yo... *(Se interrumpe.)*

LUIS.— *(Riendo.)* ¿Por qué no sigues?

FERNANDA.— ¿No te atreves?

MERCEDES.— Es que Antonio y yo no hemos reñido como otras veces, como era nuestra costumbre. ¿No es eso?

FERNANDA.— Eso justamente, Mercedes. ¡Tienen, Antonio y tú, una manera tan divertida, tan amorosa de reñir! Esta noche me han decepcionado.

ANTONIO.— No cabe duda que eres amable; no estás contenta si no nos ves reñir.

FERNANDA.— *(Suspirando levemente.)* ¡Reñir! He aquí algo que Luis no supo hacer conmigo.

LUIS.— Fernanda. ¿Te das cuenta de que estás hablando mal de mí, como si estuviera yo ausente; y en pasado, como si ya hubiera yo muerto?

FERNANDA.— Déjame decir en alta voz lo que pienso de ti. Luis me quiere, me acaricia, me regala con un arte exquisito, pero no sabe lo maravilloso que es estar en desacuerdo con un amante, echarle en cara los rencores más ocultos, confesarle los pecados que cometimos a espaldas suyas... con la esperanza de una penitencia... y con la seguridad de un perdón delicioso, de una reconciliación que atiza el amor.

LUIS.— *(Fingiendo.)* Pero y tú ¿cómo sabes todo eso?

FERNANDA.— Lo sé... porque lo imagino. Porque lo he experimentado... en los demás. En las novelas, en las piezas de teatro, no me importan las escenas amorosas sino las disputas en que las palabras hieren.

ANTONIO.— En resumen, lo que te gusta de nosotros son las escenas íntimas que has tenido la dudosa fortuna de presenciar.

FERNANDA.— No he querido decir eso.

MERCEDES.— Pero lo has dicho. Y tienes razón, Fernanda. *(Suspirando.)* ¡No hay amor sin celos ni disputas!

ANTONIO.— Lo dices como si lo lamentaras. *(Sin convencimiento.)* ¿Quieres que organice una en este momento? Buscaré un pretexto: miraré intencionadamente a Fernanda, diré equivocadamente un nombre de mujer, dejaré caer una tarjeta con un número de teléfono, con una dirección, con una cita a una hora misteriosa.

MERCEDES.— Pienso que sería demasiado tarde.

FERNANDA.— ¡Oh, no, querida! Nunca es demasiado tarde para reñir. Si así fuera, ya habría perdido la esperanza de llegar a hacerlo con Luis. Es verdad que he intentado todos los medios: hablo dormida y confieso faltas que no he cometido, le escribo anónimos diciéndole que lo engaño, invito a cenar a los que fueron mis pretendientes. Un día al ver llegar a Luis, abracé al chofer japonés, con un pretexto cualquiera. ¿Qué piensas que hizo Luis?

LUIS.— Nada, ¿qué había de hacer yo? Si todo eso me parece maravilloso y tranquilizador.

FERNANDA.— ¿Tranquilizador?

LUIS.— Naturalmente. Así el día en que Fernanda me engañe de veras, creeré que aún está

jugando, y no sufriré.

FERNANDA.— ¡Ya lo oyen ustedes! No hay manera de ponerlo celoso siquiera... Pero ¿qué tienes, Mercedes? ¿Y tú, Antonio? ¿Por qué se han quedado callados?

LUIS.— (*Apacible.*) ¿No será, Fernanda, porque no le das tiempo a que digan una sola palabra?

FERNANDA.— Si me hubieras dicho eso mismo con otro tono de voz, habría sido un excelente principio de disputa. (*A los demás.*) Pero lo ha dicho con su tono más suave... ¡Pero Mercedes, y tú, Antonio! Míralos, Luis. Están presentes sólo en cuerpo.

LUIS.— ¿No será que tu conversación los fatiga?

FERNANDA.— ¡Qué dices!

LUIS.— (*Conciliador.*) Digo, simplemente, que si no será que tu conversación los fatiga y, además, que ya es hora de que nos marchemos. Antonio y Mercedes tendrán algunas cosas que preparar.

MERCEDES.— (*Con voz opaca.*) Por mi parte, ya estoy lista.

ANTONIO.— Creo que yo también.

LUIS.— Siempre se olvida uno de algo que aparece cuando las maletas están bien cerradas.

MERCEDES.— Las nuestras están definitivamente cerradas. Ni siquiera están aquí. Hemos preparado este viaje con una anticipación... ¿Un último cigarrillo, Fernanda?

FERNANDA.— Sí.

MERCEDES.— Ven conmigo a mi recámara.

(*Salen ambas por la derecha.*)

ESCENA II

Luis, Antonio

LUIS.— Cuando las señoras dejan solos a los señores, éstos deben hacer algo: música por ejemplo. (*Junto a la victrola.*) Tocaré el disco predilecto de Mercedes.

ANTONIO.— No, por favor, Luis. Quiero confiarte... (*Se interrumpe.*)

LUIS.— ¿Qué?

ANTONIO.— Nada grave. También nosotros, como ellas, fumaremos un último cigarrillo.

LUIS.— (*Después de una pausa.*) Habla, pues.

ANTONIO.— ¡Si supieras qué extraña sensación se tiene cuando se decide uno a emprender un viaje como este que vamos a emprender Mercedes y yo, un viaje del que todo lo que sabemos es que no llevamos billetes de regreso!

LUIS.— Todo esto es tan misterioso para mí, tan desconcertante. Me invitas a una cena de despedida en tu departamento, después de no buscarme en tanto tiempo. Me pides que traiga a

mi amante. Me avisas que estarás solo con... Mercedes. La cena ha sido —te lo diré con franqueza— una cena exquisita en un ambiente fúnebre. Y ahora me hablas del viaje que emprenderán mañana, es decir, hoy mismo, como de un viaje del que no están muy seguros de regresar.

ANTONIO.— Es verdad. Pero este viaje me parece ser la única solución.

LUIS.— Se habla de una solución, después de plantear un problema. Tú haces conmigo lo contrario. “Ésta es la solución”, me dices. Pero yo te pregunto, ¿cuál es el problema?

ANTONIO.— (*Nerviosamente.*) ¿Me permites que en vez de responder directamente te haga una pregunta, una pregunta un poco... fuera de lugar?

LUIS.— Desde luego: habla.

ANTONIO.— (*Lentamente.*) ¿Ya no amas a Mercedes?

LUIS.— ¿Por qué me lo preguntas?

ANTONIO.— Lo sabrás en seguida. ¿La amas todavía?

LUIS.— (*Después de una pausa.*) Si he de ser sincero contigo y conmigo mismo, te diré que... ya no la amo. Es verdad que no hubiera podido responderte esto mismo hace un año, pero ahora...

ANTONIO.— ¿Quieres decir que Fernanda, al entrar en tu vida, te ha conquistado, te ha hecho olvidar a Mercedes?

LUIS.— Fernanda me ha aturdido. Me ha reducido a esa aparente inmovilidad de los trompos que giran velozmente, al punto que parecen estar dormidos, quietos. Hasta pienso que he llegado a querer a Fernanda. (*Antonio pasea inquieto. Pausa. Luis continúa.*) Y ahora, Antonio, me dirás la razón de tu pregunta. Creo que tengo derecho a saber.

ANTONIO.— (*Con esfuerzo.*) Sucede que... Mercedes ya no me ama.

LUIS.— ¿Y crees que ama a otro? ¿Tienes celos de alguien? ¿De mí?

ANTONIO.— (*Cordialmente.*) Ni de ti ni de nadie. La cuestión es sencilla hasta la locura, Mercedes ya no me ama, y yo no quiero más a Mercedes. Eso es todo.

LUIS.— (*Después de breve pausa.*) ¿Mercedes sabe que ya no la amas?

ANTONIO.— Del mismo modo que sabe que yo no significo nada para ella. Ambos sabemos todo el uno del otro. Hemos agotado simultáneamente nuestra pasión, nuestro amor.

LUIS.— Pero... ¿ese viaje?

ANTONIO.— Es nuestra última desesperada tentativa. Acaso en él podamos reunirnos de algún modo... no sé.

LUIS.— ¡Es extraño!

ANTONIO.— ¿Qué es lo que te parece extraño?

LUIS.— Que me hayas preguntado, en las circunstancias en que Mercedes y tú se hallan, si todavía estoy enamorado de ella.

ANTONIO.— Si aún estuvieras enamorado de Mercedes... Pero ya has dicho que no lo estás.

LUIS.— (*Con firmeza.*) Si aún estuviera enamorado...

ANTONIO.— Tal vez Mercedes encontraría en ti el amor que ya no puedo darle y, con el tiempo, te daría el amor que ya no puede darme a mí. ¿Comprendes?

LUIS.— Adivino más que comprendo. (*Pausa.*) Pero ese viaje ¿es un hecho? ¿Lo han decidido de común acuerdo? ¿Tienen ya los pasajes?

ANTONIO.— Todo está listo. No nos falta sino decirnos: “Vamos, ya es tiempo. Ha llegado el momento”.

LUIS.— No te pongas trágico, Antonio. Ha llegado el momento... de que Fernanda y yo nos despidamos. (*Salen por la izquierda.*)

ESCENA III

Fernanda, Mercedes

FERNANDA.— (*Entrando después de Mercedes.*) No creas que no me he dado cuenta de que algo te sucede. Estás febril o parece estarlo.

MERCEDES.— Es la fiebre que precede a los viajes. Dentro de una hora, Antonio y yo partiremos.

FERNANDA.— (*Confidencial.*) Dime, te lo ruego, Mercedes: ¿no vas a este viaje obligada por las circunstancias, a disgusto?

MERCEDES.— No, Fernanda; creo que es el único recurso que nos queda. Antonio y yo hemos buscado en esta ciudad, en esta casa, un objeto que hemos perdido juntos. Hemos rastreado en todos los rincones, hemos encendido todas las luces. ¡No lo hemos encontrado! Y ahora, de mutuo acuerdo, vamos a buscar ese objeto en el único lugar donde estamos seguros de no hallarlo. Todo lo que nos queda es la esperanza de lo desconocido.

FERNANDA.— ¿Qué tienes, Mercedes? Hablas de un modo que...

MERCEDES.— (*Al oír el picaporte de la puerta que se abre, en voz baja.*) Calla, Fernanda. Ya vienen. (*En voz alta.*) Ya están aquí.

ESCENA IV

Mercedes, Fernanda, Luis, Antonio

LUIS.— Sí. Aquí estamos. Y para despedirnos. Vamos, Fernanda.

FERNANDA.— Sí. ¿Quieres darme mi abrigo, Mercedes?

LUIS.— Y nada de abrazos prolongados ni de lágrimas. Los abrazos estrujan los vestidos más que los corazones y el llanto estropea el maquillaje de las señoras.

ANTONIO.— Es cierto, es cierto. Después de todo, un viaje es algo que no tiene importancia.

LUIS.— Cuando decimos: “Voy a empezar a leer una novela”, nadie se conmueve, nadie nos abraza ni nos despide, y nada hay tan parecido a un viaje como una inmersión en el continente desconocido de una novela.

FERNANDA.— (*Riendo.*) ¡Tú sí que estás desconocido, Luis! Hace un instante decías que no hay que prolongar las despedidas; mucho menos los discursos, creo.

LUIS.— Tienes razón. Adiós, Antonio.

FERNANDA.— Hasta muy pronto, Mercedes.

ANTONIO.— Adiós, Luis.

MERCEDES.— Adiós, Fernanda. Adiós, Luis.

FERNANDA.— Adiós, Antonio. ¿Me escribirás, Mercedes?

MERCEDES.— (*Después de una pausa.*) Sí, claro, te escribiré.

(*Salen, por la puerta del centro, Fernanda y Luis. Pausa larga.*)

ESCENA V

Mercedes, Antonio

MERCEDES.— Ya estamos solos, solos definitivamente.

ANTONIO.— Dime con franqueza, Mercedes, con entera franqueza, ¿al ver a Fernanda y a Luis, no sentiste como una emulación, como una envidia, como un deseo de...? (*Se interrumpe.*)

MERCEDES.— ¿De seguir viviendo?

ANTONIO.— Eso es.

MERCEDES.— No. (*Pausa breve.*) Si Luis y Fernanda se inventan pretextos para distraerse, para dialogar; si aún sostienen conversaciones es porque aún se quieren o se desean. Pero también a ellos les llegará su turno, como nos llegó a nosotros.

ANTONIO.— (*Con fingida indiferencia.*) Y Luis... ¿No te dice ya nada? Era tu enamorado más asiduo.

MERCEDES.— Tú lo has dicho, era mi enamorado más asiduo.

ANTONIO.— Por el que llegué a sentir unos celos... (*Se interrumpe.*)

MERCEDES.— Ridículos. ¿No es eso?

ANTONIO.— (*Sinceramente.*) Te juro que quisiera haberlos sentido como antes, esta noche. Si así hubiera sido, si él te amara todavía, si tú conservaras afecto por él...

MERCEDES.— Es inútil, Antonio. Por lo que acabas de decir, me doy perfecta cuenta de que Luis no me ama ya. Ama a Fernanda, eso es todo, y tú bien sabes que nunca quise a Luis. Fue un *flirt*, un pretexto para hacerte vibrar, para ponerte celoso. Pero ahora te confieso que me ha entristecido que lo hayas invitado a cenar, como para darme una última oportunidad, como si Luis fuera el último recurso para mí.

ANTONIO.— Has visto que no lo invité a que viniera solo sino con Fernanda.

MERCEDES.— (*Con ironía sin maldad, casi alegre.*) ¿No será que pensaste en Fernanda como en un último recurso para ti?

ANTONIO.— Ni por un momento. Fernanda no ha sido para mí ni siquiera un *flirt* ni el pretexto para ponerte celosa.

MERCEDES.— Eso quiere decir que Fernanda está, digamos, inédita para ti, lo cual puede ser un incentivo.

ANTONIO.— (*Cortando.*) ¡Es inútil seguir hablando de cosas sin sentido!

MERCEDES.— (*Cansada.*) Llevamos días, semanas enteras sin hablar. Y ahora que lo hacemos es para aturdimos. Bien sabes que Luis no me interesa.

ANTONIO.— Y que Fernanda me tiene sin cuidado. (*Pausa breve.*) Lo mejor será... No sé lo que será mejor.

MERCEDES.— Calla, calla hasta que tú y yo digamos... (*Se interrumpe.*)

ANTONIO.— ¿Qué?

MERCEDES.— La palabra que nos decida a...

ANTONIO.— (*Con ansiedad.*) Pero... ¿No has buscado una vez más dentro de ti, Mercedes? ¿No hay nada que te haga retroceder?

MERCEDES.— (*Fríamente.*) ¿Has encontrado, tú, algo que te haya dado otra vez confianza en la vida? (*Pausa.*) ¿Por qué no contestas? Aún es tiempo, Antonio.

ANTONIO.— (*Mientras pone en la vitrola el disco favorito de Mercedes.*) No me respondas una pregunta con otra. Seamos, por última vez quizás, enteramente sinceros. Busca en ti, en mí o fuera de mí, algo que pueda aún salvarte, salvarnos. (*Pausa breve.*) ¿Qué te recuerda esta música?

MERCEDES.— (*Sin emoción, como quien recita una página de Historia Antigua.*) Muchas cosas, Antonio. Aprendimos juntos las palabras, aquí, en este mismo lugar, así como estamos ahora, sólo que más cerca uno del otro...

ANTONIO.— (*Ansioso.*) Eso es: más cerca uno del otro.

MERCEDES.— No me interrumpas. Más cerca uno del otro, corregías mi mala pronunciación, o bien yo reía del modo como tu voz desentonaba en esta parte de la pieza justamente. (*Pausa en la que se oye más claramente la música.*) Después, ponías la mano sobre mi boca para ahogar mi risa, y luego...

ANTONIO.— (*Ansioso, esperanzado.*) ¿Y luego?

MERCEDES.— ¿No lo recuerdas?

ANTONIO.— Sí, pero quiero que tú lo digas.

MERCEDES.— Luego me besabas. Eso era todo.

ANTONIO.— No, no era todo, Mercedes. Te besaba mientras reías, hasta que el disco llegaba a su fin, y luego...

MERCEDES.— El disco quedaba rayado y... tenías que comprar al día siguiente otro igual.

ANTONIO.— No era eso, no, Mercedes. ¿Por qué razón, a pesar de que recuerdas todo tan precisamente, te empeñas en presentar helados recuerdos?

MERCEDES.— (*Con emoción fría.*) No es que yo me empeñe en presentarlos así. Esos recuerdos, precisamente porque son recuerdos, están helados ya. Si siguiéramos viviendo, acabarían por borrarse poco a poco hasta desaparecer para siempre. Y eso es justamente lo que debemos, lo que vamos a evitar.

ANTONIO.— Y no obstante, esos recuerdos...

MERCEDES.— (*Interrumpiéndolo.*) Es inútil que piadosamente quieras hacerme creer que para ti esos recuerdos son carne viva. No, Antonio: también para ti están muertos, sólo que ahora, por gentileza, quieres resucitarlos, darles un calor que en realidad ya no tienen. Si esa música tuviera un valor presente para nosotros, habríamos gritado o llorado o, al menos, corrido a suspenderla a fin de que no nos hiciera sufrir más.

ANTONIO.— (*Suspende la música. Dueño de sí.*) Tienes razón. He querido darte valor, Mercedes, valor para que, al menos tú, sigas viviendo.

MERCEDES.— (*Fría pero sin rencor.*) Desde que Luis y Fernanda salieron, has estado dándome valor —como tú dices—; pero también has estado dándote valor.

ANTONIO.— (*Resentido.*) ¿Quieres decir que soy un cobarde?

MERCEDES.— (*Con suave firmeza.*) Cobarde, no; débil simplemente, que no es lo mismo. (*Breve pausa.*) Es curioso, pero tal vez por nuestra inconsciencia, las mujeres somos menos débiles que ustedes.

ANTONIO.— No veo por qué lo dices.

MERCEDES.— Mira, Antonio. Aquí está el veronal. Una dosis suficiente para dormir un sueño del que nadie... ni la vecina de al lado con sus matinales ejercicios de piano, habrá de despertarme. (*Lenta, mientras ejecuta.*) En este vaso voy a disolver las tabletas. Mira cómo mi mano no tiembla. Vamos, querido, vuelve los ojos. Míralas caer dentro del vaso, y oye cómo ayudo a que se disuelvan.

ANTONIO.— ¡Qué haces, Mercedes!

MERCEDES.— Nada que deba sorprenderte. Hemos planeado juntos, por espacio de un mes, esta separación voluntaria y definitiva. Tú escogiste para ti un medio rápido, aunque ruidoso: el revólver. Yo he preferido apurar de una sola vez una dosis de veronal que no es mayor a la que, si seguimos viviendo más tiempo como hemos vivido estos últimos meses, tendría que tomar de todos modos, casi todas las noches, tableta por tableta.

ANTONIO.— (*Con firmeza.*) También yo estoy listo. Aquí está el revólver. Pero, antes de cualquier cosa, quiero explicarte que si he pretendido infundirte ánimo para seguir viviendo; si he recurrido a despertar tus recuerdos es porque, en casos como éste, antes de tomar una determinación irreversible es noble y moral agotar todos los recursos. (*Pausa.*) Puesto que todo esto no ha servido de nada para ti... ni para mí, creo que...

MERCEDES.— (*Con voz opaca.*) Termina.

ANTONIO.— (*Lentamente.*) Creo que ha llegado el momento.

MERCEDES.— Es verdad. (*Pausa.*)

ANTONIO.— Sólo quisiera que fueras tú la que esta noche, antes de que yo pase a mi recámara, se despidiera de mí.

MERCEDES.— ¿Cómo de costumbre?

ANTONIO.— Sí.

MERCEDES.— ¿Crees indispensable que nos besemos?

ANTONIO.— Sí.

MERCEDES.— Está bien. *(Se besan. Pausa.)*

ANTONIO.— *(Tímidamente esperanzado.)* ¿No has sentido algo que te haga reflexionar, desistir?

MERCEDES.— Nada. No he sentido nada. *(Pausa breve.)* ¿Y tú?

ANTONIO.— *(Imperceptiblemente.)* Nada.

MERCEDES.— Entonces...

ANTONIO.— Entonces...

MERCEDES.— Entonces... Buenas noches, Antonio.

ANTONIO.— *(Lentamente.)* Buenas noches, Mercedes.

MERCEDES.— Hasta mañana...

(Antonio no responde. Apaga la luz del centro. Queda la luz de una lámpara. Sale por la izquierda. Mercedes ha tomado nuevamente el vaso, y mueve ahora lentamente la cuchara, disolviendo el veronal. Luego, sale por la derecha. La escena queda unos instantes vacía. Se oye un disparo en el cuarto de Antonio.)

MERCEDES.— *(Entra gritando.)* ¡Antonio! *(Deposita rápidamente el vaso que contiene el veronal, en la mesa. Con voz ahogada y angustiada.)* ¿Pero qué has hecho, Antonio? ¿Qué has hecho?

(Mercedes se ha precipitado hacia el cuarto de Antonio. Se abre la puerta de la recámara de Antonio.)

ANTONIO.— Nada... todavía. Se me ha ido un tiro al estar cargando el revólver. *(Luego, al darse cuenta del estado de Mercedes.)* ¿Pero qué tienes, Mercedes? ¡Estás lívida, helada! ¿Has tenido el valor de beber este maldito veneno?

(Y seguiría angustiado si una llamada imperiosa, a la puerta de entrada, no viniera a paralizarlos.)

MERCEDES.— *(Haciendo un esfuerzo para dominar con su voz, mientras se sigue oyendo la llamada a la puerta.)* ¡Calla! Vamos a abrir, y ni una palabra. Déjame hablar.

(Encienden la luz del centro. Abren la puerta del fondo.)

ESCENA VI

Mercedes, Antonio, la vecina

LA VECINA.— (*Rápidamente.*) ¿Qué sucede, señor Antonio? ¿Qué ha pasado? Hemos oído un disparo en este departamento.

MERCEDES.— (*Intencionalmente.*) Se le ha escapado un tiro a Antonio, que es como un niño y no sabe usar un revólver.

LA VECINA.— ¡No imaginan el susto que me han dado! Pero... ¿es verdad? ¿No está usted herido, señor, o usted, señora?

ANTONIO.— Calma, señora, calma. No ha sido nada. Un susto, un susto como otro cualquiera. Y usted parece estar más asustada que nosotros. Vamos, tome asiento. Le pasará en seguida. ¿Quiere un poco de agua?

(*Antonio va a ofrecer a la inocente vecina el vaso de agua en que Mercedes ha disuelto el veronal.*)

MERCEDES.— (*Rápidamente, gritando casi.*) Pero no de esa agua, Antonio. ¿Quieres matarla? Dámelo.

LA VECINA.— (*De pie, asombrada.*) ¿Qué dice usted, señora?

MERCEDES.— (*Dueña de sí ahora.*) Nada, nada, señora, que Antonio debe servirle otro vaso de agua porque (*deja caer intencionalmente el vaso que contiene el veronal*) éste se me ha ido de las manos, del mismo modo que a Antonio el tiro de su revólver. Vamos, Antonio, no te quedes mirándome de ese modo. ¡Qué pensará la señora!

ANTONIO.— Tienes razón, Mercedes.

MERCEDES.— Beba usted, señora. (*Luego, más a Antonio que a la vecina.*) ¿Verdad que ya pasó todo?

ANTONIO.— (*Radiante.*) Sí, Mercedes, ya pasó todo.

TELÓN

Sea usted breve

FARSA EN UN ACTO

PERSONAJES

NAPOLEÓN
EL SECRETARIO
EL DROGUISTA
LA SEÑORA PROFESORA
LA MADRE DE FAMILIA
LA PROSTITUTA
EL AMA DE CRÍA
LA SEÑORITA
LA SEÑORA NAPOLEÓN
EL DIRECTOR DE *LA OPOSICIÓN*
EL OTRO
LOS NUEVE NIÑOS ROBUSTOS

En Zamora. En una hora. Hoy

Despacho del señor Napoleón. Enorme ventana de cristales, al fondo. Puerta a la derecha que conduce a la antesala. Puerta a la izquierda que conduce a las habitaciones de la familia Napoleón.

Al centro, en una plataforma, el gran escritorio del señor Napoleón, sobre el que baja la marea de un mar de expedientes, papeles, folletos y libros. En primer término, un sofá y varios sillones dispuestos en semicírculo. Una lámpara, pendiente del techo, en el centro, ilumina el despacho; otra sobre el escritorio, también encendida. Al levantarse el telón, el señor Napoleón bracea desesperadamente en aquel mar de papeles. A su lado el secretario, limpiando cuidadosamente los cristales de sus lentes, espera.

Un reloj enorme da siete campanadas.

ESCENA I

Napoleón y el secretario

NAPOLEÓN.— ¿Todo está listo?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¿Aceptó la presidente de la Sociedad de Madres de Familia?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¿Y la representante del Sindicato de Amas de Cría?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¿De modo que no faltará?

EL SECRETARIO.— No, señor; ha tomado la cosa muy a pechos.

NAPOLEÓN.— ¿Avisó usted a mi señora? Será necesario repetirle que por ningún motivo debe intervenir en las discusiones. Su papel se limita a emitir un voto en caso de que la votación resulte empatada.

EL SECRETARIO.— La señora Napoleón se halla sobre aviso y seguirá al pie de la letra las indicaciones que le he transmitido.

NAPOLEÓN.— Perfectamente. (*Pausa corta.*) ¿Hay alguien esperando en la antesala?

EL SECRETARIO.— Sí, señor. Una persona que desea hablar con el señor.

NAPOLEÓN.— (*Distraído, poniendo en orden una montaña de papeles.*) No será antes de la junta de esta tarde.

EL SECRETARIO.— Así se lo he manifestado... Pero allí está.

NAPOLEÓN.— ¿Y por qué no se ha ido?

EL SECRETARIO.— El señor, que por lo demás parece una persona muy correcta, insiste en que para él es un placer esperar, no importa cuánto tiempo.

NAPOLEÓN.— ¿Dice usted que para el señor es un placer esperar?

EL SECRETARIO.— Al menos así me lo ha manifestado.

NAPOLEÓN.— ¿Y lo cree usted posible? ¿Ese señor habla en serio? ¿Se está burlando de usted y, en consecuencia, de mí?

EL SECRETARIO.— No puedo contestar a sus preguntas.

NAPOLEÓN.— ¿A las del señor?

EL SECRETARIO.— A las suyas de usted, señor.

NAPOLEÓN.— Y no obstante, ¿cuánto tiempo lleva usted a mi servicio? Es usted un empleado de confianza en quien no es posible confiar, ¿no es así?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¡Cómo sí señor!

EL SECRETARIO.— No, señor.

NAPOLEÓN.— ¿Sabe usted que no es el hombre que necesito?

EL SECRETARIO.— Ahora lo sé.

NAPOLEÓN.— ¿Se da usted cuenta, no es así?

EL SECRETARIO.— Me doy perfecta cuenta.

NAPOLEÓN.— Y ahora que lo sabe usted, ¿qué piensa hacer?

EL SECRETARIO.— Contestar a todas sus preguntas.

NAPOLEÓN.— (*Furioso.*) ¿Conque sí?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¡Sólo eso le faltaba a usted!

EL SECRETARIO.— (*Humildísimo.*) Celebro que ahora no me falte nada.

NAPOLEÓN.— Pero no ha comprendido usted que... (*Conteniéndose. Hablando consigo mismo.*) Paciencia, paciencia, y conformidad. (*Al secretario.*) ¿Qué hora es?

EL SECRETARIO.— Las siete.

NAPOLEÓN.— Tenemos unos minutos libres que podemos aprovechar. Dice usted que un señor espera, ¿no es así?

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— Dígale usted que pase.

EL SECRETARIO.— Muy bien, señor.

NAPOLEÓN.— Y que procure ser breve.

(*Sale por la derecha el secretario. Aparece, casi en seguida, un hombrecillo de edad indefinible —18 a 50 años—, pequeño, con una cara rojiza, color y calidad de goma, polveada con esa especie de talco con que suavizan los objetos de goma. Saluda desde la puerta y entra sin hacer el menor ruido, botando silenciosa y alegremente. Napoleón, sin mirarle, le hace una invitación a tomar asiento.*)

ESCENA II

Napoleón y el droguista

NAPOLEÓN.— Tome asiento, compañero.

EL DROGUISTA.— (*Al tiempo que se acomoda en el asiento, deja a su lado un paquete de regular tamaño, cuidadosamente envuelto, que trae consigo.*) Muchísimas gracias.

NAPOLEÓN.— Le anticipo, compañero, que tendré una junta dentro de un momento y que si lo he hecho pasar...

EL DROGUISTA.— (*Levantándose.*) No tengo ninguna prisa. Puedo esperar en la antesala.

NAPOLEÓN.— Es usted la primera persona que conozco a quien le gusta esperar. Siéntese usted.

EL DROGUISTA.— (*Tomando asiento.*) Es que... sucede que no tengo prisa.

NAPOLEÓN.— Pero yo sí.

EL DROGUISTA.— (*Levantándose.*) Entonces yo puedo esperar todo el tiempo que usted guste. Por mí no tenga cuidado.

NAPOLEÓN.— Le he dicho a usted que tengo prisa. Tome asiento y sea usted breve. ¿Qué lo trae por aquí? ¿Una noticia, un negocio? Los negocios, como las noticias, ganan si están expuestos clara y brevemente; en consecuencia...

EL DROGUISTA.— *(Tomando asiento.)* No es una noticia ni un negocio lo que me ha hecho venir a su despacho, sino...

NAPOLEÓN.— *(Impaciente.)* Acabe usted.

EL DROGUISTA.— Es que yo no tengo... cuando le decía a usted que yo no tengo prisa...

NAPOLEÓN.— ¡Y cuando le decía a usted que yo sí la tengo!

EL DROGUISTA.— Pero usted, señor, tiene, a un solo tiempo, prisa y facilidad de palabra. En cambio yo, que no tengo facilidad de palabra, para poder expresarme con claridad y decir todo cuanto me propongo decir, necesito no tener prisa.

NAPOLEÓN.— Veo que razona usted con mucha propiedad.

EL DROGUISTA.— En una época en que la mucha propiedad es una sinrazón. *(Ríe encantado de su frase.)*

NAPOLEÓN.— Veo que razona usted sin tener en cuenta el tiempo que hace perder a los demás.

(El droguista toma asiento.)

EL DROGUISTA.— *(Soñador.)* Y sin embargo, a veces es tan agradable perderlo, sin hacer nada, así, como ahora. En la droguería el tiempo transcurre tan rápidamente que, si bien es verdad que entramos a las nueve de la mañana, de repente, ya está: son las dos de la tarde, la hora de salir...

NAPOLEÓN.— Tendrá usted allá mucho trabajo.

EL DROGUISTA.— Mi trabajo consiste en asistir al trabajo de los demás. Es preciso mantenerse despierto. Vigilar. No tengo un momento de descanso.

NAPOLEÓN.— ¿Es usted de la policía?

EL DROGUISTA.— Soy un honrado jefe de mostrador, decano de la Droguería Moderna, fundada en 1899.

NAPOLEÓN.— Pero me dirá usted, de una vez por todas, ¿qué relación puede haber entre usted, empleado fundador y decano de la Farmacia y Droguería Moderna, y yo?

EL DROGUISTA.— Una relación que, si usted y el poco tiempo de que disponemos me lo permiten, yo calificaría de estrecha: una relación estrecha.

NAPOLEÓN.— ¿Quiere usted decir una relación que no es muy amplia?

EL DROGUISTA.— Digo y quiero decir una relación estrecha, o para usar otra palabra, una relación prieta o, si usted quiere, una relación apretada. Usted ha tendido los lazos de la fraternidad entre el pensamiento científico y la industria de un género de productos que si ayer dormían injustamente en las alacenas el sueño del justo, hoy día, gracias a usted, se venden como pan caliente.

NAPOLEÓN.— No lo comprendo a usted.

EL DROGUISTA.— Yo temo que no me comprenderá usted jamás, si para ello no se da usted un poco del tiempo que yo necesito para expresarme con claridad meridiana. Ustedes, los jóvenes de ahora, tienen un estilo oral hecho de rapidez y economía, que yo llamaré, sin miedo

a equivocarme, un estilo telegráfico. No sólo el tiempo sino la palabra es dinero para ustedes. Por esa razón, muy justificada, no hacen mucho gasto de palabras. (*Se acomoda, satisfecho de su discurso, en el sillón.*)

NAPOLEÓN.— Eso quiere decir que usted necesita urgentemente convertirse en un avaro de sus palabras.

EL DROGUISTA.— Imposible. A nosotros, los jóvenes de ayer, nos toca mantener la tradición del párrafo largo; nacimos bajo la dictadura de un periodo interminable y en su desarrollo tendremos que morir.

NAPOLEÓN.— ¿No acabará usted?

EL DROGUISTA.— Si usted me lo permite, acabaré por empezar diciéndole que el objeto de mi visita no es el que usted imaginó hace un instante. Ni un negocio ni una noticia me traen a su lado. Desde luego es preciso apartar de la mente cualquier idea que tienda a emparentar el móvil de mi presencia en su despacho con un negocio. ¡Nada más lejos de mi espíritu, de nuestro espíritu! Y digo “nuestro espíritu” porque yo no vengo solo, puesto que conmigo vienen...

NAPOLEÓN.— (*Interrumpiéndolo.*) ¿Quiénes vienen? (*Golpeando con el puño en el escritorio.*) ¿Por qué no se me ha avisado...?

EL DROGUISTA.— (*Conteniéndolo con un ademán.*) Puesto que conmigo vienen los homenajes de todos y cada uno de mis fervorosos colegas de quienes no soy sino el más humilde mensajero.

NAPOLEÓN.— Todo lo que usted me dice, compañero...

EL DROGUISTA.— (*Encantado.*) ¡Oh! ¿También usted emprendió la carrera de farmacia?

NAPOLEÓN.— No he emprendido carrera alguna. Si le digo a usted “compañero” es por seguir una de las más modernas y justas adquisiciones en el trato humano. Somos hombres y, en consecuencia, somos compañeros.

EL DROGUISTA.— De modo que a mis compañeros farmacéuticos ¿cómo debo llamarlos para distinguirlos?

NAPOLEÓN.— Precisamente, se trata de no distinguirlos. ¿Ha comprendido usted?

EL DROGUISTA.— Sí, compañero.

(*Napoleón da un salto al oírlo. Se abre la puerta de la antesala y aparece el secretario.*)

ESCENA III

Napoleón, el secretario, el droguista

NAPOLEÓN.— ¿Qué sucede?

EL SECRETARIO.— Las señoras de la junta esperan en la antesala.

NAPOLEÓN.— (*Al droguista.*) ¿Lo ve usted?

EL DROGUISTA.— Yo habría podido esperar.

NAPOLEÓN.— Me ha hecho usted perder un tiempo precioso, en consecuencia tendrá usted...

EL DROGUISTA.— ¿Va usted a suspender nuestra entrevista en el preciso instante en que estoy a punto de decirle qué es lo que me trae a su presencia?

NAPOLEÓN.— Naturalmente. ¿No decía usted que le gustaba esperar?

EL DROGUISTA.— Pero ¿no decía usted que no le gustaba esperar?

NAPOLEÓN.— Esperará usted.

EL DROGUISTA.— Bueno, pues esperaremos.

NAPOLEÓN.— Salga usted. *(Al secretario.)* Acompañe al señor y haga entrar a las señoras.

EL SECRETARIO.— ¿Debo avisar también a su señora esposa?

NAPOLEÓN.— Precisamente.

(Salen el droguista y el secretario por la puerta de la derecha.)

ESCENA IV

Napoleón, el secretario, la señora profesora, la madre de familia, la prostituta, el ama de cría, la señorita, la señora Napoleón

(El secretario hace entrar, por la puerta de la antesala, a la profesora, la madre, el ama, la señorita y la prostituta. A esta última, las demás mujeres no la ven con buenos ojos. La señorita la mira no sin cierta curiosidad. La prostituta, con sus ojos pintados, la mira cohibida y altanera al mismo tiempo, demostrando, alternativamente, su inferioridad y su superioridad con respecto a las otras mujeres.)

NAPOLEÓN.— Buenas tardes. Muy buenas tardes. *(Acompañándolas al primer término, señalando los sillones colocados ad-hoc.)* Tengan la bondad de tomar asiento. *(En el momento en que van a tomar asiento aparece, por la puerta de la izquierda, la señora Napoleón. El secretario, que momentos antes atravesó la escena para ir a buscarla, la acompaña hasta el primer término y luego saluda y sale por la puerta de la derecha.)* La señora profesora, viuda del maestro Toledo; la señora Plenn, representante de las Madres de Familia; la señora representante del Sindicato de Amas de Cría; la señorita Pérez, a quien todos conocemos, y... y... *(Se turba al tener que presentar a la prostituta. Luego haciendo un esfuerzo.)* ...la señora.

TODAS LAS SEÑORAS, MENOS LA PROSTITUTA.— Mucho gusto.

NAPOLEÓN.— *(Señalando a su señora.)* Mi esposa, la señora Napoleón. Sírvanse ocupar sus asientos. Y tú, esposa mía, a quien he hecho venir para subrayar a los ojos de todas el carácter de completa seriedad que requiere tan delicado asunto, tú, esposa mía, escucha, aprende y calla. *(Toman asiento todas. Napoleón sigue en pie y se apoya en el respaldo de*

un sillón que utiliza a modo de tribuna.) Señoras y señorita. Porque será bueno que no olvidemos que entre las señoras presentes hay una señorita.

LA SEÑORITA.— *(Avergonzada de seguir siéndolo.)* Yo, señor.

NAPOLEÓN.— *(Tras un rápido examen.)* Nada más justo. Pues bien, señoras y señorita, exponer a ustedes el principal objeto de esta reunión es sencillo pero delicado. Porque delicado es y seguirá siendo el objeto de nuestros desvelos, de nuestras preocupaciones, de nuestra moralizadora campaña. *(Se oye un rumor aprobatorio.)* No es una tarea fácil pretender infundir a una población somnolienta y pasiva, entregada a la producción en serie, la conciencia de que debe mantenerse despierta y de que toda su actividad debe encaminarse a remediar, desde sus orígenes, un mal que ya es enorme, pero que, con el tiempo, será irreparable. *(Pausa brevísima en que Napoleón toma aliento y se muestra satisfecho.)* Es verdad que llevamos mucho adelantado, pero también lo es que nuestros enemigos, cansados de trabajar en la sombra, salen a la luz pública y pretenden hacernos perder el control, cuando, precisamente, nosotros abogamos por el control. *(El rumor aprobatorio crece; se oyen algunos “sí”. La prostituta empieza a aburrirse y cruza la pierna... Expectación. Napoleón, después de lanzar una mirada furtiva, continúa.)* En consecuencia, me pregunto y les pregunto: ¿qué debemos hacer? Y en seguida me respondo y respondo por ustedes: afirmar nuestros ideales, intensificar nuestra campaña, multiplicar los medios que nos servirán para disminuir el número de los que, mañana, cuando alcancen la mayoría de edad, o tal vez mucho antes, quién sabe, serán también nuestros enemigos.

LA MADRE.— Es verdad.

LA PROFESORA.— Es verdad.

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— *(Dándose cuenta de que no hay unanimidad.)* Es verdad.

LA SEÑORITA.— *(Con su voz más inocente.)* ¿Es verdad?

(Todas lanzan una mirada de odio a la dubitativa señorita. Napoleón se apresura a salvar el escollo.)

NAPOLEÓN.— Nadie se asombre de que la señorita exprese ingenuamente su duda. Porque usted es la señorita de la reunión, ¿no es así?

LA SEÑORITA.— Sí, señor.

LA PROSTITUTA.— *(Con fingida amabilidad.)* Se ve a simple vista.

NAPOLEÓN.— *(Cortésmente.)* Por muchos años, señorita. *(A las demás.)* La señorita, por sólo el hecho de serlo, se halla, todavía, en estado de naturaleza, estado que ustedes han superado ya. Pero esto, que a primera vista parece una debilidad, desde el punto de vista de nuestra doctrina es una fortaleza. Si la señorita logra, como lo espero, acabar con sus dudas y mantener al mismo tiempo el estado de gracia en que se halla, su contribución será valiosísima puesto que consistirá en no contribuir al aumento de una población enemiga de nuestra causa.

LA MADRE.— Quisiera hacer a usted una pregunta.

NAPOLEÓN.— Las que usted guste.

LA MADRE.— Si la señorita conserva lo que usted llama el “estado de gracia”, ¿qué mérito tiene lo que usted llama su contribución?

LA PROSTITUTA.— (*Con su voz más ronca.*) Muy bien dicho. Eso digo yo.

NAPOLEÓN.— (*Sin inmutarse.*) El mayor de los méritos, sólo comparable al que usted, madre de familia, convencida un poco tarde, pero convencida al fin de las ventajas médico-sociales de la disminución de la natalidad, y al que usted, señora (*a la prostituta*), cada una en su esfera vienen practicando silenciosa pero eficazmente.

LA PROFESORA.— (*Pedante, flaca, con lentes.*) Me atrevo a subrayar, no sólo desde mi papel de viuda de un muerto ilustre sino desde el papel de educadora, que nuestro apostolado es el más valioso. La educación es la educación, mientras no se demuestre lo contrario. Y nadie sale impunemente de un aula donde se explica, con toda la fuerza que da la precisión científica, las ventajas de una práctica higiénica a la luz de una moral incorruptible. (*Se ha puesto en pie, desafiante, y así continúa.*)

NAPOLEÓN.— ¿Quién se atreverá a poner en duda la eficacia de su labor? Como profesora y como viuda, la Asociación en Pro de la Disminución, cuyos miembros van día a día en aumento, le está profundamente reconocida.

(*La profesora toma asiento satisfecha.*)

EL AMA.— (*Tímida, cohibida, remilgosa.*) Pero ¿y nosotras...? ¿Se olvidan ustedes de nosotras? (*Todos cambian una mirada. Napoleón se acomoda la corbata. La señora Napoleón palidece. Como nadie responde, el ama continúa.*) Soy la representante de un grupo que, aunque no es muy numeroso, tiene, creo yo, derecho a vivir. (*Saca el pecho de modo que parece crecer a medida que ella habla y a medida que los demás callan.*) Mis compañeras de trabajo no conciben (*se detiene al oír esta palabra*), es decir... no pueden creer que yo esté de parte de unas ideas que, dicen ellas, acabarán nada menos que con el género humano. Son poco letradas y es difícil convencerlas. (*Nada se oye, nadie se mueve. El ama está horrorizada, se apresura a terminar.*) Por mi parte, en el orden espiritual estoy conforme con ustedes, pero en el orden práctico, ¿qué podemos hacer? Nosotras podemos sacrificarnos, tal vez, pero no olvidemos que hay cientos de niños ansiosos que sólo esperan que una de nosotras... (*Hace un ademán significativo.*)

LA MADRE.— Tiene razón.

LA SEÑORITA.— ¿Tiene razón?

NAPOLEÓN.— El caso de usted y del grupo que representa es uno de los que me desvelan. Procuraremos resolverlo de una manera definitiva para no aumentar la cifra de los sin trabajo. (*Pausa.*) En consecuencia, nombraremos una comisión que podrá estar integrada por la señora profesora, por la señora madre de familia y también, cómo no, por usted, señora (*indica a la prostituta*), a fin de que las más diversas facetas de la feminidad se hallen representadas, y para que en el plazo de tres días presente un dictamen para la resolución del conflicto.

TODAS O CASI TODAS.— Perfectamente.

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— (*Entusiasmada.*) Oh, esposo mío, en todo estás. Conoces los más escondidos repliegues del alma humana. Tu idea de la adopción del control es maravillosa; por lo que a mí toca, sólo lamento que hasta ahora se te haya ocurrido.

LAS DEMÁS.— ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

NAPOLEÓN.— (*Conteniendo con un ademán a las señoras. Lanzando una furiosa mirada a su esposa.*) Mi señora quiere decir que los habitantes de Zamora gozarían de las ventajas del control si éste hubiera sido implantado hace algún tiempo... ¿Pero es éste el único problema que ha sido preciso abordar? (*A su esposa.*) ¿No te consta, esposa mía, que me he entregado en cuerpo y alma a la resolución de los mil y un conflictos que desvelan al hombre, en conciencia, para lograr la felicidad de la población? (*Las señoras no quedan satisfechas con las razones de Napoleón.*) Pero no divaguemos. Necesito saber, señoras y señorita, si cuento, desde luego, con su voto personal para usarlo frente a mis enemigos que, en consecuencia, son también los vuestros, como una prueba de que lo mismo en el orden de las instituciones, de la familia y de la escuela, que en el de la moral privada y en el de la... ¿cómo podríamos llamar al orden que usted representa? (*Dice esto último dirigiéndose a la prostituta, como se ha dirigido ya a la madre y a la profesora.*) En el de la salud pública, eso es: pública, la población femenina de Zamora, única que cuenta en este apostolado, pues si ella se resiste, el problema deja de serlo, quiero saber, repito, si la población femenina de Zamora está, en todo, de parte de nuestra doctrina.

TODAS.— (*Convencidas, menos el ama.*) Sí, sí, sí, sí.

(*La señora Napoleón interroga con los ojos al ama.*)

EL AMA.— No puedo decir nada sin consultar a mis compañeras.

NAPOLEÓN.— El caso de usted, señora ama, será estudiado minuciosamente y resuelto a la mayor brevedad. (*A cada una.*) Lo importante es saber que detrás de su voto están las virtuosas y fatigadas madres de familia; detrás de usted, el honorable profesorado y el numeroso alumnado; detrás de usted, sus amigas las señoritas que aún quedan en la población, a quienes iniciará en las prácticas de nuestra doctrina, y que (*a la prostituta*) detrás de usted, detrás de usted... (*Repite como un disco en un fonógrafo descompuesto.*) Detrás de usted... detrás de usted...

LA PROSTITUTA.— No se moleste; ya todas las señoras saben quiénes están detrás de mí.

NAPOLEÓN.— (*Sin inmutarse.*) En consecuencia, podemos dar por terminada la sesión, no sin antes dar a ustedes las más cumplidas gracias.

(*Se inclina. Las señoras se ponen en pie. Alguna aplaude tímidamente, cambian sonrisas y, después de saludar a los esposos Napoleón, cada una con su particular estilo, desfilan. Napoleón las acompaña hasta la puerta de la antesala. La prostituta, que es la última en salir, deja caer, visiblemente, a los pies de Napoleón, una tarjeta que éste recoge y esconde precipitadamente en el hueco de su mano. Sale la prostituta. Napoleón cierra la puerta; se limpia el sudor de la frente y, fatigado, interpela a su esposa.*)

Napoleón, la señora Napoleón

NAPOLEÓN.— ¿Te das cuenta del peligro en que has puesto nuestra causa?

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— ¿Te das cuenta de tus criminales procederés?

NAPOLEÓN.— ¿Qué quieres decir?

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— Quiero decir que las ideas brillantes las reservas para las demás y que conmigo...

NAPOLEÓN.— No querrás que contigo deje de ser el esposo amantísimo y el padre de tus hijos presentes y futuros.

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— Y sin embargo, deberías haber empezado, en tu propia casa, a poner en vigor tus saludables prácticas.

NAPOLEÓN.— ¿Qué quieres decir? ¿Esposa o monstruo? ¿Qué cosa eres? ¿Reniegas de tus hijos?

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— No reniego de tus hijos presentes, pero no me obligues a renegar de los futuros.

NAPOLEÓN.— Te invité a venir a oír y a callar.

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— Me invitaste a oír, aprender y callar, He oído, he aprendido, sólo me falta callar.

NAPOLEÓN.— (*Furioso.*) ¡Calla, pues, Medea, mala esposa!

LA SEÑORA NAPOLEÓN.— (*Insinuante.*) Pero ¿no adviertes, esposo mío, que si tus ideas triunfan aquí, en tu propia casa, muy pronto, fuera, en toda la población, las mujeres de todos los hogares no pensarán sino gracias a ti, y el problema de la multiplicación de las bocas desaparecerá en un abrir y cerrar de ojos?

NAPOLEÓN.— (*Enternecido poco a poco.*) Gracias, esposa mía, eres un ángel. Tienes razón. La salvación del pueblo está en mi mano. La salud de la población la tengo aquí, en un puño. (*Abre el puño y cae la tarjeta; se apresura a recogerla, aturdido.*) Y ahora a tus ocupaciones, no olvides que diez bocas piden, al mismo tiempo, tus cuidados y tus consejos y que al pequeño, al recién nacido, que también pide a su modo, sería inhumano hacerlo esperar.

(*Deposita un casto beso en la frente de la señora y la acompaña hasta la puerta de la izquierda. Apenas sale la señora, respira aliviado de un peso. Se enjuga el sudor. Saca la tarjeta, la relee; va a romperla; medita, la guarda cuidadosamente en su cartera murmurando.*)

Prediquemos con el ejemplo.

(*Napoleón se entrega a una ensoñación que la presencia del secretario viene a interrumpir.*)

Napoleón, el secretario

EL SECRETARIO.— (*Después de toser discretamente.*) Señor.

NAPOLEÓN.— Acérquese.

EL SECRETARIO.— Sí, señor.

NAPOLEÓN.— ¿Ha visto usted?

EL SECRETARIO.— ¿Qué quiere usted que haya visto?

NAPOLEÓN.— Le pregunto si ha visto usted...

EL SECRETARIO.— El señor se olvida que no veo más allá de mis narices y que mis narices no son muy largas que digamos.

NAPOLEÓN.— Le pregunto si ha visto salir a las señoras de la junta.

EL SECRETARIO.— Sí, señor. Por cierto...

NAPOLEÓN.— (*Interrumpiéndolo.*) ¿Y las ha visto salir satisfechas, convencidas?

EL SECRETARIO.— Oh, sí, señor. Por cierto que...

NAPOLEÓN.— ¿Por cierto que qué?

EL SECRETARIO.— Por cierto que se han topado de manos a boca con los periodistas de *La Oposición*. Y, al verlos, las señoras se han puesto de todos colores.

NAPOLEÓN.— Y ¿qué malos vientos traen aquí a esos de *La Oposición*?

EL SECRETARIO.— Eso mismo me pregunto yo, señor.

NAPOLEÓN.— Pero no es a usted sino a ellos a quien debe preguntar.

EL SECRETARIO.— Ellos me han dicho que el objeto de su visita es estrictamente confidencial.

NAPOLEÓN.— (*Intranquilo.*) Y ¿cómo los ve usted?

EL SECRETARIO.— Cómo quiere usted que los vea: borrosos, esfumados.

NAPOLEÓN.— Digo que ¿en qué plan cree usted que vengan?

EL SECRETARIO.— ¿En qué plan?

NAPOLEÓN.— No me entiende usted. ¿Vienen en son de guerra o de paz?

EL SECRETARIO.— Yo los veo muy tranquilos. Y creo que serán breves porque no han querido quitarse los sombreros ni abandonar los bastones.

NAPOLEÓN.— Malo, malo.

EL SECRETARIO.— Yo no veo lo malo.

NAPOLEÓN.— Usted no ve nada, compañero.

(*Por la puerta de la derecha aparece el droguista. Asoma su cara rubicunda y apenas se atreve a entrar con su caja que, se diría, ha crecido con la espera. Sin atreverse a avanzar, pregunta tímidamente.*)

ESCENA VII

Napoleón, el secretario, el droguista

EL DROGUISTA.— ¿Se puede? (*Nadie contesta. En voz más alta.*) ¿Se puede? (*Avanza unos pasos.*)

NAPOLEÓN.— (*Sin volver la cabeza, poniendo en orden unos papeles.*) ¿Quién ha entrado? ¿Cómo permite usted que entre alguien sin anunciarse?

EL SECRETARIO.— Voy a ver quién es. (*Se acerca al droguista y cuando su miopía le ha permitido reconocerlo.*) Es el señor droguista.

NAPOLEÓN.— Dígale usted que espere.

EL SECRETARIO.— (*Al droguista.*) El señor dice que tenga usted la bondad de esperar.

EL DROGUISTA.— Es que... ya salieron las señoras... y se va haciendo noche.

NAPOLEÓN.— Dígale usted que espere.

EL SECRETARIO.— (*Al droguista.*) El señor dice que tenga usted la bondad de esperar.

EL DROGUISTA.— Prometo decirle cuanto tengo que decirle con un máximo de ciento cincuenta palabras.

NAPOLEÓN.— Que espere. ¿No le gustaba esperar? Lo complaceremos indefinidamente.

EL SECRETARIO.— (*Al droguista.*) El señor dice que tenga la bondad de esperar.

EL DROGUISTA.— Bueno, pues esperaré. (*Sale con su paquete por la derecha.*)

NAPOLEÓN.— (*Dejando los papeles.*) Y ahora usted, compañero, haga pasar a los señores de *La Oposición*, pero no antes de que oiga mi llamada. ¿Comprende?

EL SECRETARIO.— Sí, señor. (*Sale por la derecha.*)

(*Napoleón saca del cajón de su escritorio un saco; se quita el jacquet, y lo guarda en el mismo cajón; se pone en seguida el saco. Toca el timbre. Aguarda, adoptando un aire despreocupado y modesto, a los de La Oposición que, sombrero y bastón en mano, entran erguidos, puritanos y severos, por la derecha. El director es un señor alto y fuerte. El otro es minúsculo y tiene una voz aflautada.*)

ESCENA VIII

Napoleón, el director de La Oposición, el otro

NAPOLEÓN.— (*Al verlos entrar.*) Bienvenidos, compañeros. (*Los señores no contestan.*) Bienvenidos, compañeros. Tomen asiento. (*Obedecen sin responder.*) Y díganme ¿qué buen viento los trae por este despacho? Estoy encantado de verlos y, en consecuencia, de oírles y de hablarles. Nosotros cultivamos silenciosamente una amistad estrecha, una amistad que ha madurado de modo que, a pesar del incidente aquel que ya he olvidado, yo no he perdido de vista su interesante labor y...

EL DIRECTOR.— (*Hace un intento de hablar.*)

NAPOLEÓN.— Ni una palabra, compañero. La modestia está bien en otro lugar pero no aquí. Su interesante labor ha contribuido a cristalizar una amistad ejemplar en estos tiempos en que espíritus menos liberales que el mío no son partidarios de estar en todo de acuerdo con la oposición.

EL OTRO.— Tenga la bondad.

NAPOLEÓN.— (*Interrumpiéndolo.*) La bondad es, desde hace tiempo, el único patrimonio de mi espíritu. Me he despojado de todo, de todo menos de la bondad que pongo, en un último gesto, a disposición de ustedes, amigos míos.

EL DIRECTOR.— ¿Amigos suyos? ¿Ha dicho usted amigos míos?

NAPOLEÓN.— He dicho: amigos míos.

EL OTRO.— ¿Está usted seguro de que somos amigos?

NAPOLEÓN.— De pocas cosas estoy seguro, ¡pero cómo dudar de ésta! Equivaldría a poner en duda la amistad misma. Si ustedes, compañeros de *La Oposición*, no son mis amigos... (*Pasando del tono oratorio al tono familiar*)... ¿O es que también van a oponerse a que seamos amigos?

EL DIRECTOR.— No sé cómo hemos tenido calma para resistir.

EL OTRO.— Eso digo yo.

NAPOLEÓN.— Y yo digo otro tanto, no sé cómo hemos tenido calma para resistir la maldad y la estulticia humanas. (*Ofreciendo un cigarro.*) ¿Fuman ustedes?

EL DIRECTOR.— No.

EL OTRO.— No.

EL DIRECTOR.— (*Se pone en pie y categóricamente.*) Basta, señor Napoleón. Acabemos.

EL OTRO.— Sí, acabemos.

EL DIRECTOR.— ¿Se da usted cuenta del abismo de perversidad al que está usted precipitando, entre discursos, encuestas y memoranda, a todas las clases sociales de Zamora? La campaña en pro de la disminución es a todas luces impropia del sentimiento de estricta moralidad y del espíritu profundamente honesto que ha privado y privará siempre en nuestra honrada y prolífica población.

EL OTRO.— Eso digo yo.

NAPOLEÓN.— (*Procurando intervenir.*) De modo que...

EL DIRECTOR.— De modo que la corrupción ha invadido el sagrado recinto del hogar. Las madres y las señoritas en estado de merecer han despertado bruscamente del sueño inocente en que se hallaban sumergidas y empiezan, tímidamente, pero empiezan a poner en práctica los usos y las costumbres consecuentes con su maléfica campaña. Los primeros efectos se han hecho visibles en casa de la Coronela, y pronto se harán invisibles en casa del señor Cornelio. Hemos dejado que usted tendiera sus avanzadas en el campo de Zamora, pero ha llegado el momento...

EL OTRO.— Eso es: ha llegado el momento.

EL DIRECTOR.— (*Lanza una mirada furiosa al otro. Luego a Napoleón.*) No es la primera vez que pisa usted terrenos prohibidos, pero a *La Oposición* le toca sistemáticamente velar por la moral pública y privada. Usted ataca la población en sus más sólidas bases. Usted quiere acabar con la familia, usted quiere aumentar...

EL OTRO.— (*Le interrumpe tirándole del saco.*) Por el contrario, el señor quiere disminuir.

EL DIRECTOR.— (*Apartando al otro.*) El desconcierto en las mentes de los miembros de una sociedad dispuesta siempre a abandonar sus deberes cristianos: “Creced y multiplicaos”.

EL OTRO.— (*Desde su mínima estatura.*) Creced y multiplicaos. Eso digo yo.

(*Napoleón va a hablar.*)

EL DIRECTOR.— Ni una palabra. El editorial de mañana dirá todo cuanto me falta por decir.

NAPOLEÓN.— Es que...

EL DIRECTOR.— Ni una palabra.

NAPOLEÓN.— Es que ustedes, tal vez, no han comprendido.

EL DIRECTOR.— Hemos comprendido.

NAPOLEÓN.— Tomen asiento. Les explicaré en dos palabras.

EL DIRECTOR.— A las que de antemano respondo: No.

EL OTRO.— No.

EL DIRECTOR.— ¿Cómo no?

EL OTRO.— (*Avergonzado.*) Sí.

(*El director aprueba.*)

NAPOLEÓN.— ¿Sí? Pues bien... (*Pero no lo dejan aprovechar el imprudente sí.*)

EL DIRECTOR.— Pierde usted el tiempo. Sólo me resta decirle que su conducta en esta asquerosa campaña cambiará desde este momento, y que usted se abstendrá desde hoy de predicar cualquier intento de asesinato con las agravantes de premeditación, alevosía y ventaja, basado en sus criminales prácticas. Vámonos.

EL OTRO.— Vámonos.

EL DIRECTOR.— Buenas noches.

EL OTRO.— Buenas noches.

NAPOLEÓN.— Por favor, no se vayan. Yo les explicaré. No se trata de acabar, sino de disminuir; no se trata de matar, sino de impedir que más tarde esos seres mueran asesinados; no se trata...

EL DIRECTOR.— (*En el colmo del desprecio.*) El director de *La Oposición* no se trata con personas de su calaña.

EL OTRO.— (*Como un eco.*) De su calaña.

EL DIRECTOR.— (*Saliendo por la derecha.*) Buenas noches.

EL OTRO.— *(Saliendo. En el colmo del desprecio.)* Eso digo yo.

NAPOLÉON.— *(Los sigue hasta la puerta.)* ¡No se vayan!

(Regresa y cae abatido en un sillón. Deshecho, sin fuerzas, apenas puede desabotonarse el cuello. Entra el secretario por la derecha, y desde la puerta.)

ESCENA IX

Napoléon, el secretario

EL SECRETARIO.— *(Que no se da cuenta de nada.)* ¿Se le ofrece algo? *(Napoléon no contesta.)* Muy buenas noches. Hasta mañana.

(Apaga la luz del centro. Sale por la izquierda. Se oye la respiración fatigada de Napoléon. Después de una pausa, por la puerta de la antesala entra botando alegremente el droguista con su caja que ha crecido perceptiblemente.)

ESCENA X

Napoléon, el droguista

EL DROGUISTA.— *(Dándose el gusto de hablar lenta y cuidadosamente, a sus anchas.)* ¿No hay nadie? *(Pausa.)* Estoy cansado de esperar... Yo no sabía que podía uno cansarse de esperar. *(Se acerca al sillón donde está Napoléon.)* Pero ¿qué tiene usted? ¿Por qué no me responde? ¿Por qué no me interrumpe? ¿Ya no le corre a usted prisa? El tiempo es dinero, parecía usted decir a medida que hablaba hace un momento... ¿y ahora? ... Oh, qué tonto soy: ahora piensa usted que el silencio es oro, lo que viene a ser lo mismo. ¿Sabe que me da gusto que usted, ahora, me permita hablarle así, sin prisa, de los compañeros droguistas, de mí mismo? ... *(Toma asiento, se hunde como un chiquillo en los cojines, rebota; acaricia su enorme caja.)* Ahora puedo desenvolver la caja con todo cuidado y mostrarle lo que el gremio de droguistas de Zamora, por mediación de la Droguería Moderna, fundada en 1899, de la que soy empleado, envía a usted como un recuerdo de la humanitaria, aséptica y filosófica campaña en pro... *(Se da cuenta de que Napoléon no le escucha sino a medias.)* Pero ¿no me escucha usted? ... Hace un rato me daba cuenta de que, aunque no me permitía usted hablar, me escuchaba usted, pero ahora... ahora su silencio me cohíbe y no acierto a decirle cuanto tengo que decirle a nombre de mis compañeros droguistas, y pienso, además, que si no se lo digo en este momento, me quedará así como usted, calladito, quieto, dormido tal vez, aquí en este sillón tan cómodo y blando. *(Pero rehaciéndose.)* Pero no; eso no puede ser. Ahora no. Otro día, si usted me lo permite, vendré a conversar así con usted, cuando usted tenga tiempo.

Pero ahora, ahora, aquí tiene usted estos objetos que son la imagen de la gratitud de los droguistas de Zamora por su apostolado. Los fabricantes de artículos de goma envían a usted un completo y fino equipo que usted conservará como un recuerdo de la campaña.

(Y diciendo esto saca unos guantes, unas bolsas, unos tubos, unas pastillas de goma y, luego, paquetitos herméticamente cerrados que a los ojos de todos denuncian que contienen nuevos artículos también de goma. Napoleón hace un esfuerzo y mira uno a uno los artículos que el droguista ha sacado de la caja y de pronto, reaccionando, con una racha de furor.)

NAPOLEÓN.— ¡Fuera de aquí! ¡Váyase de aquí! ¡Usted y sus artículos de goma! ¡Usted también, enano de goma! No quiero saber nada de ustedes ni de la campaña ni de la disminución.

EL DROGUISTA.— Pero ¡cómo!

NAPOLEÓN.— ¿Me ha oído usted?

EL DROGUISTA.— Pero si hace un momento...

NAPOLEÓN.— ¡Fuera de aquí!

EL DROGUISTA.— Pero, señor Waterloo, ¿no me escuchará usted nunca hasta el fin?

NAPOLEÓN.— ¡Fuera! ¡Fuera!

(En ese momento, por las puertas —derecha e izquierda—, por la ventana misma, y como caídos del cielo, entran los nueve niños robustos, que retozando alegremente, subiendo en las sillas, en el escritorio, encendiendo las luces, gritan uno a uno y luego todos juntos.)

ESCENA XI

Napoleón, el droguista y los nueve niños robustos

LOS NUEVE.— Papá, papá, etcétera.

NAPOLEÓN.— *(Desesperado, al droguista.)* ¡Y luego no quieren que predique uno la disminución!

EL DROGUISTA.— Oh, es verdad, usted es un bienhechor, un apóstol, no hay duda... Esperaré. Esperaré si es preciso, si usted me lo permite.

NAPOLEÓN.— No, querido amigo. Esto se ha acabado. Es decir... *(En este momento empieza la transfiguración; una aureola de luz sideral brilla en torno a su cabeza y una idea se le enciende material y simultáneamente mientras el reloj da las ocho. Los nueve niños quedan como suspensos en la actitud en que los sorprende la transfiguración.)* Es decir... esto se ha acabado, sí, pero acaso, tal vez, quizás, ahora lo comprendo, al ver a estos chicos que me llaman así, de ese modo, y con tal certidumbre: papá... ¿No será mejor que me

ocupe de su porvenir inmediato, del porvenir inmediato de mis hijos... y de los hijos de los demás, que son también mis hijos; porque también mis hijos son hijos de los demás... Y de los hijos de padres anónimos o desconocidos, de los hijos naturales, de los hijos artificiales, de los hijos...?

LOS NUEVE.— (*Aterrorizados.*) ¡Papá, papá!, etcétera.

NAPOLEÓN.— Adiós, amigo. Otra vez será. Recoja usted sus artículos. (*El droguista obedece.*) Otra vez será. Ahora la vida me está llamando afuera; la vida presente, no la vida futura. A ella voy a consagrar mis desvelos. ¿Un orfanatorio? ¿Un hospicio? ¿Un tribunal de menores? No lo sé. Los hijos de los demás, los suyos, por ejemplo, serán desde ahora, desde este momento, mis hijos.

LOS NUEVE.— (*Alegres.*) Papá, papá, papá, papá, etcétera.

NAPOLEÓN.— ¡Venid, hijos míos!

(*Los nueve niños van a su encuentro y forman un grupo de apoteosis, rodeando a Napoleón.*)

EL DROGUISTA.— (*Asombradísimo.*) ¡Pero todos esos niños de ambos sexos que gritan papá son hijos suyos!

NAPOLEÓN.— (*Inclinándose, aprobando, aceptando la corona del martirio.*) ¿Que si son mis hijos? Son mis hijos, y suyos también, querido amigo.

TELÓN

El ausente

MITO EN UN ACTO

PERSONAJES

FERNANDA

LA VECINA

PEDRO

LA MUJER

DOS GENDARMES

En la ciudad de México. Hoy

Una habitación que sirve a la vez de comedor y cuarto de costura. Los muebles y adornos son los mínimos de las habitaciones de una familia de la clase media baja. Una máquina de coser y, acaso, un maniquí, del lado derecho. Una mesa y un aparador con loza, del lado izquierdo. Una puerta de entrada y una ventana al fondo, dan al patio de la vecindad. Dos puertas laterales: la puerta de la derecha da a la habitación de Pedro y Fernanda; la puerta de la izquierda, a la cocina. Fernanda aparece cosiendo en máquina. La vecina, a su lado. Hay una lámpara encendida cerca de la máquina. Fuera, anochece.

ESCENA I

La vecina, Fernanda

LA VECINA.— Pero ¿dice usted que no ha vuelto en veinte días?

FERNANDA.— Veinte veces me ha hecho usted la misma pregunta, ¿no le parece bastante?

LA VECINA.— Y veinte veces me ha dado usted la misma respuesta.

FERNANDA.— ¿Quisiera usted, vecina, que le diera yo veinte respuestas diferentes?

LA VECINA.— No es eso, no; sólo quisiera que me dijera usted algo más que ese “no” que no dice nada.

FERNANDA.— No ha vuelto en veinte días. Eso es todo.

LA VECINA.— No, vecina; eso no es todo. Porque ¿no se ha preguntado usted, como yo ahora, qué es lo que ha hecho en todo ese tiempo; qué es lo que hace ahora mismo? ¿Ha pensado usted, por ejemplo, si le habrá sucedido algo malo?

FERNANDA.— Nada malo le ha sucedido; de eso estoy segura. Ya lo habría sabido. Lo malo cunde como el fuego.

LA VECINA.— ¿Quiere usted decir, entonces, que todo lo que le ha sucedido a Pedro es bueno?

FERNANDA.— Bueno para él, desde luego. Malo para mí...

LA VECINA.— (*Completando.*) Que le quiere usted, ¿no es eso?

FERNANDA.— (*Furiosa.*) ¿Y qué? ¿No quiere usted al suyo?

LA VECINA.— Sí, pero...

FERNANDA.— No parece usted muy entusiasmada.

LA VECINA.— Sí, pero...

FERNANDA.— ¿Pero qué?

LA VECINA.— Tal vez lo querría más, si algún día...

FERNANDA.— Vamos, acabe de decir lo que está pensando.

LA VECINA.— Si algún día se me fuera unos días... unos días solamente, claro; y para volver luego, seguramente.

FERNANDA.— ¿Está usted loca, vecina? No ha visto cómo estoy; si apenas como, si no duermo. ¿Así quisiera usted verse?

LA VECINA.— He dicho, unos días, unos días solamente. En mi caso sería otra cosa. Usted dice que apenas come y que no duerme ahora que su Pedro está ausente, ¿no es eso?

FERNANDA.— Eso mismo.

LA VECINA.— Pues yo no como y apenas duermo, precisamente cuando mi Antonio está conmigo —y ha estado conmigo desde que nos casamos—. Y mientras más cerca está de mí, menos como; y mientras más cerca de mí está, menos duermo.

FERNANDA.— Ya voy comprendiendo por qué razón quiere usted unas vacaciones de su Antonio. (*Con orgullo.*) Pero no, no es mi caso.

LA VECINA.— Pero usted sabe que Pedro volverá.

FERNANDA.— Le digo a usted que no sé nada.

LA VECINA.— En estos casos, las mujeres no nos equivocamos. Usted sabe, usted siente que Pedro volverá. Yo, al menos, lo presentiría, lo sabría, estoy segura.

FERNANDA.— Pero si Antonio no se ha ido nunca, ¿cómo puede usted decir que puede presentir? ...

LA VECINA.— Antonio no se ha ido nunca, pero presiento que algún día se me irá..., unos días solamente, pero se me irá.

FERNANDA.— (*Desdeñosa.*) ¿Y no ha pensado usted que es más fácil echarlos que hacerlos regresar?

LA VECINA.— Pero si usted no ha hecho nada para que Pedro regrese; si ni siquiera se ha preocupado usted por saber de él, por buscarlo.

FERNANDA.— ¿Y por qué cree usted que no lo he buscado, que no he querido saber de él, que no he hecho algo para que regrese?

LA VECINA.— No sé.

FERNANDA.— No lo he buscado porque sé dónde está, y cómo y con quién. Y precisamente porque sé dónde, cómo y con quién está, no he hecho nada para que regrese.

LA VECINA.— Luego usted sabe dónde y con quién...

FERNANDA.— Sí, hija, sí.

LA VECINA.— ¿Y no va usted a decírmelo?

FERNANDA.— No.

LA VECINA.— ¿Y se puede saber por qué?

FERNANDA.— Sencillamente, porque ya lo sabe usted. (*La vecina queda asombrada. Fernanda mira a la vecina.*) Míreme a la cara, vecina. Lo sabe usted, ¿no es eso? (*La vecina mueve la cabeza, asintiendo.*) Lo saben todos; lo sabe el gachupín de la esquina que, a pesar de ello, todas las mañanas me da los buenos días con un compasivo: “¿Qué ha sabido de Pedro?” Lo saben las vecinas de enfrente, y las de al lado. Lo sabe mi compadre, que viene todas las noches puntualmente, no sé con qué objeto, ahora, cuando antes no venía nunca. Lo saben... Con haber dicho que lo sabía usted, me habría ahorrado las enumeraciones.

LA VECINA.— Sí, es verdad; todos lo sabemos, pero me parecía...

FERNANDA.— Más piadoso, ¿no es así?, seguir ignorando lo que ya sabía; seguir haciendo a todas horas la misma pregunta, para obtener...

LA VECINA.— (*Interrumpiéndola.*) La misma respuesta.

FERNANDA.— La misma mentira a la pregunta mentirosa. Hipócritas, eso es lo que somos todos. Hipócritas piadosos, ustedes; hipócrita cobarde, yo. Porque yo he debido reunir a todos y decirles lo mismo que le he dicho a usted: “Ya lo saben ustedes. Sé que ya lo saben. Ya no más preguntas, ni palmadas en el hombro, ni frases de esperanza, ni conjeturas, ni suposiciones...”

LA VECINA.— Pero, de cualquier modo, ¿usted no presiente?

FERNANDA.— ¿Qué volverá?

LA VECINA.— Eso es: que, de cualquier modo, volverá.

FERNANDA.— ¿Que volverá de cualquier modo? Pues si quiere usted saberlo, no lo presiento.

LA VECINA.— Pues yo sí lo presiento.

FERNANDA.— Pues la felicito.

LA VECINA.— Todos vuelven.

FERNANDA.— Pero el suyo no se va... ¿No es eso?

LA VECINA.— (*Suspirando.*) Eso es. (*Pausa.*) Y si volviera en este mismo instante... ¿qué le diría usted?

FERNANDA.— Le diría que se fuera.

LA VECINA.— ¡Cómo! ¿A su Pedro?

FERNANDA.— No, a usted.

LA VECINA.— No habría necesidad, vecina. Yo me iría.

FERNANDA.— A contarlo a los demás.

LA VECINA.— ¿Y habría algo de malo en que así lo hiciera en este caso?

FERNANDA.— No, hija, no. *(Pausa. Luego, seria.)* ¿Quiere saber lo que le diría a Pedro si volviera; lo que le diría a solas, naturalmente?

LA VECINA.— *(Entusiasmada.)* Sí, sí.

FERNANDA.— Pues bien, le diría sencillamente —ya lo tengo pensado y repensado. Pero si en estos veinte días no he hecho otra cosa que pensarlo—. Le diría: “Si has vuelto para volver a irte más tarde, hazlo de una vez, vete. Y ahora para siempre, ¿comprendes?, para siempre”.

LA VECINA.— ¿Eso es todo lo que le diría usted?

FERNANDA.— No, espere. Le diría: “Pedro, si has vuelto para quedarte aquí, conmigo, en tu casa, para siempre, no me digas nada, no quiero saber nada, ni una explicación, ni una disculpa, ni una palabra siquiera”.

(Al principio de este parlamento se ve entrar a Pedro. Sería un hombre como otro cualquiera, si no hubiera en sus ojos, en su cansancio, en su silencio algo indefinible. Avanzará sin mirarlas, sin hacer el menor ruido, de modo que las mujeres no lo oirán ni sentirán hasta el momento en que Pedro mueva una silla para sentarse en ella con naturalidad, adoptando un posición que, sin duda, le es habitual. Las mujeres, sorprendidas, cambian miradas.)

ESCENA II

La vecina, Fernanda, Pedro

LA VECINA.— Y ahora...

FERNANDA.— ¿Y ahora?

LA VECINA.— Dígame usted que me vaya.

FERNANDA.— *(Turbada.)* Eso es... Váyase usted, María.

LA VECINA.— Con mucho gusto, con mucho gusto.

(Y sale feliz de poder ir con la noticia a informar a los buenos vecinos. Después de abandonar la labor, Fernanda se acerca a Pedro que no la mirará.)

ESCENA III

Fernanda, Pedro

FERNANDA.— ¡Has vuelto, al fin! Sabía que volverías. Y te habrás dado cuenta de que en todo este tiempo no he hecho nada por buscarte, por hacerte volver. Le he mentado a ella, a la

vecina, cuando le dije que yo no presentía tu regreso. Si, por el contrario, de lo único que he estado segura es de que volverías. Y no sé lo que es peor. Si te hubieras ido para no volver, hubiera sido como si hubieras muerto. Si hubieras muerto, te habría llorado sinceramente. Pero has vuelto, Pedro. ¡Has vuelto! *(Deteniendo con un ademán a Pedro que hace un movimiento.)* Has vuelto como un resucitado, al que no he tenido tiempo de llorar. Porque, eso sí, no he llorado por ti, Pedro. Y no he llorado porque sabía que volverías, como has vuelto, a estar allí, frente a mí, sin decir palabra. *(Pedro va hablar, a decir algo. Fernanda lo detiene con el ademán.)* Y no digas nada, Pedro. Es mejor que no digas nada. ¿De qué te serviría hablar? ¿De qué me serviría oírte decir que estás arrepentido? Si me pongo en el mejor de los casos, en el caso de que estás arrepentido ahora, en este momento. Pero tú no sabes otra cosa que arrepentirte, y mañana o dentro de unos días te arrepentirás, tan sinceramente como hoy, de haber vuelto, y te irás otra vez, y luego te arrepentirás de haberte ido, y volverás. *(Pedro hace un nuevo ademán que indicará a Fernanda que mire en el estado en que se halla.)* Si no he hecho otra cosa, desde que llegaste, sino mirarte. ¡No eres el mismo, Pedro! Tus ojos no son los mismos ni tus gestos. ¿Y quieres saber por qué no quiero oírte hablar? Por miedo de que tu voz tampoco sea la misma. *(Pedro baja la cabeza y se pone a contemplar sus zapatos. Pausa.)* Óyeme, Pedro. Todos estos días he pensado en que esto no puede seguir así. Y estaba decidida a decirte que, de cualquier modo, ésta es la última vez que permito que vuelvas conmigo. Había preparado, palabra por palabra, lo que tenía que decirte el día que volvieras. Y hace un momento le decía, una por una, estas palabras a la vecina. Pero ahora no sé lo que me pasa... pero no acierto a juntar esas palabras, a decírtelas. Al verte así como estás... *(Se dirige al aparador y sirve un vaso de leche y lo lleva a la mesa donde estará Pedro.)* Y ahora, Pedro, bebe un vaso de leche. *(Pedro alarga las manos hacia el vaso.)* ¡Mira qué manos traes, Pedro! Anda, ve a lavártelas, a lavarte. Hablaremos después o, mejor, ya no hablaremos más de todo eso. *(Pedro se levanta lentamente y sale por la puerta de la derecha que se supone da a la habitación. Fernanda vuelve al aparador y pone en un plato unos bizcochos, que lleva a la mesa. En ese momento, se oye que llaman a la puerta de entrada.)* Pase usted, vecina, pase usted.

(Entra una mujer joven aún, pero de rostro fatigado. Tiene los cabellos teñidos de rubio. Su vestido, de imitación de seda, le ciñe el cuerpo ondulante.)

ESCENA IV

La mujer, Fernanda

LA MUJER.— Siento mucho molestarla, señora... pero no puedo hacer otra cosa.

(Fernanda se vuelve y queda atónita, al reconocer en la recién llegada a la amante de Pedro. La seguridad con que hablará ésta hará más perceptible la turbación de Fernanda.)

Me veo obligada a dar este paso, porque su marido...

FERNANDA.— No la conozco a usted. Y le ruego que me deje tranquila.

LA MUJER.— Déjeme decirle, señora, que si estoy aquí es porque su marido me ha obligado.

FERNANDA.— (*Interrumpiéndola.*) ¡No es posible, no es verdad lo que dice usted! ¡Salga de aquí!

LA MUJER.— Déjeme terminar, señora, y verá cómo sí es posible y cómo sí es verdad. Su marido, el vago de su marido, en los días que pasó conmigo en la casa, no sólo acabó con mis ahorros, no sólo empeñó una a una todas mis cosas, sino que ha jugado a las cartas los pocos muebles que me quedaban, y sólo le ha faltado empeñarme o jugarme a mí también.

FERNANDA.— Allá usted con sus cosas, señora. Yo no tengo por qué saber todo eso, ni por qué oírlo. ¡Salga de aquí!

LA MUJER.— (*Siguiendo su parlamento.*) Y ahora que me han echado de la casa, Pedro me ha obligado...

FERNANDA.— (*Interrumpiéndola.*) ¿Pero qué dice usted? ¿Que Pedro la ha obligado a venir aquí?

LA MUJER.— En cierto modo, sí, señora, puesto que me ha dejado en la calle. Y si me ha dejado en la calle, ¿adónde quiere usted que yo vaya si yo no soy, al pie de la letra, una mujer de la calle? Por eso digo que me ha obligado a venir a instalarme en su casa. Y aquí me tiene usted, señora.

FERNANDA.— ¡Pero qué dice usted!

LA MUJER.— Su marido le engañaba a usted conmigo, ¿no es eso?

FERNANDA.— Sí. ... eso es.

LA MUJER.— Pues a mí también me ha engañado con usted. Y aunque usted no lo quiera, vamos a vivir aquí juntas, las dos, cerca de Pedro..., como dos hermanas, claro está.

FERNANDA.— No la conozco a usted. Déjeme tranquila, se lo ruego.

(*Tranquila y sonriente, sin maldad, la mujer se quita el sombrero y, después de lanzar una mirada a la habitación:*)

LA MUJER.— Le aseguro que estará usted más tranquila conmigo aquí que con Pedro allá. Yo podré ser lo que llaman una mujer mala, pero no soy una mala mujer.

FERNANDA.— (*Eu un último esfuerzo.*) ¡Salga, salga de aquí!

LA MUJER.— ¿Va usted a llamar a los vecinos? No se lo aconsejo, señora.

FERNANDA.— (*Con voz opaca.*) Le repito que salga, que salga de aquí.

LA MUJER.— Ya veo que empieza usted a ser razonable. Me ha dicho usted lo mismo, sólo que sin gritar.

FERNANDA.— (*Gritando cerca de la ventana que da al exterior*) ¡María, María!

LA MUJER.— Conste que usted lo quiere así.

(En este momento aparece por la puerta derecha Pedro. Se ha lavado y peinado, y trae su saco en la mano.)

ESCENA V

La mujer, Fernanda, la vecina, Pedro

LA MUJER.— ¿Ya estás aquí, Pedro?

FERNANDA.— *(A Pedro.)* ¡No le hables, Pedro, no le hables!

LA MUJER.— No es necesaria esa recomendación. No sé aquí, pero conmigo, Pedro puede pasarse horas y horas sin decir palabra. Y la verdad es que nunca le ha hecho falta hablar.

(La vecina se asoma por la ventana del fondo, y pregunta, a señas, si debe pasar.)

FERNANDA.— *(Haciendo señas a la vecina.)* Pase, pase usted, María.

LA MUJER.— ¿Va usted a ponerla al tanto de lo que sucede entre nosotros tres? ¿Por qué mejor no sale usted a gritarlo a toda la vecindad, a todo el mundo?

LA VECINA.— *(Entrando.)* ¿Se le ofrece algo, vecina?

(Fernanda va a hablar. La mujer se coloca entre la vecina y Fernanda, y mira a ésta irónicamente.)

LA MUJER.— *(A Fernanda.)* Dígale lo que iba a decirle, señora. *(Fernanda no habla.)* O se lo diré yo... le diré que... *(Fernanda hace un movimiento como para impedir a la mujer que hable. La mujer abre tranquilamente su bolso de mano que ha dejado sobre la mesa y saca, después de buscar, al mismo tiempo que habla, un billete.)* Le diré que voy a pasar, invitada por ustedes, una temporada en su casa y que, para festejarlo, vamos a cenar juntos. *(A la vecina.)* La señora Fernanda la llamaba para que nos hiciera el favor de ir a comprar unas botellas de cerveza, un trozo de queso y... lo que a usted se le ocurra. *(Le da el billete, y haciéndole una caricia.)* Para la cena contamos con usted, desde luego. Si vamos a ser amigas mañana, ¿por qué no desde ahora? ¿Te llamas María, verdad? Puedes llamarme por mi nombre. Me llamo Rosa. Bonito nombre, ¿verdad?

(La vecina, desconcertada, no sabe qué hacer. Vuelve los ojos a Fernanda que, después de un instante de duda, le hace seña de aceptar. La vecina toma el billete y sale corriendo al tiempo que dice.)

LA VECINA.— Volveré en seguida.

ESCENA VI

La mujer, Fernanda, Pedro

LA MUJER.— (*Después de una breve pausa.*) Ya veo que eso de guardar silencio a tiempo es una cualidad de los dos. Sería curioso averiguar quién se la debe a quién.

FERNANDA.— (*Cayendo sin fuerzas en una silla, llorando silenciosamente.*) ¡Salga usted de aquí! (*Luego, murmurando*) ... por favor.

LA MUJER.— El favor que voy a hacerle es quedarme. Tranquilícese. Le he dicho que viviremos aquí como dos hermanas. Yo me encargaré de hacer la comida, mientras usted trabaja en su costura. A Pedro le gusta comer bien, y no es dándole vasos de leche como logrará usted retenerlo a su lado. (*Quitándole a Pedro el vaso de leche que éste tiene en la mano y que el hombre no se atreve a beber.*) Esto se lo daremos al gato, porque supongo que en la cocina habrá un gato. (*Pedro afirmará con la cabeza. La mujer ríe.*) Eso no me lo habías dicho, Pedro. (*Transición.*) Y la verdad es que no está mal esta habitación. Empezaremos por conocer toda la casa. (*Dice esto quitándose el abrigo corto que lleva puesto. Sale por la puerta de la izquierda.*)

FERNANDA.— (*Atónita al ver cómo la mujer se adueña de la situación y de la casa.*) ¡Pedro! (*Pero éste no contesta sino con un ademán amplísimo que indicará que él no puede otra cosa que dejar hacer y dejar pasar a la mujer.*) ¡Si estoy soñando! ¡Si parece que estoy soñando! Ayúdame, Pedro, ayúdame a salir de esta pesadilla. Y no te quedes mirándome así y con esos ojos. Esa mujer te ha hechizado. Y yo tengo miedo, Pedro, tengo miedo. Dile que se vaya y, si no puedes hacer nada, vete con ella, vete.

LA MUJER.— (*Entrando.*) ¿Y adónde quiere usted que se vaya conmigo si no me ha dejado más casa que ésta? Cálmese usted, señora, y piense que mi situación no es menos incómoda que la de usted. Yo tengo por descontado que, en un principio, tanto usted como yo nos hallaremos mutuamente insoportables. Pero todo será cuestión de tiempo y, sobre todo, de costumbre.

FERNANDA.— ¿La oyes, Pedro?, ¿la oyes?

LA MUJER.— Claro que me oye. Pedro podrá ser mudo, pero no tiene nada de sordo. No habla, por no tomarse el trabajo de hablar. Pero ¿verdad, Pedro, que no te cuesta ningún trabajo oír? (*Fernanda vuelve a caer, atónita y sin fuerzas, en una silla. La mujer se dirige hacia el aparador y busca hasta encontrar algo: una botella de licor que lleva con unos vasos a la mesa.*) Tienes suerte, Pedro. Acabo de encontrar algo que no te hará daño como la leche. (*Le sirve y le da un vaso y luego otro que Pedro conserva en la mano. Mientras bebe, la mujer seguirá diciendo.*) Y ofrécele a tu mujer; yo no me atrevo. Es “para abrir boca”, como tú dices antes de volver a cerrarla en seguida. La vecina no ha de tardar. Le di el único billete que pude esconderte. Y ahora, aquí, me pareció que había que gastarlo para acabar con todo lo viejo, ya que vamos a empezar una vida nueva. (*Transición.*) La casa me gusta, ¿sabes? Claro que yo propondría algunos detalles: unas cortinas más alegres y unos cuantos retratos. Yo le dejé encargados los míos —aquel que te gustaba, ¿no te acuerdas?, el grande, iluminado, el de las rosas— a la portera de la otra casa. Pero eso será más tarde..., y con la aprobación de todos, naturalmente. (*Fernanda, que ha permanecido inmóvil, de espaldas a la*

mujer, se dirige a la cocina nuevamente.) Le digo a usted que se quede, señora. Ya no estaremos solos los tres: creo que llega la vecina.

(Y, en efecto, entra la vecina con un aire decidido. Cierra tras de sí la puerta de entrada, no sin decir a alguien que la acompaña.)

ESCENA VII

La vecina, la mujer, Fernanda

LA VECINA.— Un momento. *(Luego, dirigiéndose a la mujer.)* Aquí tiene usted su billete, me dio pena gastarlo: ¡Tan nuevecito! *(La mujer toma el billete.)* Pero he traído algo por mi cuenta. Y sólo espero que la señora Fernanda me haga una seña para hacer entrar a lo que he traído.

(Pedro se pone en pie. Fernanda se halla en el umbral de la puerta izquierda.)

LA MUJER.— Sólo que la señora Fernanda no va a hacerle esa seña, ¿verdad, señora?

(Pedro se sienta.)

FERNANDA.— *(A la vecina.)* ¿A quién ha traído, María?

LA VECINA.— *(Se dirige a la ventana e invita a dos policías a asomarse.)* Asómense. Ya les diré si es necesario que entren.

LA MUJER.— *(A Fernanda.)* ¿Qué dice usted, señora? ¿Va usted a dejar que la vecina se mezcle en lo que no le importa? ¿Por qué no responde? Lo que yo he propuesto es lo mejor para mí, pero también para usted. Porque si yo salgo...

FERNANDA.— *(Continuando.)* No saldrá usted sola. ¿Eso es lo que quiere usted decir?

LA MUJER.— ¿Qué come usted que adivina?

FERNANDA.— *(A la vecina.)* Hágalos entrar.

(La vecina se dirige hacia la puerta.)

LA MUJER.— *(A Fernanda.)* Un momento, señora. Si usted quiere hacer un escándalo, a mí el escándalo no me conviene. Yo no vine aquí en son de guerra. Si precisamente le propuse a usted lo contrario: una forma de vivir los tres en paz. Ya veo que usted no comprende. Así es que... *(dirigiendo la mirada a Pedro)* puesto que usted lo quiere... me iré. *(Y lentamente se pone el abrigo, y el sombrero; guarda el billete en la bolsa, y se dirige, ondulante, hacia la puerta. Luego, volviéndose y clavando la mirada en Pedro.)* Y, ahora, Pedro... adiós.

(Una pausa de suspensión. De pronto, Pedro, que no ha perdido de vista a la mujer, busca hasta encontrar su sombrero, se lo pone y, como un sonámbulo, se dirige hacia la mujer que lo espera, firme, en la puerta y que sólo hasta ese momento saldrá de la habitación seguida de Pedro. Al verlos salir, Fernanda se dirige en un primer impulso a la puerta de entrada; luego retrocede y apoyándose en la mesa se dejará caer abatida en la silla que ocupó Pedro a su llegada. La vecina, que ha visto la actitud de Fernanda, sale rápidamente y se lleva a los gendarmes que habrán estado asomados a la ventana hasta el momento de la salida de Pedro. Pero volverá en seguida y acercándose tímida a Fernanda dirá.)

ESCENA VIII

La vecina. Fernanda

LA VECINA.— ¡Se ha ido!

FERNANDA.— *(Después de una breve pausa, se yergue y mirando a la vecina.)* Tenía usted razón, María: en estos casos, las mujeres no nos equivocamos, presentimos, sabemos cuando ellos van a volver, pero ahora...

LA VECINA.— ¿Ahora?

FERNANDA.— Ahora... se ha ido para no regresar.

LA VECINA.— *(Como a pesar suyo.)* Tiene usted razón.

FERNANDA.— ¿Lo ve? Sin pensarlo, ha dicho lo que siente: que Pedro no volverá. *(Luego, como queriendo quitarse una venda o una imagen que tuviera delante de los ojos.)* No era el mismo que volvió. ¿Le vio las manos? ¿Le vio los ojos? No eran los suyos. Y no quise dejarlo hablar para no oír su voz. Tenía miedo de que fuera la de un muerto que por un milagro hubiera resucitado. ¡Si no estoy segura de que Pedro estuviera vivo! *(Pausa.)* Pero ahora sé que está muerto; que no volverá; que no volveré a verlo. ¡Ya ve que no he llorado en todo este tiempo en que estuvo lejos! Pues ahora siento aquí ese vacío que dejan, los que se van para siempre, en el pecho de los que nos quedamos; y que ese hueco se me va llenando de algo muy suyo y muy consolador, no sé si de lágrimas o de eso que llamamos recuerdo, o de ambas cosas. Siento que si usted me dijera: “Pedro era bueno”, me parecería oír la verdad; y si yo misma se lo dijera, no le mentiría. Porque, no ahora que vino, sino antes, ¡y siempre!, Pedro era tan bueno, ¡tan bueno!

Y Fernanda ahoga un sollozo e inclina la cabeza en el regazo de la vecina que la mirará con una compasión inmensa, mientras cae el

TELÓN

El solterón

PIEZA EN UN ACTO

a la memoria de Jorge Cuesta, dedico esta obra inspirada en un cuento de Schnitzler.

PERSONAJES

EL AMA

EL CRIADO

EL DOCTOR

EL COMERCIANTE

EL POETA

EL NOTARIO

En la ciudad de México. Hoy

Sala de estudio de un hombre rico y de buen gusto. En la pared del fondo, al centro, una puerta conduce a la habitación del dueño de la casa. En la pared de la derecha, en primer término, una puerta que da a la escalera; otra, en segundo término, que da a las habitaciones. Una gran ventana, cubierta por una pesada cortina corrediza, cubre casi totalmente el muro de la izquierda. En el centro de la pieza, una mesa escritorio con un sillón detrás y otros dos a los lados. Bajo la ventana, un sofá. Entre las dos puertas de la derecha una mesita; arriba, un perchero. En los muros del fondo, libreros. Una lámpara antigua pende del centro del techo. Otra, veladora, ilumina la mesa y deja en penumbra el resto de la sala. Noche.

ESCENA I

El ama, el doctor, el criado

EL AMA.— *(Hablando por teléfono.)* El amo ha caído súbitamente enfermo, muy enfermo. ¿Nos hará usted favor de venir en seguida, doctor?

LA VOZ DEL DOCTOR.— *(Que deberá oírse fuera de la escena, en la sala, como si estuviera dirigida a cada espectador.)* Sí, en seguida. Pero... un momento, dígame...

EL AMA.— *(Impaciente.)* El doctor me dispensará, pero es preciso que yo vaya personalmente a la casa de dos vecinos del señor.

LA VOZ.— ¿Pero qué tiene usted que ir a hacer a la casa de dos vecinos?

EL AMA.— El amo quiere verlos una vez más.

LA VOZ.— ¿Verlos?... ¿Una vez más?... No comprendo.

EL AMA.— Sí, doctor.

LA VOZ.— Luego, ¿usted cree que... se trata de algo grave?

EL AMA.— Muy grave, doctor.

LA VOZ.— ¿Quién está al lado de su amo?

EL AMA.— Juan, el ayuda de cámara del señor no lo ha dejado solo un instante.

LA VOZ.— Allí iré, en seguida.

(Se oye que el doctor cuelga el audífono. El ama hace otro tanto. Sale por la puerta de la izquierda para regresar en seguida, cubierta ahora con un chal negro. Se asoma a la puerta del centro.)

EL AMA.— *(En voz baja.)* Juan, Juan.

JUAN.— *(Apareciendo en el umbral.)* ¿Qué sucede?

EL AMA.— Nada. Voy a salir.

JUAN.— ¿Habló usted a casa del doctor?

EL AMA.— Con él personalmente. Vendrá en seguida.

JUAN.— *(Bajando la cabeza.)* Será inútil... Pero es indispensable que venga. Y... ¿a los demás?

EL AMA.— Ahora iré personalmente a sus casas.

JUAN.— Está bien... No tarde.

(Salen el ama por la primera puerta de la izquierda y Juan por la del centro. Se oyen pasos del ama en la escalera. La escena queda sola unos momentos. Un reloj dará una hora de la noche para hacer resaltar el silencio... De pronto se oyen los pasos de alguien que sube la escalera. Como si se hubieran puesto de acuerdo, al tiempo que el criado entra por la alcoba del enfermo, aparece el doctor por la primera puerta de la izquierda. Al encontrarse, en mitad de la pieza, el criado inclina la cabeza con gravedad, al tiempo que deja caer, tristemente, la mano izquierda.)

EL DOCTOR.— *(Sin alientos.)* ¡Pero cómo! ¿Es posible?

JUAN.— Sí, doctor. El señor murió hace unos minutos.

(El doctor respira profundamente. Sale por la alcoba del muerto. Juan lo sigue hasta la puerta, pero luego, cambiando su decisión, vuelve y lentamente recoge el sombrero y el abrigo que el doctor ha dejado en el sillón de la izquierda y los coloca en el perchero de cabeza de ciervo que hay en la pared, encima de la mesita. Se dirige al centro de la sala y

permanece inmóvil. Entra el doctor. Juan baja la cabeza. El doctor se sienta pesadamente en un sillón y luego pregunta sin curiosidad.)

EL DOCTOR.— ¿Cómo ha sido?

JUAN.— *(Erguido, recita su parte.)* El señor se sintió enfermo, de pronto. Me llamó y vine en seguida. Sentía una presión en el pecho.

EL DOCTOR.— *(Interrumpiéndolo.)* Del lado izquierdo, en el corazón.

JUAN.— Sí, doctor. Su respiración era muy irregular y fatigada. Haciendo un gran esfuerzo se levantó del lecho y, después de dar unos pasos en su recámara, se precipitó hacia aquí, en esta dirección, en dirección al escritorio, pero le faltaron las fuerzas. Tuve que llevarlo a su cama. Estaba febril y gemía ahogadamente; después de un largo rato pretendió levantarse otra vez, pero volvió a caer en los cojines para no levantarse más.

EL DOCTOR.— *(Haciendo un movimiento de cabeza, comprensivo; moviendo al mismo tiempo la mano derecha como quien quiere detener el curso de la conversación.)* Eso es. Eso es.

(Pausa. Se oyen los pasos de alguien que sube por la escalera. Entra el comerciante. Lleva puesto un abrigo color beige claro, desabotonado. Conserva el sombrero en la mano. Al verlo, el doctor deja caer la mano izquierda, del mismo modo que lo hizo Juan hace un momento.)

ESCENA II

El doctor, el comerciante

EL COMERCIANTE.— *(Comprendiendo lo sucedido.)* ¡Es posible!

EL DOCTOR.— Ya lo ve usted.

EL COMERCIANTE.— Es espantoso, ¿verdad? *(Da la mano al médico. Juan le pide el sombrero que coloca en el perchero sobre la mesita de la izquierda.)* ¿Qué ha sido?

EL DOCTOR.— El corazón. Desde hace dos años le funcionaba mal.

EL COMERCIANTE.— ¿Llegó usted a tiempo?

EL DOCTOR.— *(Negando con un movimiento de cabeza.)* Y aunque hubiera llegado a tiempo, nada habría podido hacer. *(Toma asiento. Pausa.)*

EL COMERCIANTE.— *(Sentándose.)* Piense usted, doctor, que hace hoy precisamente ocho días que lo vi por última vez.

EL DOCTOR.— ¿Aquí?

EL COMERCIANTE.— No, en el teatro. Yo quería que cenáramos juntos después de la función, pero él tenía una de sus citas misteriosas.

EL DOCTOR.— *(Indiferente.)* ¿Siempre tenía esas citas?

EL COMERCIANTE.— Sí, siempre... Nuestro amigo... *(y seguiría hablando si el doctor no se hubiera puesto en pie, desatendiéndolo. El comerciante queda cohibido. El doctor ha sacado un cigarro de su petaca y lo hace girar entre sus dedos con nerviosidad.)*

EL DOCTOR.— *(Excusándose, mostrando el cigarrillo, ofreciendo otro al comerciante que no lo acepta.)* Dispénseme. Es una costumbre de mis años de hospital. Cuando, por la noche, salía del cuarto de un enfermo, después de aplicar una inyección de morfina o de dar fe de una muerte, mi primer movimiento era encender un cigarrillo. *(Lo enciende.)*

EL COMERCIANTE.— Debe de ser algo como un consuelo, como un alivio, ¿no es verdad?

EL DOCTOR.— ¿Consuelo?, ¿alivio? No sabría decirle. Más bien... una compañía silenciosa.

EL COMERCIANTE.— *(Después de una pausa.)* ¿Sabe usted cuánto tiempo hace que no veo a una persona muerta? *(El doctor no contesta, pero interrumpe sus pasos para escucharlo.)* Hace catorce años... desde que murió mi padre.

EL DOCTOR.— ¿Y a su esposa?

EL COMERCIANTE.— La vi en sus últimos momentos, pero... después no.

(Se oyen los pasos de dos personas que suben por la escalera. Llega el poeta precedido por el ama. Sin saludar, sale ésta por la puerta de la alcoba del muerto. El poeta tiende, con gravedad, la mano al doctor y al comerciante, y sin decir palabra se dirige a la puerta del centro. Desde el umbral contempla hacia adentro. Luego sale por dicha puerta. El doctor y el comerciante pasan a la izquierda junto a la gran ventana.)

EL COMERCIANTE.— *(Después de un silencio.)* En realidad es extraño que nos haya mandado llamar a los tres.

EL DOCTOR.— *(Abstraído.)* ¿Le parece a usted?

EL COMERCIANTE.— ¿Tendría la intención de reunirnos en su lecho de muerte? *(El doctor no contesta.)* ¿Tendría algo importante que comunicarnos?

EL DOCTOR.— *(Sonriendo amargamente.)* Por lo que a mí toca, no hay nada de sorprendente porque soy médico...

EL COMERCIANTE.— Es verdad... pero ¿y yo?

EL DOCTOR.— *(Poco convencido de la eficacia de su respuesta.)* Usted... usted era algunas veces, sin duda, su consejero en los negocios. Tal vez se trataba de una disposición testamentaria que quería confiar a usted personalmente.

EL COMERCIANTE.— *(Escéptico.)* Es posible. *(Pausa breve. Luego, aludiendo al poeta, en voz más baja.)* ¿Sabe usted? Él ha estado en estos últimos tiempos, muy a menudo, cerca de nuestro amigo. Tal vez pueda decirnos algo.

(Por la puerta del centro entran el ama y el poeta. El ama solloza silenciosamente. El poeta pone en la espalda de la vieja una mano consoladora. El ama sale por la segunda puerta de la derecha. Entonces el poeta, casi para sí, pensando en el destino de sus amigos y en el suyo.)

ESCENA III

El doctor, el comerciante, el poeta, el criado

EL POETA.— ¡A él le tocó!

(El comerciante y el doctor lo miran. Impaciente, el comerciante se le acerca y le pone la mano en el hombro. El poeta parece salir de un sueño. Toma asiento en el sillón de la izquierda de la mesa escritorio. El comerciante hace lo mismo en el sillón de la derecha.)

Hace tres días, hace sólo tres días dimos un paseo por el bosque, un paseo que duró dos horas. ¿Saben ustedes de qué me hablaba?

(El doctor y el comerciante no contestan. El poeta espera y ambos se ven obligados a decir algo.)

EL DOCTOR.— De su salud.

EL COMERCIANTE.— De sus negocios.

EL POETA.— Ni de una ni de otra cosa. De un viaje a Europa que tenía en proyecto, para el verano; de las últimas ediciones de Joyce; y, por último, de comunismo.

EL COMERCIANTE.— ¡De comunismo!

EL POETA.— Me dio toda suerte de explicaciones acerca del materialismo histórico, de las que, sea dicho con franqueza, no comprendí algunas.

EL COMERCIANTE.— ¿De modo que no pensaba en la muerte?

EL POETA.— En realidad no pensaba en la muerte. ¿No será porque, cuando se llega a cierta edad, deja uno de pensar en la muerte?

EL COMERCIANTE.— *(Como para sí.)* Tal vez.

(El doctor se levanta y busca en el escritorio un cenicero. Experimenta una impresión desagradable, como si hubiera visto un fantasma, al hallar, en el cenicero, los restos de un cigarrillo convertido en cenizas.)

EL POETA.— *(Que advierte el gesto del doctor, sonriendo con imperceptible ironía.)* ¿Qué ha visto usted en las cenizas del último cigarro que fumó nuestro amigo?

(El doctor no responde. Pausa.)

EL COMERCIANTE.— Tenía mucho talento, ¿verdad?

EL POETA.— Ya lo creo.

EL COMERCIANTE.— Hace unos momentos me preguntaba en silencio: “Si nuestro amigo no hubiera sido rico ¿qué hubiera podido hacer con buen éxito?”

EL POETA.— Probablemente se habría consagrado a la literatura. Era un hombre muy espiritual. Si sus ironías no hubieran estado llenas de ingenio, no le habríamos perdonado algunas de las muchas que nos dedicó.

(El doctor se sienta en el sillón situado frente al escritorio. Pausa.)

EL COMERCIANTE.— *(Bajando la voz.)* ¿Suponen ustedes algo?

EL POETA.— *(Distraído.)* ¿A propósito de qué?

EL COMERCIANTE.— De lo que pudo impulsarlo a llamarnos, a nosotros y a nadie más.

EL POETA.— Creo que es superfluo buscar una razón particular. Nuestro amigo sintió que la hora de la muerte se aproximaba, y aunque siempre vivió solitario, al menos en los últimos años, o por eso mismo, es probable que en momentos semejantes surja la necesidad de ver rostros familiares a nuestro alrededor. Además, ¿no somos nosotros sus amigos, los únicos?

EL DOCTOR.— Es verdad.

EL COMERCIANTE.— Es verdad... Pero ustedes no ignoran que tenía una amante.

EL POETA.— *(Desdeñoso.)* ¿Una amante? Muchas tal vez, pero ninguna en realidad. Nuestro amigo era el tipo perfecto del solterón. Un poco misógino en el fondo y un egoísta... ¿cómo llamarlo?... un egoísta *(busca el calificativo)*... refinado, exquisito.

EL DOCTOR.— *(Que ha descubierto que el cajón del escritorio está abierto a medias.)* A saber si el testamento está aquí.

EL POETA.— Qué nos importa, al menos por el momento. Por otra parte, tiene una hermana casada, en Washington.

EL COMERCIANTE.— Es verdad.

EL DOCTOR.— Es preciso darle la noticia cuanto antes. *(Por la alcoba del muerto entra Juan en dirección a la segunda puerta de la derecha.)* Juan.

JUAN.— Diga usted, doctor.

EL DOCTOR.— Hablará usted a la agencia para que se encargue de los funerales.

JUAN.— Así lo había pensado, doctor.

EL DOCTOR.— Avisará usted, por medio de un cablegrama, a la hermana del señor.

JUAN.— Sí, doctor.

EL DOCTOR.— Y mandará hacer las esquelas para dar parte...

JUAN.— Está bien, doctor. *(Hace impulso de retirarse.)*

EL DOCTOR.— Un momento, Juan. ¿Sabe usted si existe un testamento?

JUAN.— Sí, doctor. Está depositado en el despacho del notario del señor.

EL DOCTOR.— ¿Y no cree usted que contenga algunas disposiciones acerca del entierro?

JUAN.— No lo creo, doctor. El señor era una persona muy ordenada, usted lo sabe. Tenía siempre sus papeles en regla. El testamento es de hace dos años, aproximadamente. No parecía entonces el señor...

EL DOCTOR.— Tiene usted razón, Juan.

EL COMERCIANTE.— Todo ha sido tan inesperado.

EL POETA.— Tan imprevisto.

JUAN.— Para todos.

EL DOCTOR.— Sí, Juan, para todos como para él.

(Una pausa breve. Juan se mantiene un tanto alejado del grupo e indeciso entre esperar o retirarse; se diría que no se atreve a decir algo que quisiera decir más por deber que por gusto.)

EL POETA.— *(Cohibido, dirigiéndose hacia la gran ventana de la izquierda.)* ¿No sienten calor, mucho calor?

(Sin esperar la respuesta descorre la cortina roja que cubre la ventana y abre los dos batientes de ésta. Una bocanada de noche clara, primavera, entra en la sala. El comerciante se acerca, imantado, a la ventana.)

EL DOCTOR.— *(Con esfuerzo.)* ¿No sabe usted, Juan, casualmente, por qué razón el señor nos hizo llamar en sus últimos momentos? ... Por mi parte, hace varios años que no vengo a esta casa a título de médico... Y creo que los señores...

(El comerciante y el poeta dejan de mirar hacia la noche y se acercan. Juan recibe la pregunta como si ya la esperara y con ella un alivio. Saca cuidadosamente del bolsillo de su saco una cartera muy grande y de ella un pliego de papel.)

JUAN.— Hace cinco años el amo escribió en esta hoja el nombre de los amigos que quería reunir en su lecho de muerte. Me la confió. Por esta razón yo me permití hacer venir a los señores.

(El doctor toma la hoja de papel que Juan le tiende. Saca sus lentes y lee en voz baja. Cuenta luego, haciendo sonar el dedo sobre el papel, hasta cinco.)

EL DOCTOR.— Pero aquí hay cinco nombres de personas y nosotros no somos más que tres. *(Vuelve a leer para sí.)* Ah, es verdad, el ingeniero.

JUAN.— Murió hace dos años.

EL DOCTOR.— La otra persona me es desconocida.

(Pasan la hoja al poeta que lee para sí.)

EL POETA.— Y para mí. *(Pasa la hoja al comerciante que hace lo propio.)*

EL COMERCIANTE.— *(Devolviendo la hoja al doctor.)* No lo conozco tampoco.

JUAN.— Un industrial. El amo lo visitaba con frecuencia hace nueve o diez años. No tenemos su dirección. El amo la perdió o la olvidó. Por ello no ha sido posible llamarlo.

(Los tres señores cambian miradas inquietas.)

EL COMERCIANTE.— ¿Cómo explicarse todo esto?

EL POETA.— *(Con un dejo de ironía.)* ¿Tendría la intención de pronunciar un discurso en sus últimos momentos?, ¿de pronunciar su propia oración fúnebre?

EL COMERCIANTE.— *(Casi imperceptiblemente.)* No lo creo. *(El doctor descubre en el cajón del escritorio, que ha abierto de nuevo, una cubierta con estas palabras: A mis amigos, y exclama): ¡Oh! (leyendo en alta voz): “A mis amigos”. (Muestra a los demás el sobre.)* Es para nosotros.

(Dice esto dirigiéndose discretamente a Juan, dándole a comprender por medio de un movimiento de cabeza que su presencia ya no es necesaria. Juan comprende y, después de inclinar imperceptiblemente la cabeza, sale por la puerta del centro.)

EL COMERCIANTE.— ¿Para nosotros?

EL DOCTOR.— No hay duda alguna. Tenemos derecho a abrirla.

EL POETA.— No sólo tenemos derecho sino obligación de hacerlo.

EL COMERCIANTE.— *(Abotonando su abrigo.)* Es verdad. Es verdad.

(El doctor toma una plegadera, abre la cubierta, saca un pliego que coloca en el escritorio y busca sus anteojos. El poeta se aprovecha de esta pausa para tomar la carta y desplegarla.)

EL POETA.— *(Con la desenvoltura que lo caracteriza.)* Puesto que es para todos nosotros...

(Se apoya en la mesa de modo que la luz de la lámpara del escritorio baña la carta. El comerciante se coloca a su lado. El doctor sigue en su asiento.)

EL COMERCIANTE.— *(Impaciente.)* Lea usted, lea usted.

EL POETA.— *(Leyendo.)* “A mis amigos” *(se detiene y sonriendo.)* Sí, señores, una vez más nos ha llamado así.

EL DOCTOR.— Es muy natural...

EL POETA.— Y muy satisfactorio el hecho de que su carta más íntima...

EL COMERCIANTE.— Adelante, adelante.

EL POETA.— *(Perfectamente dueño de sí, con una voz clara, matizando la lectura.)* “Hará un cuarto de hora, más o menos, que habré muerto. Estarán reunidos en torno a mi lecho de

muerte, y se prepararán a leer juntos esta carta... Si es que existe aún a la hora de mi muerte, porque bien puede suceder que, inspirado por un impulso mejor...”

EL DOCTOR.— ¿Cómo dice?

EL COMERCIANTE.— Bien puede suceder que, inspirado por un impulso mejor (*sigue leyendo*) “me hubiera decidido a hacer pedazos esta carta que no tiene ninguna utilidad para mí y que en cambio puede procurarles, cuando menos, unas horas desagradables, en el caso de que no envenene positivamente la vida de uno o más de ustedes...”

EL DOCTOR.— (*Limpiando los cristales de sus anteojos, nerviosamente, como si no quisiera dar crédito al texto de la carta.*) ¿Envenenar la vida?

EL POETA.— Justamente; ésas son sus palabras.

EL COMERCIANTE.— Quisiera comprender... (*ansioso*). Más aprisa, lea usted más aprisa.

EL POETA.— (*Encantado de la situación de ambos, sigue leyendo*): “Y me pregunto qué extraño capricho me obliga a sentarme frente a mi escritorio y me impulsa a escribir estas líneas. No podré ver en sus caras el efecto que ellas producirán, y aunque pudiera, el placer no sería lo bastante grande para servir de excusa a la villanía sin precedente de que, como un sentimiento de viva satisfacción, me confieso culpable”.

EL DOCTOR.— (*Con una voz que no es la suya.*) ¡Oh! ¿Qué quiere decir todo eso?

EL COMERCIANTE.— (*Nerviosísimo.*) Eso mismo me pregunto; ¿qué quiere decir, qué quiere decir todo esto?

EL POETA.— (*Lanza a los otros una mirada rápida y burlona y continúa leyendo más aprisa y con menos delectación que antes.*) “Se trata de un capricho y no de otra cosa, porque, en el fondo, nada tengo en contra de ustedes. Es más: los quiero bien, a mi modo, como ustedes me quieren al suyo. Estoy lejos de despreciarlos y si alguna vez he sido irónico para con ustedes no ha sido con intención malvada.”

(*El poeta se detiene y nerviosamente saca un pañuelo y se lo lleva a la boca.*)

EL COMERCIANTE.— Siga, siga usted...

EL POETA.— (*Leyendo.*) “¿De dónde me llega este capricho? ¿Será posible que haya nacido del deseo profundo y al fin y al cabo lleno de nobleza, de no irme de este mundo llevando conmigo tantos engaños?” (*Una especie de parálisis empieza a endurecer los dedos y la voz del poeta.*) “Me inclinaría a creerlo si siquiera una vez en la vida hubiera sentido el más ligero indicio de eso que los hombres llaman remordimiento...”

EL COMERCIANTE.— ¿A dónde va a parar toda esta broma estúpida?

EL DOCTOR.— (*Ordenando.*) ¡Lea usted la conclusión!

(*El comerciante le arrebatara sin miramiento alguno la carta al poeta que no protesta, y lleva los ojos al final de la carta y lee estas palabras:*)

EL COMERCIANTE.— “Todo fue una fatalidad, amigos míos, nada podemos contra ella. Fui el amante de sus esposas, de todas ellas...”

(El comerciante se detiene bruscamente y vuelve al principio de la carta, buscando la fecha.)

EL DOCTOR.— *(Colérico, angustiado.)* ¿Qué le sucede? ¿Por qué no sigue?

EL COMERCIANTE.— La carta fue escrita hace nueve años.

EL POETA.— *(Ordenando.)* Siga usted.

EL COMERCIANTE.— *(Leyendo.)* “Estas relaciones fueron naturalmente muy diversas. Con la primera viví como viven marido y mujer, durante varios meses. Con la segunda no tuve sino lo que se llama una loca aventura. Con la tercera fui tan lejos que yo anhelaba morir con ella. A la cuarta la eché escaleras abajo, porque me engañaba con otro. La última no fue mi amante sino una sola vez. Pero guárdense de sentir alivio: aquella hora fue sin duda la más bella de mi vida... y de la suya.” *(El comerciante se interrumpe. Ninguno de los dos, cabizbajos, le pide que siga. Haciendo un visible esfuerzo, continúa.)* “Es todo lo que puedo decirles. En seguida doblaré el pliego y lo pondré en mi escritorio donde no tiene más que esperar que yo lo destruya o que alguien se los entregue a la hora en que me halle tendido en mi lecho de muerte. Adiós.”

(El doctor le quita la carta al comerciante, de las manos, y parece leerla atentamente. Luego, al ver que éste permanece frente a él con los brazos y mirándolo, irónicamente.)

EL DOCTOR.— *(Con calma.)* Aunque la esposa de usted haya muerto el año pasado, las cosas no cambian nada.

EL COMERCIANTE.— *(Al tiempo que va a protestar, comprende, y con voz apagada.)* ¿Qué quiere usted decir?

EL DOCTOR.— *(Con voz opaca.)* Yo, nada. Nada puedo decir. Todo está dicho ya aquí, en la carta.

(El poeta recorre la sala a grandes pasos, sacudiendo la cabeza; de pronto al pasar por la puerta del cuarto del muerto dice entre dientes:)

EL POETA.— ¡Canalla!

(Pero el calificativo parece perder toda su fuerza y expirar en el aire. El poeta se acerca a la ventana y mira hacia afuera. El comerciante se sienta anonadado en un sillón. Un silencio. Luego, sin convencimiento alguno, se oye al comerciante decir, desde el sillón donde se ha dejado caer.)

EL COMERCIANTE.— Tal vez lo que dice la carta no es más que una mentira. *(El poeta se vuelve a mirarlo, parece que va a decir algo. No dice nada. Pausa.)* ¿Todo esto no será la venganza última de un miserable? *(Nadie contesta. Luego, para sí.)* Es posible. *(Dudando otra vez.)* Pero aun en el caso de que todo fuera cierto no es más que una venganza mezquina y en mi caso una venganza frustrada.

(El doctor mira fijamente la carta que tiene enfrente. De pronto, como alguien que aparta una idea fija, la deja, se levanta y camina hasta el centro de la sala, al frente. El poeta aprovecha este momento para tomar la carta y, sin ser visto, guardarla en la bolsa de su saco.)

EL DOCTOR.— Bueno, señores...

EL COMERCIANTE.— *(Cogiendo al vuelo la idea de despedirse, de salir, al tiempo que toma su sombrero.)* Es verdad. Yo tampoco tengo nada que hacer aquí.

EL DOCTOR.— *(En voz alta.)* Juan, Juan.

(Aparece Juan y permanece inmóvil en la puerta del centro.)

JUAN.— *(Después de una pausa.)* Diga usted, doctor.

EL DOCTOR.— Enviaré usted por el certificado de defunción... o mejor dicho se lo enviaré yo mismo esta noche.

JUAN.— Como usted guste, doctor.

EL DOCTOR.— Y no olvide avisar a la hermana del señor.

JUAN.— Pierda cuidado, doctor.

EL DOCTOR.— Y por lo que toca a la cuestión del entierro, he pensado que es muy posible que el testamento depositado en el despacho del notario contenga alguna disposición. Comuníquese con el notario.

JUAN.— El señor notario llegará de un momento a otro. Me rogó que por ningún motivo dejaran de esperarlo.

(Los tres quedan asombrados ante la noticia. El comerciante rompe el silencio, con grosería, diciendo.)

EL COMERCIANTE.— ¿Qué tenemos que ver nosotros con el notario?

EL DOCTOR.— *(Asombrado.)* ¿Cómo! ¿Ha hecho usted venir también al notario?

JUAN.— *(Respetuosamente, y como disculpándose.)* El amo me pidió que también a él lo llamara, sólo que después de llamar a ustedes. Yo no he hecho sino cumplir sus órdenes.

EL POETA.— *(Con ironía amarga.)* Y dígame, Juan, ¿el notario es casado?

JUAN.— *(Impasible.)* La verdad, no lo sé, señor Rivera.

EL COMERCIANTE.— *(Buscando su sombrero.)* Esto es insoportable. Yo nada tengo que hacer aquí.

EL DOCTOR.— *(Casi para sí.)* Y, no obstante, es preciso llegar hasta el final de todo esto.

(El comerciante, al oír la reflexión del médico, no obstante que ha encontrado ya su sombrero.)

EL COMERCIANTE.— Pues... esperaremos. *(Toma asiento.)*

(Quedan los tres señores inmóviles eludiendo la mirada del criado que preside, imperturbable, la escena. Se oye el timbre de la puerta de entrada.)

JUAN.— No tendrán que esperar los señores. El señor notario llama a la puerta. *(Y se inclina y sale.)*

(Una pausa en que los tres señores revelan su incomodidad espiritual. Llega el notario acompañado por Juan que, después de recoger el sombrero de aquél y colocarlo en el mueblecito del fondo, desaparece por la alcoba del muerto. El notario es un hombrecillo pequeño y vivaz, lustroso y pulido como una manzana. Tiene una cara y una voz infantiles. Llega saludando con la cabeza y abrazando un gran portafolio.)

ESCENA IV

El doctor, el comerciante, el poeta, el notario

EL NOTARIO.— *(Exagerando la cortesía y la prisa.)* Señores, señores, por un momento temí llegar demasiado tarde. Felizmente los encuentro aquí reunidos, como nuestro amigo don Carlos Ruiz, que en paz descansa, lo había previsto ya.

EL COMERCIANTE.— *(Sin poder reprimir su asombro.)* Pero, cómo... ¿Luego usted sabe?...

EL NOTARIO.— *(Que ha ocupado la silla frente al escritorio, lo detiene con un ademán, y luego, afablemente.)* Yo sólo sé que a petición de nuestro amigo...

EL POETA.— *(Interrumpiéndolo maliciosamente.)* Dígame, señor notario; ¿además de ser cliente suyo, nuestro amigo Carlos Ruiz era amigo de usted y de su esposa?

EL NOTARIO.— *(Con la más inocente de sus sonrisas.)* Debo recordar al señor Rivera que no soy casado... aún. *(Luego, seriamente.)* A petición de nuestro amigo, vengo a comunicar a ustedes, la misma noche de su muerte, el contenido del testamento. *(Todos se sientan. El notario desenvuelve el portafolio y saca los pliegos del testamento.)* No teman ustedes que dé lectura a todo el documento, sólo haré, en vista de las circunstancias, una rápida síntesis, la síntesis de una síntesis.

EL COMERCIANTE.— *(Impaciente, poniéndose en pie.)* Puede usted empezar cuanto antes, pues de otro modo...

EL NOTARIO.— ¿Se irá usted? ¿No es así? *(Y continúa sonriendo al ver que el comerciante, al mismo tiempo que afirma con la cabeza que sí se irá, se deja caer en un sillón.)* Son dos los puntos del testamento que atañen directamente a ustedes. El primero es simplemente una disculpa.

EL DOCTOR.— *(Interrumpiendo.)* ¿Una disculpa?

(Cambio de miradas.)

EL NOTARIO.— Sí, señores. Una disculpa amplísima acerca de algo que yo ignoro y que nuestro amigo llama una broma póstuma. Al parecer, yo tengo en esa broma un papel muy singular: soy el personaje que llega oportunamente a decir a ustedes que todo ha sido una broma, sin saber de qué broma se trata.

EL COMERCIANTE.— *(Colérico y a la vez tranquilizado.)* Se trata de una broma estúpida, señor notario.

EL DOCTOR.— *(Fríamente.)* Termine usted, señor notario.

EL NOTARIO.— *(Consultando sus papeles.)* El segundo punto es estrictamente profesional y tan claro para mí como para ustedes. *(Solemne.)* El señor Carlos Ruiz nombra al doctor y cirujano don Roberto Blanco heredero de las propiedades inmuebles. A don Jorge Rivera, de su biblioteca, colecciones y objetos de arte. *(Y dirigiéndose al comerciante.)* Y a usted, señor Enríquez, heredero de... *(la voz del notario se hace precipitada y confusa al punto de que no se sabe lo que recibe en el testamento).*

EL COMERCIANTE.— *(Angustiado.)* ¿Qué? ¿Qué dice usted... ? ¡No he oído bien!

EL NOTARIO.— *(Al tiempo que recoge su portafolio se dispone a cortar la pequeña ceremonia.)* Ya he cumplido la postrera voluntad de nuestro amigo. Ustedes estarán de acuerdo en que este no es el sitio ni el momento para hablar de negocios. Para obtener más detalles pueden pasar ustedes a mi despacho desde mañana mismo.

EL COMERCIANTE.— *(Al doctor y al poeta.)* ¿No decía yo que todo esto no podía ser sino una broma? *(El poeta y el médico no le contestan. El comerciante se dirige al notario que se dispone a salir.)* Yo me voy con usted, si no tiene inconveniente. *(Se pone automáticamente el sombrero despidiéndose.)* Buenas noches. *(Y se lleva materialmente al notario que apenas tiene tiempo de murmurar al llegar a la puerta:)*

EL NOTARIO.— Buenas noches, señores. *(Sale con el comerciante.)*

(Con la cabeza baja, evitando la mirada de los otros, el comerciante saluda y sale. Se le oye bajar la escalera con pasos rápidos. Pausa breve. El doctor se dirige a la mesita de la izquierda, toma su abrigo y se lo pone. El poeta está inmóvil en primer término, en el centro de la sala, de espaldas a la mesa escritorio.)

ESCENA V

El doctor, el poeta

EL DOCTOR.— *(Por decir algo.)* ¿Veremos pronto alguna obra suya en el teatro?

EL POETA.— *(Despertando.)* ¿Una obra mía? Es difícil, por ahora. Tengo una lista para ser representada, pero temo que las empresas no la acepten. Van a decirme que contiene ataques a las cosas más sacrosantas a los ojos del hombre: la patria, la familia,... el matrimonio.

(Otro silencio. El poeta no parece dispuesto a marcharse.)

EL DOCTOR.— ¿Viene usted conmigo? Tengo el coche a la puerta.

EL POETA.— Gracias, doctor, prefiero andar un poco.

EL DOCTOR.— Como usted guste. Entonces, buenas noches.

(Le da la mano. Quedan frente a frente, mudos, un instante. Se miran a los ojos. Al fin el poeta dice:)

EL POETA.— Buenas noches, doctor. *(Y luego con un estremecimiento casi imperceptible, en un tono que no puede dejar de ser de complicidad dolorosa, añade:)* Por lo que toca a este asunto, yo tampoco le diré nada a mi esposa.

Ambos bajan la cabeza. Sale el doctor. Se oyen lentos sus pasos en la escalera. El poeta busca su sombrero; lo encuentra y lo toma. Se dirige a la puerta de salida. De pronto, inquieto, se vuelve y busca nerviosamente la carta en el escritorio, en la alfombra. Recuerda que la trae en los bolsillos. Se cerciora de que en el izquierdo del saco está la carta. La saca, y luego, lentamente, la vuelve a poner en el bolsillo y sale mientras cae el

TELÓN

La Mulata de Córdoba

ESCENARIO CINEMATOGRAFICO

a Julio Bracho

LOS PERSONAJES

En Rincón Brujo, pueblo de los alrededores de Córdoba, Veracruz, vive la familia Reyes. El padre es el hacendado de la población, el amo. Su esposa y dos hijos completan su familia. Son ricos, pero siguen siendo auténtica y simplemente humanos. Don Juan Reyes (cuarenta y cinco años) no representa el tipo del hacendado que pintan, con los más negros colores, los llamados novelistas de la Revolución. Por el contrario, es bondadoso y recto. No tiene —¿y quién no lo tiene?— sino un punto vulnerable: la sensualidad.

Su esposa, doña Luz, es la viva representación de la madre mexicana, discreta y reposada, sensible y, en el fondo, enérgica y sufrida.

Su hijo Pedro pertenece a una generación de transición: por su edad, es del antiguo régimen porfiriano, y sigue siéndolo por espíritu. Ha vivido en Veracruz más que en Córdoba y en Rincón Brujo. Si un día creyó que el mar lo atraía, más tarde acabó por saber que le gusta el campo más que el mar, porque —como dice su padre— el mar es mudable y traicionero y el campo es fiel, y permanece.

Todos en casa y fuera de casa, en Rincón Brujo, le llaman *el Nene* a Jorge Reyes. El hermano menor de Pedro es un muchacho de quince años que parece tener el don de estar en todas partes a la vez.

La tía Carmen, hermana de doña Luz, vieja, silenciosa y servicial, es la solterona de la familia, que ha tenido que acogerse al hogar de su hermana casada. Detrás de su apariencia borrosa y humilde queda, sin duda, el rescoldo de un fuego pasional, de algo que un día fue para ella de vida y muerte, de algo que guarda en secreto.

Los San Juan, le llaman a la familia que en importancia social, si no en riqueza, rivaliza con los Reyes. Son lo que se llama —sin razón alguna, puesto que todos somos antiguos— la familia más antigua de Rincón Brujo. Don Carlos San Juan es seco y rígido, pero no inhumano, y su esposa, doña María, sigue en apariencia, pero sólo en apariencia, a su esposo en lo del “orgullo de familia”. Es buena y dulce, bajo una ligera corteza de sequedad. Tiene una hija, Emilia, bonita y suave como lo fue la madre en sus tiempos, y sencilla y diáfana como no lo es ni lo fue nunca su padre, don Carlos.

En una tercera casa principal de Rincón Brujo vive aislada una mujer joven, orgullosa como los San Juan, rodeada de criados a quienes paga bien y a quienes domina y maltrata.

La Niña Sara la llaman, temblando, sus criados. Es rica y huérfana de padre. Por lo que se refiere a su madre, a quien, al menos en su casa, nadie nombra, se sabe que fue una negra. Su padre fue un San Juan, hermano de don Carlos, rico como nadie en Rincón Brujo, dueño de los trapiches e ingenios de azúcar que más tarde compró don Juan Reyes. El padre de Sara murió hace años. Sara es el fruto de la sensualidad de Luis San Juan que, en una noche de embriaguez, hizo traer una negra a su casa, una negra sensual, para tener un hijo de ella. Ese hijo fue una hija: Sara. Nadie en Rincón Brujo la quiere; nadie la recibe. Sara, orgullosa, desafía esta situación. Si en el fondo tiene, ella que está hecha de la miel y del alcohol de la caña, una amargura, se sobrepone a su destino y se ha jurado a sí misma vengarse de los San Juan que no le reconocen parentesco, y aun de los habitantes de Rincón Brujo que la desdeñan.

LA ACCIÓN

Los antecedentes de este drama de amor y de misterio datan de muchos años. Ahora, en 1910, van a cristalizar de este modo:

EL REGRESO

La familia Reyes en su casa. Noche

Pedro Reyes ha vuelto al hogar después de ocho años de ausencia. Quiso trabajar en una ciudad grande, en un puerto, en Veracruz, y a los dieciocho años salió de su casa en pos de la aventura. Ha vuelto, si no vencido, desilusionado. Su familia lo recibió con los brazos abiertos. En la penumbra de la sala familiar, se oye la voz del padre:

DON JUAN.— Ocho años hace que te fuiste de la casa. Ocho años son muchos para una espera. Hacía cuatro que no teníamos noticias tuyas. Hubo momentos en que te dábamos por muerto.

DOÑA LUZ.— (*Interrumpiendo, vivamente.*) Yo nunca, hijo mío. Yo sabía que vivías.

DON JUAN.— También yo, en lo más íntimo de mi corazón, sabía que vivías. Y sabía que volverías. El campo es nuestra vida. Ni la ciudad ni el mar eran tu vida, como no fueron la mía. El mar es mudable y traicionero, y el campo es fiel, y permanece.

El círculo de familia se estrecha. Todos oyen con atención la voz del padre:

DON JUAN.— Y ahora que has vuelto, Pedro, todos confiamos en que has vuelto para quedarte siempre a nuestro lado. Todos queremos que tu vida ancle ahora como una barca en

un mar de caña de azúcar. (*Una pausa.*) No olvides que ya es tiempo también de que pienses en formar un hogar que sea la prolongación de este al que has vuelto ahora mismo.

PEDRO.— (*Alzando la cara.*) ¿Quiere usted decir... ?

DON JUAN.— Sí, Pedro. Debes casarte, aquí, en Rincón Brujo.

PEDRO.— (*Dominando su sorpresa.*) Pero es que acabo de llegar...

DON JUAN.— Pero la mujer que te espera no se ha ido, y ha crecido esperándote.

Después de una pausa, se oye la voz de la madre:

DOÑA LUZ.— Ya habrás adivinado que se trata... (*Se interrumpe.*)

PEDRO.— (*Continuando.*) ¿De Emilia? ¿De Emilia San Juan?

LA TÍA CARMELITA.— Justamente, Pedro, tú lo has dicho.

DOÑA LUZ.— La compañera de tus juegos de niño. Ella te ha esperado siempre.

Pedro sonríe y acepta. ¿Quién sino ella puede ser su esposa en Rincón Brujo?

PEDRO.— Recuerdo que era bonita.

LA TÍA CARMELITA.— Ahora está más bonita que nunca.

DON JUAN.— Y está hecha una mujer. (*Luego, ordenando suavemente.*) Mañana irás a visitarla y a saludar a su padre, a don Carlos. Y dentro de unos días iremos tu madre y yo a pedirla.

PEDRO.— (*Entre divertido y sorprendido.*) ¡Tan pronto!

DON JUAN.— (*Maliciosa y dulcemente.*) Ya me dirás, al verla, cómo no te parece tan pronto.

El hermano menor devora con los ojos la escena que se desenvuelve ante sí. Luego, el padre, cortándola:

DON JUAN.— Y ahora, Pedro, anda a descansar.

El padre abraza al hijo afectuosamente. El grupo se deshace. Pedro sale de la sala del brazo de su madre.

(*Alcoba de Pedro. Noche.*)

La madre de Pedro ha ido a acompañar a su hijo a su recámara. Y después de besarlo dulcemente:

DOÑA LUZ.— Y ahora descansa, Pedro. Que bien lo necesitas.

PEDRO.— (*Suavemente.*) Sí, madre, sí.

La madre sale. Pedro reconoce su recámara: cada objeto le recuerda algo de su infancia. Se dirige a la ventana; la abre: bebe el paisaje con los ojos; respira el aire de la noche. Luego, pensando en su hermano menor, se dirige a la alcoba contigua, que está en sombras. Llama a media voz a su hermano:

PEDRO.— Jorge... Jorge.

Nadie contesta. Entra en el cuarto, enciende la luz. La cama de Jorge está intacta y la ventana está abierta de par en par. Se sorprende un instante. Detrás de sí oye la voz de su madre:

DOÑA LUZ.— ¿Te sorprende?

PEDRO.— Sí, madre. ¿Adónde pudo haber ido Jorge a estas horas?

DOÑA LUZ.— (*Reflexiva, triste y dulcemente.*) También tú, a la edad de Jorge, salías por la noche, no sé... a respirar el aire fresco... A hablar con las sombras, a mirar las estrellas... No sé.

Pedro acepta afirmando con la cabeza, acaricia a su madre y vuelve a su cuarto. Está rendido. Se tiende en la cama. Empieza a desvestirse...

La *cámara* retrocede y avanza hasta la ventana para salir por ella.

(*Casa de Sara. Noche.*)

Conversando con alguien a quien, en un principio, no veremos, se halla Sara San Juan. Tiene veinticinco años. Es morena, y sus movimientos lánguidos contrastan con la llama interior que le sale de pronto a los ojos negrísimos. Lo que acaba de oír le interesa; lo demuestra en su manera de interrogar.

SARA.— Pero ¿es cierto lo que me dices? ¿Ha vuelto sin avisar?... ¿Y cómo está? Más grande y fuerte sin duda.

Jorge Reyes, que está sentado frente a ella, le responde con vivacidad:

JORGE.— No me hagas tantas preguntas a la vez. Lo único que puedo decirte es que volvió sin avisar a nadie. No había escrito hacía mucho tiempo. Todos estaban con cuidado por él. Varias veces encontré a mi madre llorando. Mi tía Carmela la consolaba, pero también, cuando estaba sola, lloraba por él.

SARA.— No sé por qué me da gusto que haya vuelto, a pesar de que Pedro nunca me hablaba. Lo tenía prohibido, como todos o casi todos aquí, en este Rincón Brujo.

JORGE.— (*Maliciosamente.*) Ya ves que yo sí te hablo; ya ves que yo vengo a decirte lo que sé, a pesar de que... (*Se interrumpe.*)

SARA.— (*Continuando la frase.*) A pesar de que te han prohibido hablarme, ¿no es eso? (*Transición.*) Hace tiempo quería preguntarte, ¿por qué, si te lo han prohibido, vienes a verme?

JORGE.— (*Malicioso.*) Tal vez porque me lo han prohibido.

Sara ríe. Jorge acaba por reír también. Luego, éste se interrumpe y añade:

JORGE.— Pero no te he dicho todo. Pedro ha vuelto para casarse.

SARA.— (*Sorprendida.*) ¿Qué dices?

JORGE.— Sí, para casarse.

SARA.— (*Reprimiendo o tratando de reprimir su curiosidad.*) ¿Y se puede saber con quién?

JORGE.— Adivina...

SARA.— (*Después de una pequeña pausa.*) No sé... Hay tantas muchachas bonitas y tontas en el pueblo...

JORGE.— Con Emilia, con Emilia San Juan, tu prima.

Sara no puede reprimir un gesto de cólera. Luego, dominándose:

SARA.— ¿Y Pedro ha vuelto a casarse o, más bien, lo obligan a casarse con Emilia?

JORGE.— Mi padre no quiere que Pedro vuelva a salir de la casa, de Rincón Brujo, y ha dicho que debe casarse.

SARA.— (*Continuando.*) Y con quién debe casarse.

JORGE.— Eso es.

Sara medita un instante. La cólera es ahora sorda y circula por sus venas. Cambiando súbitamente:

SARA.— Ya es tarde, *Nene*. Debes irte. Ten cuidado que no te vean. (*Y sacando unas monedas de plata se las da diciendo:*) Toma para que compres lo que quieras. Y ni una palabra a nadie.

JORGE.— (*Tomando las monedas, con picardía.*) No soy tan tonto.

Sara mira cómo se aleja el muchacho. Una vez a solas, se yergue y se dirige a una ventana, que abre de par en par. Mira hacia la noche. La *cámara* atraviesa otra vez la noche: en la casa de los San Juan una ventana está iluminada; por ella entra la cámara.

(*Casa de los San Juan. Noche.*)

Doña María de San Juan está cosiendo en silencio. Don Carlos, su esposo, deja un momento el periódico de Veracruz que ha estado leyendo y le dice a su esposa:

DON CARLOS.— ¿Sabes cuál es la noticia del día?

DOÑA MARÍA.— No tengo la menor idea. ¿Qué dice el periódico?

DON CARLOS.— (*Dejando el periódico.*) No me refiero a las que trae el periódico sino a la noticia del día, aquí, en Rincón Brujo.

DOÑA MARÍA.— No sé... Dímelas.

DON CARLOS.— (*Gravemente.*) Pedro Reyes ha vuelto a su casa.

DOÑA MARÍA.— (*Sorprendida agradablemente.*) ¿Qué dices?

DON CARLOS.— Ya empezaban a darlo por perdido, por perdido en los dos sentidos de la palabra. Y acaba de volver.

DOÑA MARÍA.— Me alegro, me alegro por doña Luz y por todos.

DON CARLOS.— Yo también me alegro... por razones muy diferentes a las tuyas. Menos sentimentales, más prácticas.

DOÑA MARÍA.— ¿Qué quieres decir?

DON CARLOS.— Que Pedro es el heredero de su padre; que será dueño —quién lo diría— de una gran fortuna, de una gran fortuna que pudo ser nuestra.

DOÑA MARÍA.— (*Con reproche.*) ¿Y a qué viene todo eso, Carlos?

DON CARLOS.— (*Sin inmutarse.*) A que ya es tiempo de ir pensando que, aquí, Pedro es el único buen partido para nuestra hija. No por su clase, no; los Reyes son, tú lo sabes, unos advenedizos.

DOÑA MARÍA.— Pero... ¿no cuentas con las intenciones de Pedro?, ¿con la voluntad de nuestra hija?

DON CARLOS.— (*Sonriendo irónicamente.*) ¿Pensaron tus padres en tu voluntad, cuando te dijeron que te casaras conmigo?

DOÑA MARÍA.— (*Aceptando.*) Es verdad, ¿y Pedro?

Don Carlos deja oír una risa breve y aguda. Luego, continúa:

DON CARLOS.— Te confieso que a mí tampoco me pidieron mi opinión. Mis padres me dijeron simplemente: “Te casarás con María”. Eso fue todo, y ya lo ves: aquí estamos.

Y don Carlos continúa riendo agudamente mientras toma el periódico y se dispone a leerlo. Doña María mueve la cabeza, triste, resignadamente y reanuda también su labor.

(*Amanecer en Rincón Brujo.*)

Es un día feliz, es un día de boda. El paisaje parece, también, estar de fiesta: campos de caña que ondulan, naranjales que parecen mostrar, orgullosos, sus frutos más dorados y pulidos ese día; vuelos de pájaros y de campanas. La casa de los Reyes se anima en un ir y venir de criados y peones, en el exterior, barriendo y lavando los pisos pulidos como espejos;

de sirvientes en el interior, en las piezas, en la sala, en las cocinas, preparando todo para la boda.

Doña Luz preside las faenas, ayudada por la tía Carmela, diligente y ansiosa. En el patio *el Cuadrado*, administrador de la casa, fuerte y groseramente sensual, da órdenes en nombre del amo:

EL CUADRADO.— (*A un criado.*) ¡Vamos, no se duerma! (*A otro criado.*) ¡En qué estás pensando, amigo! Ni que fueras tú el novio. (*A una muchacha, a quien acaricia, a su modo, al pasar.*) ¿Y tú y yo cuándo nos casamos?

LA MUCHACHA.— (*Maliciosa.*) Cuando usted quiera. Pero cada uno por su lado.

La animación en la casa de los Reyes, y fuera de ella, es un verdadero amanecer instrumentado, rítmico.

(*Casa de los San Juan. Interior.*)

En la casa de los San Juan, en la recámara de Emilia, entra doña María a despertar a su hija. La llama suavemente:

DOÑA MARÍA.— Despierta, Emilia, despierta.

EMILIA.— (*Riendo dulcemente.*) Si ya estoy despierta, mamá.

También Emilia, como la mañana, ha despertado más linda aún que siempre. Todavía no tiene veinte años. Al hallarla despierta, la madre se asombra:

DOÑA MARÍA.— ¿Quieres decir que no has dormido?

EMILIA.— No, mamá, por el contrario, dormí y soñé.

DOÑA MARÍA.— ¿Y se puede saber en qué has soñado?

EMILIA.— (*Incorporándose en la cama.*) ¿En qué puedo soñar, en quién puedo soñar? ¿No lo adivinas?

DOÑA MARÍA.— Sí, hija, sí, en Pedro.

La hija sonríe y asiente con la cabeza. La madre pregunta:

DOÑA MARÍA.— ¿Lo quieres, verdad?

EMILIA.— Nunca he querido a ningún otro. Lo quería ya, sin saberlo, desde que yo era una niña. Supe que lo quería cuando se fue de su casa; lo habría seguido queriendo siempre, toda la vida, aunque no hubiera vuelto. Y ahora que ha vuelto...

La madre, satisfecha, al ver que su inquietud se desvanece:

DOÑA MARÍA.— Demos gracias a Dios que quieres a Pedro; que se quieren.

EMILIA.— Pedro también me quiere, lo sé, lo siento. Ayer me dijo que nunca, en todos los años que pasó fuera, dejó de pensar en mí. Y ahora que soñé con él, volví a oír sus palabras.

La madre, emocionada, cortando el entusiasmo de su hija, la acaricia y le dice:

DOÑA MARÍA.— Y ahora, a levantarse. Tus amigas y la tía de Pedro vendrán a ayudar a vestirme. Recuerda que tienes que estar más bonita que siempre. (*Luego, después de mirarla.*) Aunque va a ser muy difícil.

EMILIA.— ¿Por qué, mamá?

DOÑA MARÍA.— Porque nunca, nunca te he visto más bonita que ahora.

Madre e hija se abrazan. Alguien llama a la puerta. Entra luego una criada que anuncia:

CRIADA.— La señorita Carmela acaba de llegar.

Ríen madre e hija de la impaciencia de la solterona que ha pedido ayudar a vestir a Emilia. Sale doña María a reunirse con la tía Carmela. Emilia se levanta; se acerca al espejo; se contempla con esa mirada que las mujeres que van a desposarse confían al espejo; se encuentra bonita, sonríe.

Disolvencia al espejo mismo en donde se copia la imagen de Emilia a quien le han puesto ya el velo de novia, y está rodeada de un grupo de amigas y de la tía Carmela, que no ocultan su admiración ni su alegría.

(*La boda en la iglesia.*)

El cura del pueblo, un viejecito blanco y suave, lee a los novios la Epístola de San Pablo. Emilia deja entrar en su corazón las palabras en que, a invitación del Apóstol, se compromete a ser la esposa de Pedro. “En la dicha y en la adversidad, en la salud, en la enfermedad y en la muerte”; se oye la voz, serena y clara, del sacerdote, mientras la *cámara* nos descubre el ambiente de la iglesia:

“Las casadas estén sujetas a sus propios maridos como al Señor. Porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la Iglesia; y Él es el que da la salud al cuerpo.

”Maridos, amad a vuestras mujeres; así como Cristo amó a la Iglesia, y se entregó a sí mismo por ella.

”Así también los maridos deben amar a sus mujeres como a sus mismos cuerpos. El que ama a su mujer, a sí mismo se ama. Por esto dejará el hombre a su padre y a su madre, y se allegará a su mujer, y serán dos en una sola carne.

”Este misterio grande es”.

Pedro escucha con una especie de zozobra las mismas palabras del juramento. Siente que en ese momento su vida va a dejar de ser lo que ha sido hasta ahora; que su barco va a echar

anclas para siempre. Y siente un recóndito miedo.

Parientes y amigos, en heterogéneo conjunto, se hallan unidos, por la religiosidad del acto, con los trabajadores del campo y del ingenio, sus mujeres y sus hijos. Confundida entre ellos, una mujer, cubierta con el rebozo colocado a la usanza de las misteriosas mujeres tapadas de las leyendas de la Colonia, sigue con ojos ávidos la ceremonia. La mujer no es otra que Sara. Nadie ha advertido su presencia, con excepción de Jorge, que la ha descubierto y que se distrae de la ceremonia mirando a Sara y sonriendo.

Don Juan advierte la distracción de Jorge y el motivo de ella; lo llama al orden, pero no puede dejar de mostrar su inquietud y nerviosidad.

El párroco, tomando la mano diestra del esposo, la pondrá sobre la diestra de la esposa y dirá: *“Et ergo ex parte Dei Omni-potentis, et Apostolorum Petri et Pauli et Sanctae Matris Ecclesiae, vos matrimonio conjungo, es istud Sacramentum inter vos confirme, in nomine Patris, Filli et Spiritus Sancti. Amen”*.

(La fiesta.)

En la casa de los Reyes, la fiesta de la boda está en sus momentos más brillantes. La alegría ha desbordado, sincera y espontánea, en el interior de la casa. La alegría se ha encendido, con la llama del alcohol de caña, en el patio donde los hombres beben sin cesar; donde el administrador, *el Cuadrado*, no oculta que ya ha bebido más de la cuenta. El baile y el canto se alternan primero, se mezclan después. Los peones corean las canciones de la región. El alcohol de caña abrillanta sus miradas, sus voces y sus gritos súbitos.

De pronto, en el patio, entre los grupos más cercanos a la puerta de la entrada de la casa, se oye un murmullo; luego, la música cesa, los grupos enmudecen y se apartan y aun retroceden para dejar pasar a alguien que avanza.

Vestida ricamente, hermosa y desafiante, llega Sara. Nunca antes se había atrevido a entrar en casa de los Reyes. Dominando el desconcierto de los demás, *el Cuadrado* avanza y le sale al paso. La embriaguez le da fuerzas para detenerla brutalmente; primero con la voz:

EL CUADRADO.— ¿Qué haces aquí?

Sará no contesta.

EL CUADRADO.— (*Afirmando el tono de su voz.*) Te pregunto, ¿qué haces aquí? ¿A qué has venido?

Y luego, como el silencio de Sara no hace más que avivar su cólera:

EL CUADRADO.— ¡Qué no comprendes que éste no es tu lugar; que en esta casa no entran mujeres como tú!

Y como en vez de responder, Sara, haciéndolo a un lado, sigue avanzando:

EL CUADRADO.— No, no te dejaré entrar. El amo nunca me lo perdonaría.

Una ola de sensualidad grosera le sube a la cabeza, como el alcohol que ha bebido.

EL CUADRADO.— No, Sara. No entrarás. (*Luego, acercándosele, confidencialmente.*) Ven mejor con nosotros, conmigo, allá afuera, bajo los árboles...

Sara no lo deja continuar: le cruza la cara golpeándolo. *El Cuadrado*, ciego de ira, de alcohol y de lujuria, pretende abrazarla. Ella lo burla y sigue adelante, hasta el umbral de la sala donde los grupos repiten el mismo movimiento de retroceso y expresan en las caras la misma sorpresa e indecisión, amplificados ahora por lo que ha pasado en el patio. *El Cuadrado* ha seguido a Sara y ha logrado asirla. Ya ha puesto su mano, como una garra, en el brazo de la mulata, y se la llevaría a la fuerza si una voz grave y enérgica no lo detuviera: es don Juan Reyes que avanza.

DON JUAN.— ¡Suéltala, *Cuadrado*! ¡Déjala!

Y va a seguir hablando, cuando, de su puesto, se adelanta don Carlos San Juan. Dirigiéndose a don Juan y luego a Sara dirá:

DON CARLOS.— Un momento, don Juan. Es verdad que ésta es la casa de usted, pero supongo que si esta mujer se ha atrevido a poner los pies aquí, no es tanto por ustedes como por nosotros; y soy yo quien va a echarla. Si ha venido es porque se cree con derecho...

Al oír a don Carlos, Sara ha ido irguiéndose, juntando las fuerzas que le dan su orgullo y el rencor que siente por el que ahora la amenaza.

SARA.— (*Interrumpiendo.*) Me creo con derecho, y lo tengo. ¿No soy también de la familia?

DON CARLOS.— ¡Qué dices!

SARA.— Usted podrá reconocerlo o no, ¡qué más me da! Pero mi padre era un San Juan como usted y, desde luego, mejor que usted. Y si uno de los San Juan se casa, no necesito invitación para venir a su boda.

DON CARLOS.— Más te valdría no haber venido. Tú no eres hija de un San Juan sino de la embriaguez de uno de ellos. Para tu padre, toda la vida fuiste un remordimiento.

Sara lo interrumpe vibrante:

SARA.— ¡Mentira!

DON CARLOS.— *(Riendo burlonamente.)* ¿Mentira? *(Y luego, con gravedad.)* Entonces ¿por qué no se llevó a tu madre a vivir con él? ¿Por qué dejó que desapareciera de Rincón Brujo como apareció, sin saber cuándo ni cómo? ¿Se te ha olvidado que tu madre era una negra?

Un murmullo comenta la última frase de don Carlos que ha vibrado como un latigazo. Se ve a Sara doblegarse. De pronto, don Juan Reyes, con una energía tras de la que algo tiembla, dice:

DON JUAN.— No siga usted, don Carlos. *(Y avanza hacia éste, en el momento en que Pedro, apartando a su padre, dirá:)*

PEDRO.— Déjeme usted, padre. *(Y dirigiéndose a don Carlos, dirá humana y varonilmente:)* Esta mujer será o no de su familia, pero usted parece no recordar que ésta es nuestra casa, mi casa; y que somos nosotros los que debemos resolver quién entra o sale de ella.

DON CARLOS.— *(Asombrado y herido en su orgullo.)* ¿Qué dices, Pedro?

PEDRO.— No he terminado. Y no olvide usted que en nuestra casa no permitimos que se hable, del modo como usted acaba de hacerlo, a nadie, mucho menos a una mujer.

En un último esfuerzo, don Carlos:

DON CARLOS.— Pero esta mujer es una...

PEDRO.— *(Interrumpiendo.)* No siga usted. No importa quién sea esta mujer.

Como si una nueva sangre circulara por las venas exhaustas, Sara se yergue al oír las palabras de Pedro. Las miradas de Pedro y Sara se encuentran. Pedro, con una voz en que hay un temblor casi imperceptible, añadirá:

PEDRO.— Vamos, Sara; yo mismo te acompañaré hasta la puerta.

Mientras las mujeres se acercan a la novia que se acoge a ellas, temblorosa, se oye decir a la tía Carmela en un suplicante grito de histeria:

TÍA CARMELA.— No, Pedro; no vayas con ella. ¡Que te pierdes!

Pedro, sin oír la súplica, acercándose a Sara, sin verla ni tocarla, empezará a andar a su lado, ante la sorpresa de todos, que vuelven a apartarse y a retroceder. Y saldrán de la sala Sara y Pedro, y atravesarán el patio hasta salir de la casa.

(La noche y la casa de Sara.)

Uno al lado del otro, sin mirarse, sin hablarse, Pedro y Sara caminan a través de la noche. Por momentos, ella espera que él se detenga, se despidan. Pedro sigue camino de la casa de Sara sin decir palabra; entran en la casa, atraviesan el patio, llegan a la sala. Hasta ese momento quedan frente a frente.

SARA.— Ya es tiempo de que vuelvas, Pedro. Te esperan.

Como volviendo en sí, después de ese paseo de sonámbulo, Pedro asiente. Y como Pedro no se mueve...

SARA.— ¿Por qué me defendiste, Pedro? Antes, cuando éramos chicos, ni siquiera me hablabas. Y ahora...

PEDRO.— Ahora, ya somos grandes, Sara.

SARA.— Si te dijera que toda la humillación y toda la vergüenza que pasé, en esos momentos, no fue nada en comparación con la alegría de haber visto que tú, Pedro, salías en mi defensa, ¿lo creerías?

Pedro la mira fijamente y no responde. Sara continúa:

SARA.— Hoy es la primera vez en muchos años que alguien pronuncia mi nombre sin desprecio ni burla, sin deseo brutal. Gracias, Pedro.

PEDRO.— No tienes qué agradecerme. Te he dicho que ya somos grandes. Antes era distinto. Me habían enseñado a ignorarte, me habían prohibido hablar contigo. Pero ahora...

SARA.— ...Tienes razón, Pedro. Ahora es distinto.

Sara acerca una botella que está en la mesa cercana y sirve dos copas.

SARA.— Estás pálido, Pedro. Cómo estaré yo después de todo lo que ha pasado: lo malo y lo bueno. Bebe.

Sara le ofrece una copa y toma otra:

SARA.— Creo que los dos lo necesitamos.

Pedro bebe. Sara va a beber cuando oye un ruido —una puerta que se abre en el interior—, que es para ella conocido. Deja la copa intacta y, dirigiéndose a Pedro, ahora vivamente le dirá:

SARA.— Y ahora, Pedro, vuelve allá. (*Luego, suavemente.*) ¿Vendrás a verme otro día, otra vez?

PEDRO.— ¿Por qué no, Sara?

SARA.— Tienes razón. Por qué no, si ya somos grandes. (*Luego, urgiéndole, acompañándole a la puerta.*) Por aquí, Pedro, por aquí. (*Y luego, al ver que parte.*) Adiós, Pedro, y gracias.

LA VOZ DE PEDRO.— Adiós, Sara.

Al oír su nombre otra vez, la cara de Sara se ilumina; pero rápidamente cierra la puerta que ha abierto, y al volver encuentra que alguien ha entrado en la sala. Se verá en sus ojos la reacción que experimenta. Se dirige hacia la persona que ha entrado, y que, a media voz, bajísima, dirá:

VOZ DEL QUE ENTRÓ.— No pensé que llegara hasta aquí.

SARA.— (*Entre sumisa, orgullosa e insinuante.*) Yo no podía decirle a Pedro que no viniera, ni que se fuera de aquí, ¿comprendes?

Y se dirigirá, provocativamente, sonriente, al hombre que ha entrado a verla. Abarcando la espalda de éste, sin dar lugar a reconocerlo, la *cámara* hará que veamos avanzar hacia Sara a un hombre que lleva en los hombros un enorme sarape que llenará casi todo el cuadro, a quien no se le verá el rostro y que estrechará a Sara sensualmente diciendo, al tiempo que, con la mano que le queda libre, apagará la única lámpara que hay sobre la mesa:

VOZ DEL QUE ENTRÓ.— ¡Eres el vivo demonio, Sara!

Y sólo se oirá en la oscuridad, iluminándola como un relámpago, la risa sensual de Sara.

(*Interior. Casa de los Reyes.*)

Cuidando de que nadie lo vea, Jorge Reyes coloca en el interior del sombrero de Pedro un recado escrito en un papelito. Luego, desaparece por una de las puertas que conducen a las habitaciones. Al fondo de la sala, doña Luz y Emilia dialogan:

EMILIA.— (*Tristemente.*) No, doña Luz. Anoche tampoco vino a dormir.

DOÑA LUZ.— ¡Qué dices, Emilia!

EMILIA.— Lo que oye usted, doña Luz: la verdad.

DOÑA LUZ.— Hoy mismo volveré a llamar a Pedro al orden.

EMILIA.— (*Moviendo la cabeza, negativamente.*) Será inútil. Pedro no cambiará. ¿Lo ha visto usted, presente sólo en cuerpo, delante de nosotros; callado a la hora de la comida...? ... pues así es siempre. Apenas me dirige la palabra. (*Luego, en dolorosa protesta.*) Hay momentos en que yo quisiera...

DOÑA LUZ.— (*Interrumpiéndola.*) No pierdas la cabeza, Emilia, te digo que hoy volveré a hablarle.

EMILIA.— Lo que hace Pedro conmigo es injusto. Yo no he dejado de quererlo. Pero le digo a usted que hay momentos en que quisiera ir a casa de mi padre para decirle que es él quien tiene razón, que ha hecho bien en no volver a verme desde el día del matrimonio; que yo no debo seguir aquí.

DOÑA LUZ.— Eso equivaldría a perder a Pedro para siempre.

EMILIA.— Tiene usted razón... (*Llora.*) Si mi padre lo supiera... Por eso no lo he hecho.

DOÑA LUZ.— (*Consoladora.*) No llores, Emilia. Ten esperanza. Pedro cambiará, estoy segura. (*Transición.*) Calla, por favor: ahora llega.

Y, en efecto, Pedro entra en la habitación; viene de su recámara. Se dirige hacia el sitio donde está su sombrero y va a ponérselo cuando descubre en él el recado que Jorge depositó en el forro al empezar la escena. Está de espaldas a las mujeres. Éstas lo miran dudar. Luego, Pedro se pone el sombrero.

DOÑA LUZ.— ¿Vas a salir?

PEDRO.— (*Inmóvil, como para sí.*) Sí, eso es: voy a salir.

DOÑA LUZ.— ¿Adónde, Pedro? ¿A estas horas?

EMILIA.— Dentro de un rato vendrá don Juan, y cenaremos.

PEDRO.— Voy a salir un momento, madre.

DOÑA LUZ.— Entonces te esperaremos.

PEDRO.— (*Decidido al fin, irguiéndose.*) No, madre, no me esperen.

Y Pedro sale. Las mujeres cambian miradas.

EMILIA.— ¡Lo ve usted!

DOÑA LUZ.— Sí, hija, sí.

Luego, como en una confesión, desesperada, se oirá a Emilia decir:

EMILIA.— Ayer, en un momento de desesperación, fui a ver a mi padre, a confiarle todo lo que me pasa.

DOÑA LUZ.— (*Asombrada.*) ¡Qué dices, Emilia!

EMILIA.— Pierda usted cuidado. Mi padre no quiso recibirme, no quiso hablar conmigo. Me mandó decir que sólo el día que fuera a quedarme a mi casa para siempre, podría entrar a verlo... a ver a mi madre.

DOÑA LUZ.— (*Emocionada, acariciando a Emilia.*) ¡Pobrecita hija mía! Comprendo todo lo que sufres...

Y ambas lloran silenciosamente, sin verse las caras.

(Salón Cantina y Billares de Rincón Brujo.)

Entre el humo de los cigarros y el ruido peculiar del choque de las bolas de marfil en la mesa de *pool* al que juegan los peones en una hora de descanso, se oye la voz aguardentosa del *Cuadrado*, que deja escapar su rencor y su veneno ante un grupo de amigos que lo hacen hablar:

EL AMIGO.— ¡Estás borracho, *Cuadrado*!

EL CUADRADO.— No tanto, compañero; no tanto que diga la verdad.

EL OTRO AMIGO.— ¿Eso quiere decir que no has dicho toda la verdad? Pues toma otra copa. (*Sirve y ofrece al Cuadrado, que bebe.*)

EL CUADRADO.— Este Rincón Brujo podrá no ser sino un rinconcito de Veracruz, pero eso no quita que aquí sucedan cosas grandes y maravillosas.

EL AMIGO.— (*Interesado y divertido.*) Sigue contando y no te andes por las ramas.

EL OTRO AMIGO.— Al grano, *Cuadrado*. Sirvan las otras.

EL CUADRADO.— (*Después de beber.*) Lo que pasa es que ustedes no me entienden. ¿Se puede o no se puede ser marido de una mujer y, al mismo tiempo, no ser su marido?

EL OTRO AMIGO.— No hables por acertijos, *Cuadrado*.

EL CUADRADO.— (*Satisfecho.*) ¿Ven cómo no entienden? Por ejemplo: Pedro Reyes es el marido de Emilia San Juan, ¿no es eso?

EL AMIGO.— Claro que sí.

EL CUADRADO.— De acuerdo. Y sin embargo, Pedro no es el marido de Emilia, ¿comprenden?

EL AMIGO.— Si no te explicas...

EL CUADRADO.— (*Satisfecho.*) Es muy sencillo: Pedro no es el marido de Emilia más que por la Iglesia y por lo Civil, pero no por lo “verdadero”.

EL AMIGO.— Quieres decir que...

EL CUADRADO.— No seas menso, Flaco. ¿Se acuerdan del día de la boda de Emilia, hoy hace quince días precisamente, cuando se presentó Sara, y Pedro la defendió y salió con ella?

EL AMIGO.— Eso lo sabe todo el mundo.

EL CUADRADO.— Pero lo que no saben es que, esa misma noche, Pedro la pasó emborrachándose con nosotros, conmigo. Sin entrar a ver a Emilia. Y así todos los días, por una razón o por otra...

Inútilmente los que acompañan al *Cuadrado* tratan de callarlo a señas, cuando se dan cuenta de que don Carlos San Juan, al oír el nombre de Emilia, se ha acercado y ha oído lo que dice *el Cuadrado*. Don Carlos, con firme violencia, ha levantado de un solo tirón al *Cuadrado*.

DON CARLOS.— ¡Te das cuenta de lo que has dicho!

Sobrecogido, temeroso, *el Cuadrado* retrocede.

DON CARLOS.— ¡Delante de todos vas a decir que no es cierta esa infamia! Luego ya sabré lo que haré contigo. ¡Pero diles que has mentido!

Y don Carlos lo amenaza con la cacha de la pistola que lleva en la mano. Haciendo un esfuerzo y con todo el rencor que lleva dentro, *el Cuadrado* se adelanta a don Carlos:

EL CUADRADO.— Pegue usted, don Carlos, si quiere. Pero no he dicho más que la verdad. ¡Todos lo saben!

Don Carlos queda atónito. Vuelve los ojos en torno suyo. Mira la cara de los que lo rodean. Comprende al ver en sus ojos la verdad de lo que *el Cuadrado* ha dicho. Con un violento golpe lo rechaza, y sale, poseído por la cólera, del Salón Cantina y Billares de Rincón Brujo.

(*Exterior. Luego, casa de los Reyes.*)

Vemos a don Carlos dirigirse, colérico, a casa de los Reyes.

DON CARLOS.— ¡Pedro! ¿Dónde está Pedro?

Sin esperar la respuesta a la pregunta que dirige a los criados, que lo miran asombrados, don Carlos irrumpe en la sala. Al verlo llegar, don Juan y doña Luz le salen al encuentro, pero la actitud de don Carlos los paraliza.

DON CARLOS.— ¡Quiero hablar con Pedro! ¡En seguida!

DON JUAN.— Pedro no está en casa, don Carlos.

DON CARLOS.— Denle gracias a Dios de que no está en casa. De otro modo...

DON JUAN.— (*Atónito ante la actitud amenazante de don Carlos.*) ¿Qué quiere usted decir?

DON CARLOS.— Por lo pronto, que mi hija no estará un momento más en esta casa, en la casa de su hijo.

DON JUAN.— Pero ¿qué dice usted?

DON CARLOS.— Lo que oye. (*A doña Luz.*) Puede usted ir a decírselo a Emilia, señora, y traerla. (*Procurando ser cortés.*) Se lo ruego.

DON JUAN.— Pero es que no es posible que así, nada más porque sí, quiera usted llevársela.

DON CARLOS.— No es nada más porque sí. Apenas doña Luz salga de esta pieza, le diré a usted la razón... Porque no puedo decírselo frente a ella.

Don Juan hace una seña a doña Luz, y ésta sale. La *cámara* la seguirá a la recámara donde está Emilia; pero, al paso de doña Luz, vemos que Jorge, que ha estado escuchando la escena, se esconde rápidamente logrando que su madre no lo vea. Doña Luz llega hasta donde está Emilia que, al verle la cara, le pregunta asombrada:

EMILIA.— ¿Qué sucede, doña Luz?

DOÑA LUZ.— Ahí está tu padre, Emilia. Viene por ti; a llevarte a tu casa.

Emilia palidece y retrocede. Doña Luz continúa:

DOÑA LUZ.— Por lo que ha dicho y por lo que no ha querido decir frente a mí, creo que tu padre, como todos en este maldito pueblo, ya lo sabe todo.

La *cámara* retrocede hasta el lugar donde Jorge espía nuevamente. Se oyen las voces de don Carlos San Juan y de don Juan Reyes:

DON CARLOS.— Después de cuanto le he dicho, usted comprenderá que mi hija no puede pasar un minuto más en esta casa. Si Pedro tiene algo que decir a su favor, puede ir a verme.

DON JUAN.— Creo que tiene usted razón. Yo hablaré en seguida con Pedro.

DON CARLOS.— (*A quien una nueva oleada de cólera vuelve a conmover.*) Y le repito que debemos dar gracias a Dios de que Pedro no ha estado aquí, porque de otro modo...

En medio de la amenazadora frase de don Carlos, vemos salir a Jorge Reyes presuroso, anhelante, de la casa, y correr hacia el campo.

(*Casa de Sara, en seguida.*)

En la alcoba de Sara encontramos a Pedro rendido de amor hacia la mulata. Ésta, también, se ha enamorado de Pedro en el que ha visto, al fin, no sólo al hombre que la ha defendido, sino al hombre que la ama y que es digno de ser amado. Un diálogo de reproches y de amor se entreteje:

SARA.— No, Pedro. Nada tiene de extraordinario que me quieras, que nos queramos. Yo misma, que no sentía sino rencor hacia ti que de muchacho me tratabas como todos los demás, ahora, ya lo ves, te quiero.

PEDRO.— Me quieres porque te defendí aquel día, porque volví a verte, a hacerte compañía en esta soledad en que todos te habían recluso. Pero sólo por eso.

SARA.— (*Cortando anhelante el razonamiento de Pedro.*) No sigas, Pedro. Te quiero no sólo por eso, sino por ti mismo, porque has sabido desafiarlo todo, dejarlo todo por mí.

Se ve a Pedro, al oír estas frases, dudar.

PEDRO.— No sé si está bien lo que hago. No sé si estoy como dentro de un sueño del que no quisiera despertar nunca, porque el despertar puede ser horrible para todos.

SARA.— No sigas, Pedro. No desmayes. Si tú eres mi fuerza, Pedro, ¿por qué dudas ahora, por qué me haces pensar que yo puedo, si tú desmayas, volver a ser la misma que era antes de que tú llegaras?: una mujer despreciada, ignorada, odiada por todos. (*Luego, después de una pausa, con pasión fría.*) Te quiero, Pedro, y sería capaz de todo por conservar tu cariño; ¡de todo! ¿Comprendes?

PEDRO.— Quisiera no comprender, Sara.

SARA.— Además, ¿no hemos resuelto que puesto que aquí no podemos vivir —no por nosotros, no, sino por cuanto nos rodea—, no hemos resuelto que aún nos queda el recurso...?

PEDRO.— (*Interrumpiéndola.*) No, Sara, eso no es posible. Cómo podríamos partir de aquí si yo, fuera de mi casa, no soy nada, si no fui nada, si tuve que volver a ella vencido.

SARA.— (*Decidida, enérgica.*) Ya no es tiempo de pensar, ni menos aún de retroceder. Ya he vendido todo lo que tengo. Hoy mismo van a traerme el dinero.

PEDRO.— (*Rápidamente, orgulloso.*) Bien sabes que yo no podría vivir de lo que es tuyo.

SARA.— ¿Dónde empieza lo tuyo y dónde lo mío, Pedro? ¿No me he entregado a ti? ¿No soy tuya?

PEDRO.— (*Pensando en lo anterior.*) ¡Pero eso otro no es posible!

SARA.— Sí es posible, Pedro. En un principio, viviremos con eso que tú llamas “mi dinero”; tú trabajarás, Pedro, y multiplicarás, fuera de aquí, ese dinero, con tu trabajo. Entonces no tendrás que hablar de lo mío porque lo mío será de los dos y para los dos. (*Y Sara lo acaricia y deja ver que en su amor a Pedro hay toda una pasión desconocida en ella, intensa y fuerte y, también, capaz de oponerse a todo y a todos.*) Mírame a los ojos, Pedro, dime si no ves en ellos más que una verdad: la de mi cariño hacia ti, la del único cariño verdadero que he sentido desde hace largos, solitarios años, en que no sentía más amor que el del odio que me inspiraban los demás.

Pedro la mira. Y encuentra en la mirada de Sara una auténtica revelación; y como él ya está dentro del vórtice a que esa mujer lo ha atraído, en un beso apasionado se funde y confunde con ella.

De pronto, un ruido producido por alguien que araña los cristales de la ventana advierte a Sara. Alguien quiere hablarle a solas. Se desprende, ondulante, de Pedro y sale a otra habitación a donde, un momento después, entra Jorge. La *cámara* regresa hasta el lugar donde se halla Pedro recostado, en el lecho, mirando fijamente hacia el techo de la alcoba.

Se ve aparecer a Sara que se detiene en el umbral de la puerta de la alcoba. Al verla, y comprendiendo que algo sucede, Pedro se incorpora.

PEDRO.— ¿Qué hay, Sara?

Sara desde el umbral:

SARA.— El padre de Emilia se la ha llevado a su casa.

PEDRO.— ¿Qué dices?

SARA.— Lo que oyes, Pedro.

PEDRO.— Y mi padre ¿qué ha hecho?

SARA.— ¿Qué podía hacer, Pedro? Yo sólo sé que te andan buscando.

PEDRO.— (*Con una inquietud creciente.*) Si me encontraran aquí, lo comprenderían todo.

SARA.— (*Con súbito temor, que atribuye a Pedro.*) ¿Tienes miedo de que lo sepan? (*Luego, rehaciéndose.*) Pero pierde cuidado: el único lugar al que no vendrán a buscarte es aquí.

Sara se acerca amorosa, con la última frase, a Pedro. De pronto una voz silbante, cargada de asombro y de cólera concentrada, se deja oír:

LA VOZ.— El único lugar en donde no pensé encontrarte era aquí.

Y dando la espalda a la *cámara*, cubierto con el sarape que llevaba en la escena en que lo vimos visitar a la mulata, avanza un hombre sorprendiendo a los amantes que se separan instintivamente. Al verlo, Pedro, en el colmo del asombro:

PEDRO.— ¡Usted aquí!

Con voz abierta y enérgica, el desconocido, que no es otro que don Juan Reyes, responderá:

DON JUAN.— Sí, yo; ¡y con más derecho que tú!

PEDRO.— ¡Qué dice usted!

La mulata se interpone suplicante entre padre e hijo dirigiéndose a don Juan:

SARA.— No lo diga usted. No lo diga.

DON JUAN.— ¿Quién me lo va a impedir? ¿Tú acaso? ¿O él, que no ha sido hombre siquiera para hacer su esposa a esa pobre muchacha?

PEDRO.— Calle usted, padre.

DON JUAN.— Eres tú el que debe callar. En primer lugar porque eres mi hijo; y, en segundo lugar, porque aquí también soy el amo.

PEDRO.— ¿Qué cosa? (*Volviéndose a Sara.*) ¿Qué está diciendo, Sara?

DON JUAN.— (*A Sara.*) Niégalo tú ahora, para acabar de comprobar, también a sus ojos, que no eres más que una perdida.

PEDRO.— ¡Calle usted, padre!

DON JUAN.— ¡Ya ves cómo no puede negarlo siquiera!

Sara se halla como paralizada e inerme.

DON JUAN.— Mírala, Pedro. Y pensar que por ella he dejado todo lo noble que hay en la vida; que he abandonado el cariño de la casa, y el de tu madre, ¿comprendes? Para hacer de esta cualquiera mi amante.

PEDRO.— (*En una exclamación que le brota a pesar suyo.*) ¡Miente usted!

DON JUAN.— (*Lleno de estupor al oír a Pedro.*) ¿Has dicho que yo miento?

Don Juan avanza en dirección a Pedro, amenazante. Sara vuelve a interponerse entre ambos y confiesa:

SARA.— Tu padre tiene razón. Soy una perdida. Yo lo hice mi amante para vengarme, en él, en el hombre más respetable de Rincón Brujo, de todas las injurias del pueblo, de todos los ultrajes de que fui objeto tanto tiempo.

Pedro retrocede inerme, sorprendido, y dirá como para sí:

PEDRO.— ¿Es posible?

SARA.— Sí, Pedro. Eso era antes de que tú llegaras. Cuando tú llegaste...

DON JUAN.— (*Interrumpiendo.*) Cuando tú llegaste consideró que lo mejor era tenerte a ti, más joven que yo, para que la venganza fuera más placentera, ¿no es eso?

SARA.— (*Desesperada.*) ¡Te juro que no es eso, Pedro!

DON JUAN.— ¡Le pareció que, una vez conquistado el padre, hacer caer al hijo en su trampa y alejarlo de Emilia —de una San Juan— era la venganza completa!

SARA.— (*A Pedro.*) Todo eso puede parecer verdad a tus ojos, pero no es eso, Pedro. A ti te quiero, te quiero con todo el amor de que puede ser capaz una fiera que un día, cansada de hacer daño, descubre que también tiene entrañas.

DON JUAN.— ¡No la oigas! ¡No la oigas! ¿No ves que es el demonio en figura de mujer? ¿No ves que su lengua quema como el fuego? ¿No ves lo que ha hecho de nosotros, y cómo ha logrado enfrentarnos?

SARA.— No es verdad, Pedro. Yo no quise enfrentarlos.

PEDRO.— (*Cediendo un instante a Sara.*) ¿Ya lo oye usted, padre? ¡Si no es posible!

DON JUAN.— (*Asombrado ante la increíble reacción de Pedro.*) ¿Qué dices? ¿Y aún te atreves a defenderla? Te ha cegado, Pedro, como me cegó a mí. Pero ahora veo claro. Vete, vete a tu casa. Ve en busca de tu esposa. Yo me quedaré a castigar a esta mujer.

PEDRO.— (*En un arranque de pasión hacia Sara.*) No, padre, no. ¡No la tocará usted!

DON JUAN.— ¡Cómo te atreves! ¿Te has olvidado de que soy tu padre y de que puedo hacer de ti lo que yo quiera? ¿Vas a decirme ahora lo que debo hacer? Yo sé lo que hago.

Pedro no se mueve. Cada vez con más violencia don Juan continuará:

DON JUAN.— ¡Te digo que te vayas! ¡Fuera! ¡Fuera!

Y don Juan golpeará a Pedro con el látigo y lo hará salir de la alcoba, y saldrá con él, sin mirar siquiera a la mulata que quedará atónita, deshecha y como petrificada.

(Campo. Exterior. Casa de los San Juan. Interior.)

Seguimos a Pedro y a don Juan caminando en silencio, a través del campo, en dirección a la casa de los San Juan. Al llegar al umbral de la casa, dirigiéndose a Pedro:

DON JUAN.— Espera un momento. Voy a hablar con don Carlos.

Entramos con don Juan en la sala de la casa de don Carlos. Éste, al verlo llegar, precedido por un criado que no tiene tiempo de anunciarlo, se pone de pie.

DON CARLOS.— *(Sorprendido.)* ¡Usted aquí, tan pronto! Supongo que no vendrá usted...

Con noble gravedad, don Juan le interrumpe:

DON JUAN.— No es el momento de que haga usted suposiciones, don Carlos. Le dije que hablaría con Pedro y allí está esperando fuera.

DON CARLOS.— ¡No hablaré con él! ¡No tengo nada que hablar con él!

DON JUAN.— *(Con firmeza y suavidad a un tiempo.)* Tiene usted el deber de hablar con él, y Pedro tiene derecho a hablarle a usted. *(Interrumpiendo un gesto de don Carlos que se dispone a hablar.)* Y yo personalmente le ruego que lo escuche. *(Con emoción sincera.)* Todos, jóvenes y hombres maduros, cometemos errores graves, pero... ¿quién está libre de ellos, para juzgarlos y no perdonarlos? Si usted supiera, como yo ahora, quién tiene la culpa de todo esto, no mostraría esa gravedad.

DON CARLOS.— Hable usted, puesto que parece que yo estoy aquí para escuchar solamente.

DON JUAN.— Pedro se ha portado como se ha portado por culpa de... Sara.

DON CARLOS.— *(Asombrado.)* ¿De Sara?

DON JUAN.— Sí. De esa mujer que ha sabido apartarlo de su deber, de su hogar. Sólo me queda decirle que no ha sido Pedro el único en caer en sus redes. *(Pausa en que se verá a don Juan bajar la cabeza.)* Si después de esto que acabo de decirle, no lo recibe usted, no lo escucha y no lo perdona...

DON CARLOS.— *(Conmovido por la sinceridad de don Juan.)* Hágalo usted pasar. *(Al criado que ha permanecido alejado, en la sala, cerca de la puerta.)* Haz pasar a Pedro.

Los dos hombres rehúyen, apenados, sus miradas. Se ve a don Juan deshecho, e inquieto a don Carlos. Entra Pedro. Don Juan se adelanta.

DON JUAN.— (*A Pedro.*) Ahora que don Carlos nos ha hecho el favor de recibirnos y de oírme, háblale tú. (*Después de una brevísima pausa, subrayando el plural de la frase que va a decir.*) Ya es ahora, Pedro, de que volvamos sobre nuestros pasos. Nada más puedo decirte. (*A don Carlos.*) Buenas noches, don Carlos.

DON CARLOS.— Buenas noches.

Un silencio se tiende entre los dos hombres. Ninguno parece decidido a romperlo. De pronto, don Carlos que se ha instalado detrás de su mesa-escritorio:

DON CARLOS.— ¿Qué tienes que decirme?

PEDRO.— Mi padre le habrá dicho...

DON CARLOS.— (*Inflexible.*) Sí, pero no basta que él haya venido a suplicarme en tu nombre. Eres tú...

PEDRO.— (*Interrumpiendo.*) El que debe suplicar, ¿no es eso?

DON CARLOS.— Precisamente. Tú pareces conformarte con que tu padre venga a rogar, pero no es él quien nos ha ofendido sino tú, y eres tú...

PEDRO.— (*Otra vez, interrumpiendo.*) El que tiene que pedir perdón. ¡A usted!

DON CARLOS.— (*Sin ceder un punto en su orgullo.*) A mí, primero; a Emilia, después. Puesto que si yo no te perdono...

PEDRO.— Ella no me perdonará.

DON CARLOS.— Comprendes a la perfección cuanto digo. (*Pausa. Pedro no cede tampoco.*) ¿Qué esperas para hablar, para suplicar?

PEDRO.— (*Con rencor.*) ¿Si le dijera que nunca le pediré perdón a usted?

DON CARLOS.— Te haría echar de mi casa.

PEDRO.— (*Después de clavarle la mirada.*) Ya puede usted hacerlo.

DON CARLOS.— (*Atónito ante el orgullo de Pedro.*) ¿Qué dices!

PEDRO.— O, mejor, le evitaré el trabajo de hacerlo.

Pedro le vuelve la espalda y se dispone a salir.

DON CARLOS.— ¡Eres un canalla! Después de abandonar a mi hija por una cualquiera, por una perdida, por una negra...

PEDRO.— (*Volviéndose, violentamente, con la voz silbante.*) ¡Lo sabe usted!

DON CARLOS.— (*Continuando su frase.*) ...todavía te atreves a levantar la frente y la voz, como si no supieras que todo lo que ella toca está maldito para nosotros. (*Con una cólera creciente que lo ciega.*) ¿Vas a defenderla ahora también, como ese día? ¡Vete, Pedro, vete, porque si no...!

Don Carlos, al decir las últimas palabras, descubre la pistola que está en la mesa y va a tomarla. Pedro ha sacado rápidamente la suya y apuntando:

PEDRO.— ¡Cuidado! Que no quisiera adelantarme y tenderlo aquí, en su casa.

DON CARLOS.— Pero ¿fuera de aquí... ?

PEDRO.— Sí, fuera de aquí, en seguida.

DON CARLOS.— (*A media voz, rencoroso, pensando en sus familiares.*) Tienes razón, fuera de aquí, pero en seguida. Dentro de una hora, en el potrero, sabremos quién se le adelanta a quién.

Luego con voz firme y violenta.

DON CARLOS.— Y ahora, ¡sal de aquí!

Y Pedro sale ante la cólera de don Carlos que, una vez que el joven ha salido, se deja caer pesadamente en la silla que está enfrente de su mesa. Una pausa.

Rehaciéndose, don Carlos toma una hoja de papel; se dispone a escribir algo; luego, cambiando de idea, se pone en pie y sale de la sala. La *cámara* lo sigue hasta la habitación de su hija. Emilia muestra en el rostro las señales de su desesperación, de su abandono. Al llegar su padre, se pondrá en pie esperando, entre sorprendida y sumisa. Desde el umbral de la puerta, don Carlos hablará:

DON CARLOS.— (*Con un tono suave de voz que no es el suyo habitual.*) Vengo a pedirte un favor, hija mía.

EMILIA.— Dime, papá.

DON CARLOS.— (*Avanzando hacia ella.*) A todo lo que ha hecho Pedro en contra de nosotros, de ti, ha añadido una nueva ofensa. Y no sé si decirte... (*Se interrumpe.*)

EMILIA.— (*Sacando fuerzas de su debilidad.*) Dime lo que tengas que decirme.

DON CARLOS.— Acabo de saber, por don Juan, que Pedro es el amante de Sara. ¿Comprendes ahora?

Emilia no dice, no puede decir nada. Todo su dolor lo expresa en la contracción de las líneas de su cara, en el abandono de su cabeza sobre el pecho.

DON CARLOS.— Y quiero pedirte que en ningún caso, y suceda lo que suceda, nunca vuelvas a pensar en él siquiera... Ya sé que eso se dice fácilmente, pero piensa que es tu padre el que viene a rogar, Emilia.

Emilia asiente débilmente con la cabeza. Don Carlos le acaricia los cabellos, con una ternura insólita en él, con la ternura del que sabe que tal vez sea ésta la última caricia que puede hacer a su hija, y sale. La *cámara* lo sigue hasta el momento en que, volviendo a su mesa-escritorio, empieza a escribir en la hoja en blanco que sacó antes, con letra grande y dibujada, algo que puede ser el principio de su última voluntad: “A mi querida esposa”.

(Casa de Pedro. Interior.)

En la casa de Pedro, el círculo de familia espera silencioso saber algo del resultado de la entrevista de Pedro y don Carlos. Pedro llega y, sin hablar con nadie, se dirige a su cuarto. Desde el sitio en que se halla, rodeado de su esposa, de la tía Carmela y de Jorge, don Juan interroga:

DON JUAN.— ¿Qué ha pasado, hijo? *(Y como Pedro no contesta.)* ¡Te pregunto, qué ha pasado!

Por un momento parece que Pedro va a confiar la verdad al padre: luego, reprimiéndose, desviando la cara, ocultándola, dirá:

PEDRO.— Nada, todavía. Mañana se resolverá todo, de un modo o de otro.

Don Juan, desconcertado, insistirá:

DON JUAN.— Pero es que...

Pedro, con voz firme y que no admite más interrogaciones:

PEDRO.— Le digo a usted que todo ha quedado pendiente, para mañana.

Y saldrá rumbo a su habitación. La familia cambia miradas de desconcierto y desaliento.

(Casa de Sara. Interior.)

Se ve a Sara ir y venir, como una fiera, repuesta ya de la escena entre el padre y el hijo, por la sala de su casa. Tiene un papel, en las manos, lo relee. En un rincón, el criado negro la sigue con los ojos llenos de apasionada sumisión al ama. Sara se ha acercado a una ventana. Ha descubierto, a lo lejos, que alguien llega. Se vuelve al criado y, mientras se guarda en el seno el papel que lleva en las manos, le dirá vivamente:

SARA.— Alguien llega. Ve a ver.

El criado sale rápidamente. El criado vuelve a aparecer:

EL CRIADO.— Es una mujer.

SARA.— *(Ávida.)* ¿Quién es? ¿Qué quiere?

En el umbral de la puerta se oye una voz decir:

EMILIA.— Soy yo, Sara.

Al reconocer la voz, sorprendida:

SARA.— ¿Tú, aquí?

EMILIA.— (*Entrando y dejando ver su rostro cansado y a un tiempo febril.*) Sí, yo.

SARA.— ¿A qué has venido?

EMILIA.— A hablar contigo, a solas.

Con un ademán, Sara indica al criado que debe salir; éste obedece:

SARA.— Y ahora, contesta: ¿a qué has venido?

EMILIA.— Lo sé todo, Sara. Sé todo lo de Pedro contigo.

SARA.— (*Desafiante.*) Supongo que no habrás venido solamente a decirme que ya lo sabes todo.

EMILIA.— (*Humildemente.*) Tienes razón, Sara. Pero es que... Si tú supieras, si estuvieras en mi lugar.

SARA.— Por fortuna estoy en el lugar opuesto.

EMILIA.— (*Al recibir la ironía de Sara.*) No hables así, Sara. He venido a rogarte, eso es, a rogarte que tengas piedad de mí.

SARA.— (*Erguida, tensa.*) ¿La han tenido ustedes para conmigo alguna vez?

EMILIA.— (*Interrumpiéndola.*) No vengo a hablarte sino en mi nombre y en el del amor que le tengo a Pedro.

SARA.— (*Irónica, febril.*) Sigue, sigue... ¡A ver adónde vas a parar!

EMILIA.— A Pedro lo quiero desde que éramos niños, desde antes de que se fuera, y durante todo el tiempo en que estuvo lejos...

SARA.— (*Completando.*) Lo seguiste queriendo, ¿no es eso? Y ahora que te han casado con él...

EMILIA.— (*Vivamente.*) Ha sido con mi voluntad, Sara.

SARA.— Pero no con la suya, ¿verdad?

EMILIA.— No seas cruel, Sara: ¿no ves que vengo a suplicarte? A suplicarte que lo dejes, porque para ti Pedro no es más que una manera de vengarte.

SARA.— (*Con auténtica pasión.*) ¡Qué sabes tú lo que yo siento por Pedro!

EMILIA.— (*Sorprendida al oír el acento de Sara.*) ¡Qué dices!

SARA.— (*Enardecida.*) ¡Qué saben ustedes de lo que yo soy capaz de sentir! Yo quiero a Pedro, ¿lo oyes? No del modo como tú lo quieres sino de un modo que ha sido capaz de apasionarlo, de retenerlo, contra ti, contra los tuyos, ¡contra todo!

EMILIA.— No es verdad, Sara. Eso lo dices por hacerme sufrir.

SARA.— También ustedes deben sufrir. Yo lo quiero porque es el único hombre que no me ha visto como a la mujer maldita por ustedes, por los San Juan. (*Luego, cambiando el tono.*) Y

no te humilles ni supliques. No niegues ahora que eres la hija de tu padre. ¡No pareces una San Juan! Yo sí, aunque ustedes lo nieguen, soy una San Juan. (*Cada vez más violenta y fría al mismo tiempo.*) ¡Mira cómo yo no tiemblo, ni ruego, ni he temblado ni he rogado nunca!

Casi sin aliento, Emilia rogará:

EMILIA.— Yo sí tiemblo, yo sí ruego, Sara.

SARA.— Ya no es tiempo. Y será bueno que sepas de una vez que Pedro y yo nos iremos de aquí, de este pueblo maldito, cueste lo que cueste, hoy mismo al amanecer. Y que nos iremos para siempre! ¿Lo oyes, lo oyes?

Al ver a Sara erguirse como una poseída, desafiante y victoriosa, en la cúspide de su triunfo y de su orgullo, Emilia saldrá de la sala y de la casa de Sara, loca de dolor, en dirección a la casa de Pedro.

Una vez que sale Emilia, Sara vuelve a ser una mujer fría y lúcida. Saca el papel que guarda en el seno, y llamando al criado le dirá:

SARA.— Lleva este recado, en seguida, en seguida.

(*Exterior.*)

El criado ha salido rápidamente de la casa de Sara. Se le ve, en el campo, adelantar a Emilia que corre enloquecida en dirección a la casa de los Reyes.

El criado llega a la casa de los Reyes, y ocultándose, después de cerciorarse desde fuera, por la ventana, de que Pedro está en su habitación, arroja junto con una piedra el papel con el recado que le dio Sara.

(*Interior. Habitación de Pedro.*)

La piedra envuelta en el recado de Sara cae en la recámara de Pedro. Pedro la recoge. Se asombra. Una lucha interna se establece en él. Vence, al fin, la atracción de Sara. Pedro sale por la ventana. Y en el campo, sin verla, por caminos diferentes, veremos que se cruza con Emilia que va, precisamente, en su busca.

(*Interior de la casa de Sara.*)

El criado negro ha dado cuenta a Sara de que el recado llegó a manos de Pedro.

SARA.— Está bien. ¿Tienes todo listo?

CRIADO.— Sí, niña Sara.

SARA.— ¿Nuestros caballos? ¿El tuyo?

CRIADO.— Todo está listo, niña.

Sara señala unos bultos que contienen monedas de oro.

SARA.— Lleva eso de una vez, y acomódalo.

El criado se dispone a obedecer.

La *cámara* se aparta del criado y sigue a Sara que se dirige a la ventana y mira ansiosa al exterior. De pronto, ve llegar a Pedro. Sale a su encuentro.

(Exterior.)

En la noche, en la sombra, entre los misteriosos ruidos del agua, de las plantas, de los insectos vibrantes, Pedro y Sara se encuentran. Con el rostro inexpresivo y como paralizado, Pedro se detiene ante Sara. Al verlo demudado, Sara sorprendida:

SARA.— ¡Qué tienes, Pedro!

PEDRO.— Tú sabes lo que tengo. Estoy deshecho, no debí haber venido. Y, sin embargo, aquí estoy.

SARA.— Gracias.

PEDRO.— No me des las gracias; si no sé por qué ni a qué he venido.

SARA.— Has venido porque has comprendido que en este momento yo te necesito; porque has comprendido que, en este momento, nos necesitamos. Nada podemos hacer aquí. Ni tú ni yo podemos seguir viviendo aquí. Todo está listo, Pedro. Huyamos.

PEDRO.— Tienes razón, Sara, ya no podemos seguir viviendo aquí, y no obstante... no puedo huir.

SARA.— *(Anhelante.)* ¿Por qué, Pedro, por qué?

PEDRO.— Don Carlos y yo nos encontraremos dentro de un rato en el potrero... Hasta que no quede en pie sino uno de nosotros.

SARA.— ¡No es posible, Pedro! *(Luego, resuelta.)* ¡No irás! ¡No irás!

PEDRO.— ¡Y eres tú la que me aconseja que no vaya!

SARA.— Yo, Pedro.

PEDRO.— ¿No odias a Carlos San Juan?

SARA.— Con toda mi alma. Pero ¡qué importa ahora lo que yo odio comparado con lo que quiero! ¡No irás, Pedro! ¡No irás! Huyamos en seguida.

PEDRO.— ¡Quieres que falte a mi palabra! ¿Me querrías si huyera contigo ahora, como un cobarde? Piensa que si lo mato...

Al oír esta última frase de Pedro, Sara comprende que, una vez muerto don Carlos, Pedro no tiene otra cosa que hacer que fugarse, ¡con ella!

SARA.— (*Repitiendo y completando la frase de Pedro.*) Si lo matas, tendrías que huir, ¿no es eso?

PEDRO.— Sí, Sara.

SARA.— Huiríamos juntos.

PEDRO.— (*Como un autómatas.*) Eso es... Huiríamos juntos

Sara se le acerca y lo acaricia sensualmente.

SARA.— Prométeme, Pedro, que vendrás a buscarme. Porque nada, nada te pasará... Estoy segura. Yo te esperaré.

Y lo abraza y lo besa en un arranque frenético. Pedro corresponde al beso y al abrazo que se prolongan, y luego, separándose:

PEDRO.— Ya es la hora.

SARA.— Mira, ahí están los caballos que nos llevarán lejos, hasta el mar. Nada te pasará. Yo te esperaré.

Pedro se separa de Sara y, sin volver la cabeza, se aleja. Sara se vuelve al lugar donde, muy cerca, el criado negro ha estado escuchando. Vivamente le dirá Sara al criado:

SARA.— Toma.

Le murmura un nombre al oído. Luego en voz alta:

SARA.— Y ya lo sabes: ¡no dudes un momento!

Sara le ha dado una pistola al criado. Se ven los ojos de éste brillar con una alegría salvaje. El criado oprime la pistola como un tesoro, y se aleja corriendo. Sara se yergue, en medio del campo, como una estatua de la pasión y de la venganza.

(*Interior. Casa de los San Juan.*)

Don Carlos San Juan pasea nervioso, alterado, en la sala de su casa, pensando que la hora del duelo con Pedro se acerca. El viejo reloj da una hora de las primeras de la mañana. Se ve a don Carlos dirigirse a su mesa-escritorio. Va a tomar la pistola, en el momento en que aparece, angustiada, su esposa doña María.

DOÑA MARÍA.— ¡Carlos, Carlos!

DON CARLOS.— (*Sorprendido.*) ¿Qué haces, levantada, a estas horas... ?

DOÑA MARÍA.— (*Sin oírlo.*) Emilia no está en la casa. La he buscado por todas partes. Pensé que estaría aquí, contigo.

DON CARLOS.— ¡Qué estás diciendo! (*Luego, intuyendo que Emilia ha ido a reunirse con Pedro.*) ¡Soy un imbécil! ¡Debí haberlo supuesto! (*Y tomando la pistola, iracundo, dirá ante el miedo y el desconcierto de su esposa.*) ¡A pesar de lo que le dije, se ha ido con él! Pero ese Pedro me la pagará. ¡Voy a matarlo como a un perro!

Y sale dejando atónita a doña María.

(*Exterior.*)

Los destinos que están en juego en esta acción van a cruzarse. Vemos a don Carlos salir, ciego de cólera, en busca de Pedro, para castigarlo y destruirlo. Por otro camino, vemos a Pedro encaminarse a su casa, para acudir luego al duelo con don Carlos. Y, por su parte, medio borracho, puesto que acaba de salir de una taberna, vemos al *Cuadrado* que se ha desprendido de un grupo de amigos. También descubrimos al criado de Sara seguir silenciosamente los pasos de Pedro, sin dejarse ver por él. Una decisión, un pensamiento, un rencor, una orden, mueven, respectivamente, a estos seres.

En el momento en que don Carlos llega a las inmediaciones de la casa de los Reyes, vemos que Pedro se da cuenta de la presencia de don Carlos. Pero se detiene un instante y prepara su arma. También *el Cuadrado*, al verlo, siente deseos de vengarse por la ofensa que le hizo don Carlos. Piensa que la ocasión se le presenta. Don Carlos va a llegar a la casa de los Reyes. En ese momento, se oye un disparo. Don Carlos se vuelve rápidamente, trata de esconderse, saca su pistola y, buscando el lugar de donde pudo haber partido el disparo, se prepara a disparar a su vez. Un nuevo disparo se oye, don Carlos cae en el umbral de la casa, soltando la pistola que lleva en las manos y que no ha disparado.

Por distintos rumbos, Pedro y *el Cuadrado*, que también lleva la pistola en la mano, se encuentran frente a la casa. Al oír el disparo, con un arma en la mano aparece en la puerta de su casa don Juan. Detrás de él, ocultándose, Emilia, y doña Luz, la tía Carmela y los criados de la casa. Todos quedan atónitos al ver a don Carlos tendido. Ni Pedro ni *el Cuadrado* huyen, pero tampoco se acercan más. Emilia se inclina, angustiada, hacia su padre herido. Las otras mujeres lo rodean. Con una mirada de energía concentrada, don Juan, revólver en mano, dirigiéndose a su hijo, clavándole la mirada justiciera, dirá:

DON JUAN.— ¡Has sido capaz de hacer esto! (*Y avanza.*)

Pedro se adelanta y con voz firme y sincera:

PEDRO.— No, padre: yo no fui.

Le tiende la pistola.

PEDRO.— Mire, yo no disparé.

Pálido, desencajado y lúcido ahora ante la fuerza de la realidad, *el Cuadrado* mira la pistola que tiene en la mano temblorosa. Con voz enérgica, implacable, don Juan acusará:

DON JUAN.— Entonces, fuiste tú, *Cuadrado*.

Y se adelanta hacia él, dispuesto aún a disparar.

El Cuadrado, al ver acercarse a don Juan implacable, dirá angustiada y sinceramente:

EL CUADRADO.— ¡Le juro a usted que yo no disparé! Vea usted con sus propios ojos.

Y abriendo su pistola muestra que en el cilindro los cartuchos están intactos. Don Juan queda atónito.

En esos momentos, de la sombra surge corriendo, anhelante, Jorge Reyes que apenas puede, entre la sofocación de su carrera, la sorpresa y el peligro de que parece haber escapado, decir:

JORGE.— Fue el negro... el negro de Sara el que disparó. Yo lo vi, y acaba de correr hacia allá, hacia allá.

Jorge ha señalado en dirección de la casa de Sara. Don Juan baja el arma que ha tenido preparada, lista para hacer justicia contra el que hubiera disparado sobre don Carlos. Y apenas, entre dientes, se le oye decir: mientras la *cámara* lo abarca en *acercamiento* completo:

DON JUAN.— ¡Sara, siempre Sara!

Pedro ha ido hacia el grupo de las mujeres y el herido; Emilia y Pedro se encuentran. Al verlo, Emilia se vuelve hacia él:

EMILIA.— Por un momento tuve miedo de que hubieras sido tú.

Y se le acerca y esconde su cabeza en el pecho de Pedro. Don Juan se ha acercado al herido, y luego, dirigiéndose a los criados y a las mujeres.

DON JUAN.— Llénenlo dentro, y tú (*dirigiéndose a un criado*) corre por el médico. Dile que está herido don Carlos.

En seguida, dirigiéndose a Pedro y al *Cuadrado*.

DON JUAN.— Y tú, Pedro; y tú, *Cuadrado*, vengan conmigo. (*Luego, con voz sobrehumana.*) ¡Nosotros somos ahora la justicia!

Y se echará a andar, acompañado por los dos hombres, en dirección a la casa de Sara. Veremos a Pedro y a don Juan, mudos, erguidos, con las armas dispuestas, avanzar enérgica, pausadamente, sin ocultarse del posible enemigo invisible.

Llegarán hasta la casa de Sara en el momento en que un ruido, el de un galope de caballos, se oye perderse a lo lejos. Sólo *el Cuadrado* oye ese ruido. Pedro y don Juan, hombro con hombro, obsesionados por un solo pensamiento de venganza justiciera, siguen imperturbables.

Y entran en la casa a cuyas puertas se queda, vigilante, *el Cuadrado*. A medida que Pedro y don Juan abren, una a una, las puertas de las habitaciones de la enorme casa, se oirá, en cada alcoba que encontrarán desierta, resonar, no sabemos si en la realidad misma o sólo en la mente de Pedro y don Juan, una risa vibrante, cruel y desesperada, irónica, malvada: la risa diabólica de la Mulata de Córdoba.

La Mulata de Córdoba

ÓPERA EN UN ACTO Y TRES CUADROS

[EN COLABORACIÓN CON AGUSTÍN LAZO, MÚSICA DE J. PABLO MONCAYO]

PERSONAJES

SOLEDAD, LA MULATA

LOS SIETE ENAMORADOS:

Anselmo, ranchero de la Altiplanicie

Aurelio, jarocho

1^{er} Enamorado

2^o Enamorado

3^{er} Enamorado

4^o Enamorado

5^o Enamorado

EL GRAN INQUISIDOR

EL CORO:

Vecinos de Córdoba

Vecinos de México

Frailes del Santo Oficio

En la ciudad de Córdoba y en la ciudad de México, en vísperas de la Guerra de Independencia.

ACTO ÚNICO

CUADRO PRIMERO

Córdoba

(Plaza pública. A la derecha, la casa de la Mulata, con un portal practicable en el que hay un brasero. Es la hora del crepúsculo vespertino.)

ESCENA I

Coro de hombres y mujeres; Anselmo, Aurelio, cinco enamorados; luego, Soledad, la Mulata.

(Diversos grupos de vecinos señalan el portal de la derecha y aluden a la Mulata, a quien suponen en el interior de la casa.)

CORO MIXTO

—¿Quién sabe de dónde vino?
—¿Quién sabe cuándo llegó?
—En Córdoba —¡desde cuándo... !—
apareció de improviso.

CORO DE HOMBRES

—Por ella no pasa el tiempo.
¿Es muy joven?...

CORO DE MUJERES

—...¿Es ya vieja?

CORO MIXTO

—Joven, cuando la miramos.
—Vieja si la recordamos.
—Siempre ha estado aparte, sola,
trabajando en el portal.

(Soledad aparece dentro del portal; enciende el fuego en el brasero, y se entrega a sus quehaceres domésticos, ignorando a la gente que hay en la plaza.)

CORO DE MUJERES

—¿Para quién trabaja tanto?
No tiene padres ni amigos...

CORO DE HOMBRES

—¡A fuerza de verla sola,
se le llama: Soledad!

CORO MIXTO

—Para ella el tiempo no pasa.

(Mientras el Coro continúa sus Comentarios, Soledad canta aparte, para sí misma, al ritmo de un gran aventador de palma con el que atiza el fuego.)

SOLEDAD

—Como el agua, como el viento,
sin reposo y sin demora;
circular como corriente
por el aire, por los mares,
no mirar a quien nos mira:
nunca posarse en la tierra...
Y llevar entre los brazos
como si fuera a perderse
—como el agua que se vierte
si se pierde el equilibrio—
al autor de nuestra vida;
a quien nos dio el ser, tan viejo,
que sólo es visión, imagen;
a nuestro padre, atenuado
por los siglos que ha vivido,
y que alienta al lado nuestro
sólo porque una lo mira...

CORO DE MUJERES

—¿Qué recuerdos, qué intenciones;
qué propósitos extraños
espanta su aventador?

CORO DE HOMBRES

—¿Aventador...?

—¡Abanico!

CORO DE MUJERES

—¡A los hombres, claro está,
les parece un abanico!

CORO MIXTO

—¿Qué pasiones escondidas
atiza cuando lo agita?
—¿Qué anhelos y qué zozobras
siembra cuando se abanica?

SOLEDAD

—Sólo porque una lo guarda
como se guarda un tesoro.

CORO DE MUJERES

—Si no es de la tierra nuestra...

CORO DE HOMBRES

—Si en ella no tiene amarras...

CORO MIXTO

—Si desprecia a sus mujeres...
Y a sus hombres los desdeña...
¡Ojalá se la llevara
de Córdoba, para siempre,
ojalá se la llevara

el aire del abanico!

SOLEDAD

—Como el agua, como el viento...

(Las mujeres, intimidadas, tratan de llevarse a los hombres. Éstos, embriagados por el ritmo lánguido de los vaivenes de la Mulata, resisten, pero débilmente.)

CORO DE HOMBRES

—Es tulipán, es palmera...

CORO DE MUJERES

—Es embrujo, es artificio.

CORO DE HOMBRES

—Como la hoja de magnolia,
es pulida y es oscura.

CORO DE MUJERES

—¡No la miren más; salgamos,
salgamos de este lugar!

CORO DE HOMBRES

—Es suave como la brisa
que llega de Veracruz.

CORO DE MUJERES

—Es malvada.

CORO MIXTO

—Es hechicera...

(El Coro ha salido. El ocaso ha pasado, es de noche. Permanecen en la plaza los siete enamorados más asiduos, más obsesionados por la Mulata.)

ESCENA II

Soledad, Anselmo, Aurelio y cinco enamorados

(Empieza el plenilunio, que va en aumento hasta el final del cuadro, y que ilumina la escena con su luz irreal. Los Siete Enamorados pretenden entrar al portal; la Mulata los detiene en las gradas.)

AURELIO

—Déjanos beber tu aliento...

1^{er} ENAMORADO

—Déjanos entrar, Mulata.

2^o, 3^o, 4^o Y 5^o ENAMORADOS

—Queremos mirar tu casa;
ansiamos tenerte cerca.

(La Mulata baja a la plaza y atrae a los hombres, en torno suyo, con el aventador.)

SOLEDAD

—En Córdoba hay muchas casas
donde todo es alegría;
tras de la reja, hay muchachas
pálidas como magnolias.

1º, 2º, 3º, 4º Y 5º ENAMORADOS

—No queremos cortar flores...

SOLEDAD

—Yo soy helada y sombría...

ANSELMO

—...¡Intensa, pulida, aguda,
cual follaje de magnolia!

SOLEDAD

—En la plazuela, el follaje
no deja mirar la luna.
Hay luces en las ventanas
de las calles, y alegría.

AURELIO

—Sin ti, si no nos conduces,
no iremos por esas calles...
Déjanos, en la plazuela,
mirarte bajo la luna.

SOLEDAD

(Empieza a danzar; uno a uno, los hombres se contagian de su ritmo.)

—La calle es un laberinto.

ANSELMO

—¡Perdición de no mirarte,
perdición de no sentirte!

SOLEDAD

—La calle nos lleva lejos...

1^{er} ENAMORADO

—Seguirte siempre, Mulata.
seguirte por donde vayas.

SOLEDAD

—...Lejos de la soledad
lejos de los pensamientos...

(La Mulata ha salido por la izquierda, atrayendo a los hombres.)

2^o ENAMORADO

(Que parece ser el último en salir.)

—Seguirte por donde vayas...
seguirte por donde quieras.

(La plazuela está desierta, no se distingue a Anselmo que se ha apartado.)

ESCENA III

Anselmo y la Mulata

(Anselmo sale de la sombra en que se ocultaba.)

ANSELMO

—En la penumbra de mi estancia
cierro los ojos y te miro,
y me persigue la fragancia
de tu cuerpo cuando respiro.

(Reaparece la Mulata en su portal, en el lado opuesto al lado por donde salió.)

Y cuando mi boca te nombra
para decirte que te ama,
es sólo un fantasma a quien llama,
un espejismo y una sombra.

Cuando mis manos codiciosas
se tienden para, ¡al fin!, tocarte,
te desvaneces misteriosa.
¡Sé que nunca podré alcanzarte!

Tengo celos hasta del viento
que te ciñe el cuerpo ondulante,
que se confunde con tu aliento
y te abraza como un amante.

Y del aire que te acaricia
cuando, bajo el cielo de laca,
indiferente a su codicia,
desnuda duermes en la hamaca.

Y del arte que, ¡no me explico!,
a la ceniza vuelve brasas
con el ritmo de tu abanico
cuando miras o cuando pasas.

Y no obstante, ¡cómo culparte
cuando vuelvo a la realidad!
Sé que es inútil desearte
pues si todos se te han rendido
ningún hombre te ha poseído
¡y sigues sola, Soledad!

(Se acerca la Mulata, que ha escuchado el canto de Anselmo.)

SOLEDAD

—Sola, sí, con mi amor secreto,
con mi amor que no tiene edad,

y que me sirve de amuleto
y que llena mi soledad.

ANSELMO

—Dime... ¿quién es ese rival?

SOLEDAD

—Tu rival es un pobre anciano;
el que me llevó de la mano.
Como un niño lo llevo yo.

ANSELMO

—No comprendo.

SOLEDAD

—... Comprenderías

si te dijera que sus días
están contados si me caso
con un mortal.

ANSELMO

—... ¿Tu padre acaso?

SOLEDAD

—Mi viejo padre moriría
si me casara con mortal.

ANSELMO

—¡Pero a tu padre nadie ha visto!

SOLEDAD

—¡No se mira lo inmaterial!

ANSELMO

—¡Un sortilegio nos separa!
¡Todo esto es obra de Satán!

SOLEDAD

—Ahora ya sabes mi secreto.
No tuve valor de callar.

ANSELMO

(Anhelante:)

—Dime... ¿por qué me lo has confiado?
¡y me dejas desesperado!...

SOLEDAD

—Tu rostro es blanco, y es moreno
su dulce rostro. Y es igual.
Si a todo el pueblo yo he fingido,
si por mi boca tú has sabido
la verdad,
es por el raro parecido
entre mi viejo padre y tú.

(Anselmo se acerca, atraído, a besar a la Mulata.)

ANSELMO

—¿Dices que soy su misma cara?...

(La Mulata lo deja acercarse. Anselmo la besa. La Mulata después de dejarse besar, lo separa.)

SOLEDAD

—Que nos acerca... y nos separa.
Adiós Anselmo. ¡Nunca más!

ESCENA IV

Soledad, Anselmo, Aurelio

(Por la izquierda ha entrado Aurelio y, al sorprender la escena, se arroja contra la pareja blandiendo su machete.)

AURELIO

—¡Anselmo! ¿Es locura o traición?
Ella será tu perdición
como es la mía...

ANSELMO

—Tú no sabes...

AURELIO

—De ella nada quiero saber.
Ya sé bastante de su hechizo,
del maleficio que me hizo
hasta su infierno descender.
¡Quiero salvarte!

(Trata de separarlo de la Mulata, y de herir a ésta.)

ANSELMO

(Dispónese a sacar un arma.)

—¡No la toques!

AURELIO

—Ya te ha embrujado. ¡No lo ves!

ANSELMO

—Antes que hierla a ella, tendrías...

AURELIO

(Interrumpiendo y tratando de asestar un golpe de muerte a la Mulata:)

—¡Hazte a un lado! ¡La mataré!

(Pero, en ese instante, Soledad desaparece: Anselmo cae asesinado a los pies de Aurelio.)

ESCENA V

Aurelio y el Coro

(Aurelio se arrodilla ante el herido y lo palpa frenéticamente hasta convencerse de que en realidad no es la Mulata y de que, en realidad, Anselmo está muerto. Luego se levanta como un loco y grita en todas direcciones.)

AURELIO

—¡Auxilio! ¡Por Dios! ¡Auxilio!
¡Gente de Córdoba, ayuda!
¡He asesinado a un amigo!

(Por distintos lados, el Coro va llegando a toda prisa.)

AURELIO

(Mostrándoles el cadáver)

—¡Miren! ¡Miren: lo he matado!...
¿Pero he sido yo...? ¡No es cierto!
¡Es ella quien lo mató!...
Ella nos había enfrentado;
ella estaba entre los dos;
quise salvarme, salvarlo,
y en el momento de hierla
se disipó su presencia.
Anselmo recibió el golpe
destinado a liberarnos.

CORO MIXTO

—¡La Mulata! ¡La Mulata!
¡Tenía que ser obra suya!
¡Obra de su maleficio!

AURELIO

—¡Por la traición y el engaño,
por la sangre derramada,
no la dejen escapar!

CORO MIXTO

—¡No escapara! ¡Todo el pueblo
la entregará a la Justicia!
¿Dónde se oculta? ¿En la casa...?

AURELIO

—¡Cómo saberlo si logra
disiparse de repente!...
Búsquenla por todas partes,
en las calles, en las plazas...

CORO MIXTO

—¡En las calles, en las plazas,
en la iglesia si es preciso:
se removerá la tierra
si se oculta bajo tierra!

(El Coro se divide en diversos grupos: uno, con Aurelio a la cabeza, se dirige a la casa de Soledad; otros se precipitan a buscarla por todas partes. Sólo algunas mujeres permanecen en torno al muerto y se disponen a rezar.)

AURELIO Y EL CORO

(Disolviéndose:)

—¡Por la sangre derramada,
esta vez no escapará!

T E L Ó N

CUADRO SEGUNDO

México

(La plaza de Santo Domingo. El portón del palacio del Santo Oficio, cerrado, está en el fondo y a la izquierda. Es mediodía.)

ESCENA VI

Soledad y el Coro

(La multitud, formada ahora por vecinos de la ciudad de México, va reuniéndose en torno a la Mulata, que cruza la escena, y la cerca lentamente.)

CORO DE MUJERES

—¿Cuándo llegaste, Mulata?
¿Cómo apareciste aquí?

¿Viniste en la Diligencia?
¿Llegas del Norte o del Sur?

SOLEDAD

(Enigmática:)

—Ni del Norte ni del Sur...

CORO DE HOMBRES

—Hace tiempo, mucho tiempo,
que vive en la Vecindad,
al lado de la Plazuela.

CORO DE MUJERES

—¿En la Vecindad...? ¡No es cierto!
Nunca la hemos encontrado
en el patio, en el zaguán.

SOLEDAD

—Raras veces salgo al patio...

CORO DE MUJERES

—Ni en la calle, ni en la iglesia,
ni tampoco en el mercado:
¡luego ella no es de este barrio,
luego llegó de repente!

SOLEDAD

(Coqueta:)

—Temo llegar a la calle,

temo perderme en el barrio...

CORO DE HOMBRES

—Por México, por sus calles,
no se arriesga la Mulata;
no cruza la de Donceles,
no llega a la de Plateros:
tras de la tapia, en su casa,
no cesa de trabajar...

SOLEDAD

(Tratando de abrirse paso con el aventador:)

—Es ya tarde, tengo prisa,
déjenme pasar, vecinos.

CORO DE MUJERES

(Con perversidad:)

—Quizá tan sólo de noche
se olvide de sus temores,
envuelta en rebozo negro,
después del toque de queda.

CORO DE HOMBRES

(Continuando:)

—...la luna ahueca su sombra.
Sobre la cal de la tapia
su sombra se multiplica.

SOLEDAD

—¡Es ya tarde y voy de prisa!

CORO DE HOMBRES

—No te alejes, no te esquives:
¡no se vive en soledad!

CORO MIXTO

—¡Sin familia, sin esposo,
sin nombre que nos distinga,
no se vive en nuestra tierra!

SOLEDAD

(Esquiva:)

—No sé si deba, si pueda,
quedarme en esta ciudad.

CORO DE HOMBRES

(Apremiante:)

—¡Sin un querer no se vive!
¡Decídete por alguno,
por alguno de nosotros!

SOLEDAD

—No debo casarme nunca.
No estoy sola, vivo junto
de una imagen —¡de un recuerdo!—
y la guardo y la conservo
como si fuera a extinguirse;
como si fuera a dejarme
sola, para siempre sola.
No permito que la toque
ni la distancia ni el tiempo;
la llevo por los caminos

contra la lluvia y el cierzo.
Cuando debo detenerme
para no verter su aliento,
si hay sol, la cubre mi sombra;
cuando hay luna, la contemplo.
Para conservar la imagen,
sustentarla, venerarla:
no debo casarme nunca.

(Poco a poco se ha dirigido hacia la izquierda, para salir.)

CORO DE HOMBRES

(Volviendo a la realidad, deteniéndola:)

—¡No se vive de espejismos!
¡No se vive en soledad!

SOLEDAD

(Retrocediendo hacia la derecha:)

—Para no turbar la imagen,
debo irme, debo pasar.

(Está a punto de huir cuando surgen, por allí mismo, los seis enamorados de Tierra Caliente que le cortan el paso.)

ESCENA VII

Soledad, el Coro, Aurelio, los cinco enamorados

1^{er} ENAMORADO

—¡Apártense! ¡No se manchen!

AURELIO

—¡Esa hembra nos pertenece!

2º ENAMORADO

—¡La seguimos noche y día!...

3^{er} ENAMORADO

—... ¡Por los montes, por los valles!

4º ENAMORADO

—¡Ayer creímos perderla!

5º ENAMORADO

—¡Es reo de la Justicia!

AURELIO

—¡De la Justicia de Córdoba!

SOLEDAD

—¡Mienten! ¡Mienten esos hombres!

CORO DE HOMBRES

—¡Hace tiempo, mucho tiempo,
que vive en la Vecindad,
al lado de la Plazuela!

CORO DE MUJERES

—¡Se engañan! ¡Esta mañana
apareció de repente!

AURELIO

—¡La Mulata, la traidora,
en todas partes está
pero también en ninguna!
¡No la dejen escapar,
ella sabe disiparse!

CORO DE MUJERES

—¡Es un nahual! ¡Una bruja!

SOLEDAD

—¡Mienten! ¡Mienten! ¡Mienten! ¡Mienten!

CORO MIXTO

—¡No escapará si es verdad
que ella cometió un delito!
¡Si estos jarochos no mienten;
si es reo de la Justicia:
nunca, nunca escapará!

AURELIO

—¡No miento, no! ¡No mentimos!

(Hace el signo de la cruz con los dedos.)

—Por esta cruz yo lo juro.
A esta mujer perseguimos
para acabar su conjuro.

(Sincera, dolorosamente:)

—Ella estos ojos cegó;
ella armó esta misma mano.
Ella fue —que no fui yo—

la que a Anselmo asesinó.
¡Era mi amigo, mi hermano!

(Con decisión:)

—Ahora que la encontramos,
si devora lo que alcanza,
si mata cuando acaricia,
¿qué esperamos?!
¡Conmigo todos! ¡Venganza!

SOLEDAD

(Al verlo avanzar contra ella, cercada por todos lados, se precipita y llama, desesperada, al portón del Santo Oficio.)

—¡Auxilio! ¡Auxilio!... ¡Justicia!

(Las pesadas puertas se abren de par en par.)

MUTACIÓN

CUADRO TERCERO

La Inquisición

(Si es posible, la mutación se habrá hecho a la vista del público. Aparece el patio del palacio del Santo Oficio, con sus arcos, sus columnas, sus muros macizos. En el centro, el Gran Inquisidor y los miembros de su tribunal esperan. La Mulata se precipita a sus pies.)

ESCENA VIII

El gran inquisidor, Soledad, el Coro de Frailes, Aurelio y los cinco enamorados. El Coro de Vecinos

EL INQUISIDOR

—Pides auxilio, mujer.
Buscas refugio, justicia:
el Santo Oficio te brinda

penitencia y contrición.
La Inquisición te defiende
del cuerpo, de tus sentidos
que son sus aberraciones.
Si te libera del cuerpo,
el perturbador falaz,
Nuestro Tribunal confunde
a todos tus enemigos...

(Poco a poco han entrado Aurelio, los cinco enamorados y el Coro de Vecinos.)

... ¡La Inquisición te redime!
¡El Santo Oficio te salva!

SOLEDAD

(Irguiéndose:)

—¿Aberraciones has dicho?...
A mis sentidos no cedo,
sólo mi espíritu cuenta
y es puro como la llama.

EL INQUISIDOR

—No sé si fue por astucia,
antes de llamar aquí,
has hablado de una imagen
que dondequiera te sigue...

(Ha indicado a los recién llegados.)

SOLEDAD

—Dices verdad y la digo:
hay a mi lado una imagen
que me protege, me guía:
vivo porque la contemplo,
ella alienta porque existo.

EL INQUISIDOR

—¿No sospechas que su forma
es aberración infame?
¿Que tus sentidos se entregan
a un artificio innombrable?

SOLEDAD

—La imagen que yo venero
no es obra de los sentidos,
antigua como la nube,
es agua, es aire y es luz.

EL INQUISIDOR

—¿¡Existe prueba mayor
de falacia y de soberbia!?:
¡si, eterna, no muestra a Dios,
de su Adversario es la forma!

SOLEDAD

—¡Mentira! ¡Mentira has dicho!
¡Mi padre no es su adversario!

EL INQUISIDOR

—¿Tu padre... ? ¿Vive tu padre? ...

(Soledad afirma enérgicamente:)

¿Por qué ocultas su presencia
y disimulas su nombre?

SOLEDAD

—¡No debo decir su nombre!

¡Vive su imagen sagrada!

EL INQUISIDOR

—¡Espectro... ! Luego veneras,
como a la Sagrada Imagen,
a una forma negativa,
a la sombra de un difunto...

SOLEDAD

—¡Mi padre no muere! ¡No!
¡Callaré su dulce nombre!

EL INQUISIDOR

—No te atreves a nombrarlo
porque te tiene en sus garras;
porque tu padre es “su doble”:
Él y tu padre se llaman...

SOLEDAD

(Interrumpiendo con desesperación:)

—¡No! ¡Calla! ¡Así no se llama! ...
El ser que me dio la vida
tiene nombre de cristal,
transparente, luminoso...

EL INQUISIDOR

—¡Atrévete a pronunciarlo!

SOLEDAD

(Frenéticamente:)

—¡Si resonara su nombre,
su imagen se empañaría!
¡No lo escucharán, jamás,
oídos que son mortales!

EL INQUISIDOR

—¡Basta! ¡Blasfemas, injurias
en lugar de arrepentirte:
tu sentencia has pronunciado!

CORO DE FRAILES

(En sordina:)

—Las llamas te librarán
de tu cuerpo y sus engaños;
lo consumirá la imagen,
imagen del fuego eterno.

(Avanzan los Ejecutores de la Inquisición y se apoderan de la Mulata. Pero del grupo de frailes surge uno, que se parece extraordinariamente a Anselmo, el ranchero, y que pide autorización para convencer a la réproba.)

ESCENA IX

(Soledad, el inquisidor, Aurelio, los cinco enamorados, el Coro, y fray Anselmo.)

FRAY ANSELMO

(Al inquisidor:)

—Yo solicito, humildemente,
hablar de nuevo a esta mujer.
Acaso una prueba clemente
pueda a su demonio vencer.

(El inquisidor le concede con un ademán, el permiso. Fray Anselmo, a la Mulata, mostrándole una cruz.)

—Todos en Dios somos hermanos
e iguales ante su mirada.
Extiende hacia esta cruz las manos
y de tu mal serás curada.
Pon tu confianza en este signo
de amor divino y de pasión,
para que el Demonio maligno
huya al fin de tu corazón.

Que si a tu padre un juramento
has hecho que ahora te exalta
y que te prohíbe, violento,
pronunciar su nombre en voz alta,
escribirlo no te prohíbe.
Para acabar con el conjuro
toma esta tiza, hermana, escribe...
¡escribe su nombre en el muro!

(Ella parece obedecer, pero, en lugar de escribir algo, dibuja una embarcación cuyo trazo se vuelve incandescente. Mientras los Inquisidores y el Coro, sorprendidos, inefables, contemplan la obra de arte inesperada, Fray Anselmo se ha esfumado; la Mulata de Córdoba sube al bajel y, navegando, desaparece.)

TELÓN

La tragedia de las equivocaciones

MONÓLOGO

(El actor abre la cortina y aparece frente al público.)

Unos más, otros menos, todos ustedes saben que en alguna parte del mundo existe una persona igual a cada uno de nosotros. Esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros, es nuestro doble. Cada uno de nosotros tiene su doble. Yo tengo el mío.

Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia. Porque cada uno de ustedes tiene su doble, pero no sabe o no se acuerda de que lo tiene. En cambio, ¡yo no puedo olvidarme de que lo tengo! Aunque quisiera, no podría, porque mi doble se encarga de recordármelo todos los días y a todas horas.

Mi doble se llama Damián y yo me llamo, naturalmente, Cosme. Damián es mi hermano, mi hermano gemelo. Alguno o algunos de ustedes tienen un hermano gemelo. ¡Pero no es el caso, estoy seguro! Porque sucede que mi hermano gemelo es también mi doble. Somos tan parecidos... quiero decir, tan semejantes; más aún, tan idénticos como una gota de agua a otra gota de agua. ¿No lo creen ustedes? ... ¿Quisieran convencerse, verdad? ... Un momento. Voy a llamarlo. ¡Damián! ¡Damián!

(Sale a buscarlo. Vuelve a aparecer preguntando serenamente.)

¿Me buscas, Cosme? ¿Dónde estás?

(Sale. Vuelve a entrar.)

Ven ustedes que no exagero: como una gota de agua a otra gota de agua.

Esta identidad entre mi hermano gemelo y yo no hubiera pasado de ser una fuente de confusiones, de equivocaciones, a no haber mediado ciertas circunstancias. Al principio, cuando éramos niños, las equivocaciones y las confusiones eran para nuestros padres. Se equivocaban a cada paso. El parecido entre nosotros era tan grande, que tenían que consultar nuestro nombre grabado en el reverso de la medallita que llevábamos siempre al cuello para evitar confusiones... o para provocarlas. Porque después de nuestro bautizo —y esto se lo oímos contar secretamente a nuestra madre acongojada— un día, después de bañarnos, mi madre se encontró a dos niños idénticos, enteramente desnudos, y con dos medallas en las manos sin saber a quién de nosotros correspondía la de Cosme o la de Damián. ¡Imaginen su situación! ¡Pónganse en su caso! Mi madre cerró los ojos y nos puso las medallas al azar. De

modo que a lo mejor yo me llamo, en realidad, Damián y, no obstante, tengo que responder al nombre de Cosme.

Damián y yo fuimos creciendo sin que la semejanza entre nosotros disminuyera y sin que las confusiones disminuyeran tampoco. Pero un día mi madre proclamó alegremente que ya no habría lugar a más equivocaciones, porque había descubierto que yo tengo, por aquí, más o menos, abajo de la espalda, un lunar que mi hermano no tiene. La noticia fue recibida con beneplácito por parte de todos los de la familia, menos por mi parte, porque ¡ya comprenderán ustedes que no era nada agradable tener que... identificarme cada vez que fuera necesario! El que más se divertía era mi hermano que, desde ese día, provocaba las confusiones para obligarme a tener que enseñar la redonda y pequeña mancha negra que nos distingue.

Como ustedes habrán pensado, nuestro parecido no va más allá de nuestra apariencia, porque el carácter de mi hermano es no sólo diferente sino opuesto al mío. Yo siempre fui paciente, sumiso y estudioso. Mi hermano era y sigue siendo astuto, dominante y perezoso. ¡Un día lo comprendí... para siempre! Los dos asistimos a un colegio particular. A uno de esos colegios que exigen uniforme invariable. El nuestro era color azul marino, con un cuello de piqué que debería estar siempre immaculado. Ya he dicho que yo fui siempre, por naturaleza, sumiso y estudioso. Para mí eran siempre las mejores calificaciones. Para él, las peores y los arrestos y castigos. Pero Damián no hacía nada por enmendarse ni por estudiar. Nada le importaba. No le importó que yo anunciara a mis padres que había obtenido el primer premio en el sexto año de primaria. La verdad es que nunca fue envidioso... porque nunca ha necesitado serlo. El ministro de Educación Pública me entregaría personalmente el premio el día de la distribución.

Nunca estuvieron mejor planchados nuestros uniformes ni nuestros cuellos más immaculados. La ceremonia era imponente. Yo estaba profundamente emocionado. Al momento en que el señor ministro de Educación Pública pronunciara mi nombre, yo tenía que avanzar hasta el estrado, atravesando las nutridas filas de padres y amistades de mis compañeros. Desde lejos, Damián me miró más de una vez, sonriéndome y dándome confianza. Yo temblaba de emoción. De pronto, y de boca del señor ministro, oí mi nombre. Cerré los ojos. Sentí que si alguien no lo hacía por mí, yo no tendría fuerzas para ponerme en pie y avanzar hasta el estrado. Haciendo un violento esfuerzo, me incorporé y abrí los ojos... abrí los ojos para ver a mi hermano Damián adelantarse, orgulloso, y avanzar hasta el estrado, repartiendo miradas en el trayecto y dedicar su mejor sonrisa al señor ministro en los momentos en que éste le imponía *mi* medalla y le entregaba *mi* diploma. Los aplausos resonaron en mis oídos hasta ensordecirme. Creí estar soñando. ¡No soñaba! Pero... ¡qué hacer yo, si mi padre también aplaudía con orgullo, y si mi madre dejaba que las lágrimas rodaran por sus mejillas! No era cosa de poner en claro la impostura... cuando que para ello hubiera sido necesario... ¡ustedes ya saben lo que hubiera sido necesario!

Desde aquel día, mi hermano, mi doble, comprendió que mientras yo estudiara, que mientras yo luchara por algo en la vida, él no tendría que estudiar ni que luchar para vivir. Desde aquel día comprendí que yo estaba perdido. Porque mi hermano, haciéndose pasar por mí, pide dinero prestado a mis amigos, se hace vestir por mi sastre, hace pedidos en los

almacenes, y yo soy quien recibe las facturas y paga sus cuentas y sus deudas. Si hago algo digno de encomio, él es quien recibe las felicitaciones. En cambio, cuando él hace una de las suvas, yo soy el que recibe las bofetadas.

A cierta edad, a todos nos llega la necesidad de tomar estado, de fundar un hogar; en una palabra, de casarnos. A todos o a casi todos, menos a él. Cuando supo mi determinación, se echó a reír. Yo no comprendí por qué. Para que no enturbiara con su presencia mi matrimonio, le di suficiente dinero para que emprendiera un viaje, un viaje que él siempre había deseado. Y, en efecto, lo perdí de vista por algún tiempo, durante el cual yo respiré libremente.

Mi esposa es una mujer encantadora; me cuida, me mimas y me espera pacientemente los días en que, por la índole de mis negocios, tengo que ausentarme, de vez en cuando, una o dos noches de la ciudad. Todo iba a pedir de boca en nuestro matrimonio. Pero he aquí que el viernes pasado, por la mañana, después de besar a mi esposa y de prometerle, entre mimos y caricias, que regresaría sin falta al día siguiente, salí como de costumbre a uno de mis pequeños viajes de negocios. Regresé, como se lo había prometido, el sábado, el sábado por la noche. Mi esposa estaba acostada ya. Entré en la alcoba procurando no hacer ruido, por temor a despertarla. Ni siquiera encendí la luz y tuve que ponerme dos veces la camisa del pijama que, por un descuido, estaba doblada al revés. Al entrar en la cama, mi esposa, medio dormida, con una voz llena de satisfecho cansancio, me dijo: “Pensé que no vendrías hasta mañana. ¿Qué ha sucedido?” Yo le contesté sonriendo: “Hoy es sábado, amor mío. Te prometí volver el sábado y aquí estoy”. Entonces, ella me dijo: “Sí, ya sé que hoy es sábado. Pero anoche me dijiste que, puesto que ayer habías tenido que suspender el viaje, tal vez no regresarías sino hasta el domingo. ¿Qué ha sucedido?” Y sin esperar respuesta añadió: “Ahora sí vamos a ser buenos, no como anoche; ahora sí vamos a dormir”. Y dio la vuelta y casi al instante se quedó dormida. Yo quedé atónito. No había lugar a duda. Ella sabía que era sábado, y tenía razón. Ella sabía que yo había vuelto a dormir a casa el viernes, ¡y también tenía razón! Y allí estaba a mi lado, dormida, sonriendo con una sonrisa inocente. ¡Pero y él, mi rival, mi traidor hermano! Tuve impulsos de ir en su busca y de matarlo. Pero, si lo mato, más que un asesinato será un fratricidio y, más que un fratricidio, puesto que nacimos al mismo tiempo y al mismo tiempo tendremos que morir, será un suicidio.

Por lo pronto, he suspendido los viajes. Y tengo encerrada a mi mujer. ¡A mi mujer que es encantadora, ingenua y, a pesar de todo, inocente! Mi mujer no se explica por qué la tengo encerrada. Y yo no puedo decirle por qué. ¡Con qué cara voy a decirle que todo fue una equivocación! Con qué cara voy a confesarle que mi tragedia consiste en tener un hermano tan parecido, tan idéntico a mí, que ni ella misma fue capaz de notar ninguna diferencia. ¡No supe, no he sabido, no sé qué hacer!

La hiedra

PIEZA EN TRES ACTOS

a María Teresa

PERSONAJES

EL AMA
LA JOVEN
TERESA
ERNESTO
JULIA
HIPÓLITO
ALICIA

En la ciudad de México. Hoy

ACTO PRIMERO

En la casa de una acomodada familia mexicana. Sala dispuesta siguiendo el gusto del siglo XIX. La pared del fondo forma ángulo agudo con la línea del proscenio, partiendo del primer término de la derecha, para terminar en el último de la izquierda donde se ve, esquinada, la amplia entrada del vestíbulo. En primer término, a derecha e izquierda, puerta que comunica con habitaciones interiores. La pared del fondo está dividida por tres puertas vidrieras, que dan al jardín y que están provistas de pesadas cortinas y de puertas dobles, plegadizas. Al vestíbulo se llega por dos escalones que levantan el nivel de su piso, y una amplia entrada que, cuando no está oculta por pesada cortina, lo deja aparecer muy iluminado y con muebles modernos, en violento contraste con la sala que se hallará amueblada siguiendo el estilo Directorio o Luis Felipe, con algún toque romántico: cuadros de tapicería, candelabros con briseras, porcelanas...

La sala debe dar la impresión de un lugar cerrado por varios años, donde la vida ha quedado como suspensa y aislada del mundo exterior.

En primer término, a la derecha, juego de sofá, sillón y mesa con lámpara. A la izquierda, otro de dos sillas separadas por una mesa con lámpara.

Al levantarse el telón, la escena estará en penumbra. Sólo un instante permanecerá vacía. Por la puerta de la izquierda se verá entrar, a tientas, a dos mujeres. Por la puerta abierta entrará un haz de luz que desaparecerá al caer la cortina. Avanzan las mujeres hasta las ventanas del fondo. Mientras tanto, se las oye decir:

ESCENA I

El ama, la joven

EL AMA.— ¡Qué idea de Teresa! Primero nadie había de entrar en la sala, y a última hora...

LA JOVEN.— La cocinera me dijo hace un momento: ¡Al fin vas a conocer el cuarto oscuro!

EL AMA.— Más de un mes lleva cerrado: desde que murió el señor.

LA JOVEN.— ¡Tanto así! ¡Huele a encierro!

EL AMA.— Es verdad, pero al mismo tiempo ¿no aspiras el perfume de la madera? Me gusta.

(La mujer que habló en último lugar descorre las cortinas de las ventanas. Haces de luz matinal entran en la habitación, dejando a las dos mujeres un instante inmóviles y como deslumbradas. La que descorrió las cortinas es una mujer de unos cuarenta y cinco a cincuenta años, de pelo entrecano, vestida de gris oscuro. Por su actitud y sus movimientos se comprende que es el ama si no la dueña de la casa. La otra, a quien se ve abrazando un jarrón con flores, es una sirvienta joven, bonita y bien vestida.)

EL AMA.— ¡Vas a soltar ese jarrón!

LA JOVEN.— No, señora.

EL AMA.— Colócalo en la mesa, mientras resolvemos dónde... *(La joven obedece. El ama toca la superficie de uno de los muebles.)* Todo está cubierto de polvo. Tenemos que darnos prisa.

(Y con los lienzos que traen en la mano se les verá recoger el polvo. El ama abre de par en par la ventana. Ratifican cuidadosamente la posición de los muebles que han movido para quitarles el polvo. Todo mientras hablan.)

LA JOVEN.— La señora está muy nerviosa, ¿verdad?

EL AMA.— ¿Quién, yo? No tengo por qué estarlo.

LA JOVEN.— Pensaba en la señora Teresa.

EL AMA.— ¡Ya me extrañaba! Ella sí tiene razones para estar nerviosa. *(Va a seguir hablando, se interrumpe en su labor, pero, luego, desecha visiblemente la idea y vuelve a su tarea.)*

LA JOVEN.— Tengo unas ganas de conocer al niño Hipólito...

EL AMA.— Al niño Hipólito no le podrás hacer un cariño siquiera.

LA JOVEN.— ¿Es huraño?

EL AMA.— No puedo decirte si todavía es muy huraño.

LA JOVEN.— ¿Entonces?

EL AMA.— Quiero decir que ya puedes desistir de la idea de acariciarlo: el niño Hipólito ha de tener ahora cerca de veinticinco años.

LA JOVEN.— ¡Es posible! Como la señora habla de él como si se tratara de un niño...

EL AMA.— Teresa no ha podido o no ha querido dejar de pensar en él como en el niño que se separó de su padre hace doce años.

LA JOVEN.— Ahora me explico por qué su mamá lo echa de menos...

EL AMA.— *(Interrumpiéndola.)* La madre de Hipólito murió hace muchos años.

LA JOVEN.— *(Sorprendida.)* ¿Entonces la señora Teresa no es la mamá del niño Hipólito?

EL AMA.— No, muchacha. Bien se ve que no sabes nada y lo mejor será que te enteres, para que no cometas indiscreciones. Hipólito es hijo del primer matrimonio. Teresa es la madrastra de Hipólito.

LA JOVEN.— ¡Pero eso no es posible! La señora habla como si el niño Hipólito fuera su hijo. Una madrastra...

EL AMA.— Teresa no es una madrastra de cuento de hadas, de esas que maltratan a sus hijastros y los hacen ver su suerte.

LA JOVEN.— Si no fuera porque usted me lo dice, yo habría jurado que el niño Hipólito era el hijo de la señora.

EL AMA.— Pues ahora ya estás enterada y no tienes más que callar.

LA JOVEN.— La señora Teresa me enseñó los retratos del niño Hipólito. “Mira qué lindo es mi niño”, me dijo.

EL AMA.— *(Irónica.)* Y ¿qué te pareció?

LA JOVEN.— Un niño precioso.

EL AMA.— Ya te preguntaré ahora que lo veas hecho un hombre.

LA JOVEN.— *(Ríe. Luego, con timidez.)* ¿Puedo hacerle una pregunta, señora?

EL AMA.— Sí, pero no estés muy segura de obtener respuesta.

LA JOVEN.— ¿Por qué razón el niño Hipólito se fue y no ha vuelto a su casa en tantos años?

EL AMA.— *(Va a responder. Pero luego, desistiendo.)* Ése no es el polvo que debemos remover y limpiar, sino este otro; date prisa.

LA JOVEN.— *(Decepcionada.)* Está bien, señora.

(No han dejado, mientras hablan, de sacudir los muebles y objetos, cuidando de ratificar después sus posiciones. Al decir su último parlamento, el ama se hallará colocando sobre la mesa, en un lugar muy visible, el jarrón que ostenta un enorme ramo de flores. En ese mismo momento, por la puerta de la derecha, aparecerá Teresa. Quedará un

instante suspensa, antes de entrar. Se diría que no sólo la última frase del ama, que alcanzó a oír, sino también la atmósfera del salón que había clausurado desde la muerte de su esposo, la paraliza un momento. Luego, oprimiéndose las sienes con los dedos de la mano derecha y haciendo un ademán que indica que debe apartar un pensamiento doloroso, que la asalta, entra resueltamente.

Teresa tiene unos treinta y cinco años. Es alta y fuerte. Se diría que bajo su piel de un color vegetal circula savia en vez de sangre. El aire y la luz la turban y la hacen sentir más profundamente. Se diría también que de todos los objetos que toca, que de todos los seres que abraza, extrae, insensiblemente, algo que la enriquece. Y se adivina que la oscuridad y la soledad completas la empobrecerían definitivamente.)

ESCENA II

El ama, la joven, Teresa

TERESA.— *(Dirigiéndose directamente a la ventana.) ¡Qué luz más intensa! (Respira profundamente el aire de la mañana de invierno.) ¡Y qué aire más puro!*

EL AMA.— No habrías dicho lo mismo hace un momento, cuando entramos.

TERESA.— Es natural, después de haber estado cerrado todo este tiempo. *(Mira hacia la entrada del vestíbulo, y dirigiéndose a la joven.)* Descorre esa cortina, Elena. Quiero que Hipólito llegue del vestíbulo aquí, directamente.

(La joven obedece.)

EL AMA.— ¿Qué te parecen las flores?

TERESA.— ¡Maravillosas! *(Dice esto tocando las flores con las manos y las mejillas.)* ¡Están frías como el mármol! *(Pero un pensamiento la asalta. Se dirige al primer término de la sala, y se sienta, meditabunda, en el sillón. Luego.)* Elena.

LA JOVEN.— Diga usted, señora.

TERESA.— Lleva el jarrón al comedor. Creo que estará mejor allí.

(Al oírla, el ama y la joven interrumpen su faena y observan a Teresa que mira delante de sí. Luego, a una señal del ama, la joven toma el jarrón y sale por la derecha.)

ESCENA III

El ama, Teresa

(El ama reanuda su tarea. Teresa se levanta, y mientras se dirige hacia las ventanas.)

TERESA.— ¿No te parece que hay demasiada luz?

(Cierra la ventana. Va a correr la cortina.)

EL AMA.— ¿Vas a correr las cortinas?

TERESA.— *(Corriendo las cortinas de las tres ventanas del fondo.)* Creo que es lo mejor. Había demasiada luz, demasiada vida indiferente en este lugar que era el suyo predilecto. No es que quiera que Hipólito encuentre un ambiente fúnebre aquí, pero al mismo tiempo...

EL AMA.— ¿Por eso hiciste que se llevaran las flores?

TERESA.— Precisamente. No debemos darle la impresión de que en esta casa hay una alegría que, tú bien lo sabes, en realidad no hay.

EL AMA.— Tienes razón.

TERESA.— *(Después de tomar asiento.)* Estoy desconcertada. No es fácil este encuentro... en el que van a abrirse tantas heridas que todavía sangran. Y no hablo sólo de mí. Creo que Hipólito estará igualmente nervioso...

EL AMA.— Es natural. *(Pausa.)* ¿Sabes que la muchacha creía que Hipólito es tu hijo? Me pareció oportuno quitarle esa idea. Se resistía a creerme.

TERESA.— ¿Qué dirás de mí si te digo que yo misma me resisto a creer que Hipólito no es hijo mío? No puedo tener otra imagen de él que la de su infancia. Si Hipólito hubiera permanecido aquí, con su padre, conmigo, habría llegado a quererme como a su propia madre.

EL AMA.— Pero eso no fue posible, Teresa. ¿Qué podías hacer frente a la rebeldía pasiva de ese niño que nunca te pudo mirar sino como a una intrusa?

TERESA.— Ponte un momento en su caso, si puedes. Tenía toda la razón. ¡Cómo sustituir a una madre muerta! Y menos aún con la mujer que viene a quitarle parte del cariño que su padre, viudo, le habría dado por entero!

EL AMA.— A los quince años se tiene un alma informe, tortuosa, complicada. No sabemos adónde habría ido a parar Hipólito si hubiera seguido alimentando, en esta casa, una enemistad recóndita hacia ti.

TERESA.— Se habría curado. Lo habría desarmado suavemente, hasta hacerle ver que yo no era su enemiga.

EL AMA.— No lo creo.

TERESA.— Tú seguiste paso a paso, desde fuera, la infancia de Hipólito. Pero no la viviste como yo. Su padre me hacía ver a Hipólito como el hijo que no habíamos tenido. En un principio, yo me negaba a abrazarlo, a besarlo. Pero su padre insistía, y sus ojos se humedecían de dicha o de pena según yo aceptaba o rechazaba a Hipólito. Y cuando lo aceptaba era por su padre solamente, ¿sabes?, por él... Porque, en el fondo, odiaba yo a ese niño ajeno y extraño, que no era carne de mi carne ni goce de mi dolor y de mi goce. Pero su padre me lo fue acercando sin quererlo, sin saberlo, más que a mi corazón, a mis sentidos. Me hacía ver la belleza creciente de Hipólito; me hacía mirarme en sus ojos, comparar la tersura

de su piel con la mía, y tocar sus cabellos de cobre que eran, decía, ardientes como los míos. Y así llegué a quererlo...

EL AMA.— Y no obstante, cuando su padre decidió enviarlo a estudiar a España, no te opusiste.

TERESA.— La idea de mandarlo fuera de México fue mía. Se lo pedí yo misma. Eso no quiere decir que no sufrí con su partida tanto o casi tanto como sufrí con su presencia en esta casa. ¡Si pudieran contarse las veces y el modo como llegué a soñarlo! ¡Me quería en los sueños! Y la verdad es que ni allá lejos estuvo ausente para mí: lo encontraba en los ojos de su padre, en sus gestos, en el timbre de su voz y en la duración de sus silencios. ¡En todo!

EL AMA.— Algún mal fondo debe de tener Hipólito...

TERESA.— No digas eso.

EL AMA.— Déjame terminar: algún mal fondo debe de tener puesto que, en los doce años que ha vivido fuera de aquí, no tuvo la nobleza de escribirte una carta, de enviarte un retrato suyo.

TERESA.— En las cartas que escribió a su padre, siempre hubo saludos para mí.

EL AMA.— Sí, saludos fríos, corteses, para no disgustar al padre, acaso inspirados por él mismo.

TERESA.— Es verdad, es verdad. Tienes razón, pero yo tengo esperanza. ¿Tú no la tienes?

EL AMA.— Esperanza ¿de qué?

TERESA.— De que ahora llegue a sentirse hijo mío, como yo quiero, como yo lo siento.

EL AMA.— No se da a luz un hijo de veinticinco años. Y menos aún, en el caso de Hipólito, se adopta, a esa edad, como madre, a una mujer tan joven como tú.

TERESA.— Ya no soy una joven. Y cuando pienso en él...

EL AMA.— ¿Te sientes vieja?

TERESA.— No sé si sentirse madre es lo mismo que sentirse vieja.

EL AMA.— Vamos, Teresa: no caviles. *(Riendo.)* Sobre eso yo puedo decirte que me siento vieja y que nunca... *(Se interrumpe al ver que Teresa no la escucha. Luego, en un tono indiferente.)* ¿Le hablaste a Julia?

TERESA.— Sí, y le dije que no dejara de traer a Alicia. También le hablé a Ernesto, pensando que tanto Hipólito como yo nos sentiríamos menos a disgusto a la hora del encuentro, rodeados de sus parientes.

EL AMA.— Creo que Hipólito se sentirá más a gusto que tú.

TERESA.— *(Consulta la hora. Se estremece ligeramente. Luego frotándose los brazos desnudos.)* Siento frío. Voy a abrigarme un poco.

(Se dirige hacia la puerta de la derecha. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Teresa se sobresalta. El ama, al oír el timbre, sale por el vestíbulo. Se ve a don Ernesto entregar su abrigo y su sombrero al ama. Es un hombre de unos cuarenta y cinco a cincuenta años. Erguido, viviente aún; perfectamente vestido. Desde el vestíbulo se le oye preguntar al ama.)

Ernesto, el ama, Teresa

ERNESTO.— ¿No ha llegado Hipólito?

EL AMA.— Todavía no.

ERNESTO.— Es extraño. *(Teresa se devuelve y Ernesto y ella se encuentran en el centro de la sala. Se dan la mano.)* Fui a la estación y no llegó o lo perdí entre la gente. Pero más bien creo que no llegó en este tren.

TERESA.— De veras es extraño. *(Dice esto cavilando. Luego.)* ¿Le habrá sucedido algo?

ERNESTO.— No hay por qué pensar en ello, Teresa. El tren llegó a la hora exacta. *(Afectuoso.)* Veo que sigues pensando en Hipólito como se piensa en un niño a quien es preciso cuidar en todos los momentos. Temo que esté tan grande, tan cambiado...

TERESA.— ...que no lo vayamos a reconocer.

ERNESTO.— No quiero decir tanto. Es posible que haya cambiado en algo su modo de ser, pero desde entonces Hipólito estaba casi formado físicamente: desde luego, creo que su cara no ha cambiado.

TERESA.— Es verdad. Pero ¿crees, de veras, que haya cambiado de carácter?

ERNESTO.— No sé si lo creo porque así lo deseo. No me gustó jamás esa reserva constante de Hipólito, esa madurez anticipada, impropia de un niño. Por lo menos, espero que la vida entre jóvenes alegres y expresivos haya influido en su carácter favorablemente.

TERESA.— ¡Dios lo haya querido!

(Ernesto se acerca a Teresa. Le toca el hombro con la mano, afectuosamente.)

ERNESTO.— Vamos, Teresa, muy pronto saldremos de dudas... si no es que tenemos que aplazar la espera hasta el tren de mañana.

(Se oye de nuevo el timbre de la puerta de entrada. Se ve a la criada atravesar rápidamente la sala y dirigirse al vestíbulo. Teresa se pone en pie al oír el timbre y se vuelve de frente al vestíbulo, tensa, erguida. Ernesto da unos pasos hacia el vestíbulo. Se vuelve, en el momento en que se ve a la tía Julia: cincuenta años, flaca, apergaminada, vestida de un color verdinegro; lleva un bolso de mano que no abandona nunca y que oprime como si tuviera miedo de que alguien se lo pudiera arrebatarse.)

ERNESTO.— No es Hipólito. Es mi hermana Julia. La vi venir a pie en esta dirección, rápidamente, pero no quise subirla en el automóvil. Quise que, puesto que no quiere gastar en automóvil, gastara al menos los zapatos.

(Al ver entrar a Julia en la sala, Teresa se sienta, sin ocultar su decepción y sin prestar atención a la recién llegada que, al entrar, oye la última frase de Ernesto.)

Teresa, Ernesto, Julia

JULIA.— ¿Qué murmuras?

ERNESTO.— Murmurar... nada.

JULIA.— ¿Cuándo se te quitará esa mala costumbre?

ERNESTO.— Nunca te he preguntado cuándo te curas de las tuyas.

JULIA.— Aún es tiempo. Puedes preguntarme.

ERNESTO.— Es inútil: estoy seguro de que son incurables.

JULIA.— *(A Teresa.)* ¿No han llegado?

TERESA.— Ya lo ves.

ERNESTO.— ¿Te refieres a Alicia o a Hipólito?

JULIA.— A los dos.

TERESA.— ¿Cómo a los dos?

JULIA.— Sí, a los dos.

ERNESTO.— Fui a esperar a Hipólito a la estación y no lo vi bajar o no llegó en este tren.

JULIA.— Ya deberían estar aquí, Alicia e Hipólito.

TERESA.— *(Que teme no haber comprendido bien.)* ¿Qué quieres decir? ¿Alicia e Hipólito juntos?

ERNESTO.— ¿Tienes la bondad de explicarnos?

JULIA.— Quiero decir que mi hija fue a esperar a Hipólito a la estación de la Villa, y que ya es hora de que estuvieran aquí.

TERESA.— *(Que va a decir algo: lo que piensa de este ardid de Julia y su hija; se contiene, y buscando apoyo en la mirada de Ernesto, dice solamente.)* Tienes razón, ya es hora de que estuvieran aquí.

ERNESTO.— ¿Te parece bien haberme hecho ir a la estación inúltimente? Bien podías haberme avisado que, de acuerdo con tu hija, iban a secuestrar a Hipólito una estación antes.

JULIA.— Yo sabía que Teresa no iría a la estación. Me parece que no hay nada malo en que Alicia fuera a recibir a su primo. Ni por un momento pensé que fueras a esperarlo. ¿De dónde te ha salido ese cariño por Hipólito? ¡Tú, tan desamorado!

ERNESTO.— Eso mismo podría preguntarte, preguntarles a ti y a Alicia.

JULIA.— Tal vez tengas razón por lo que a mí toca... En cuanto a Alicia, recuerda que es su compañera de infancia y que... durante todo el tiempo que Hipólito pasó en Europa, no han dejado de escribirse.

ERNESTO.— ¡No lo sabía!

TERESA.— No lo sabía yo tampoco.

(Pausa. Julia, con la más pérfida apariencia de humildad, rompe la pausa, diciendo.)

JULIA.— ¿Hay también algo malo en que Alicia e Hipólito hayan sostenido correspondencia?

TERESA.— (*Deteniendo con un ademán a Ernesto que va a responder.*) Por el contrario, para Hipólito debe de haber sido un consuelo.

JULIA.— Es curioso, Teresa, pero eso mismo le decía Hipólito a Alicia en casi todas sus cartas.

ERNESTO.— ¡Qué monotonía!

TERESA.— ¿Qué dices, Julia?

JULIA.— Que las cartas de Alicia le llevaban a Hipólito —déjame recordar— algo como una caricia de consuelo.

ERNESTO.— Por lo visto, no sólo las leías sino que las aprendiste de memoria.

JULIA.— No, pero hay cosas que, aunque uno no quiera, se recuerdan siempre.

TERESA.— Tienes razón. ¡El recuerdo! No hay puñal, no hay veneno, no hay poder humano capaz de matarlo.

ERNESTO.— No es lo mismo en el caso de ella, Teresa. Si a ti el recuerdo te hiere, Julia recuerda sólo para herir a los demás.

JULIA.— ¿Qué quieres decir? ¡No sé cómo te atreves...!

ERNESTO.— No te alteres, Julia. No se te olvide que te conozco como a mí mismo y que, aunque en ocasiones cueste trabajo confesarlo, somos hermanos.

TERESA.— Por favor, Ernesto.

ERNESTO.— (*Sin escuchar a Teresa.*) Veo en el fondo de tu ser todos tus pensamientos y hasta las frases que estás preparando para dejarlas salir en un momento dado. Me avergonzaría de ti, ahora, si no estuviera convencido de que no logro ni mejorarte ni disculparte sino, por el contrario...

TERESA.— (*Con energía.*) No sigas, Ernesto.

JULIA.— ¿Vas a darme consejos y reglas de conducta, tú el más... ?

ERNESTO.— ...el más envenenado, el demonio de la familia. Ya me sé la lección de memoria. Puede ser, querida hermana, que lo sea. Pero no se es verdaderamente endemoniado sino cuando se busca el mal de quien no lo merece. Y te aseguro que en esos refinamientos eres inimitable.

JULIA.— ¿Lo oyes, Teresa?

TERESA.— Sí, sí lo oigo. Y me parece que han escogido un mal lugar y un mal momento para...

ERNESTO.— Es verdad, Teresa. Dispénsame, dispénsanos.

JULIA.— No creo haber cometido falta. Parece que se te olvida que, de cualquier modo, Teresa es de la familia.

ERNESTO.— No de cualquier modo sino legítimamente por lo que toca al que fue su esposo, y desdichadamente por lo que a ti... y a mí se refiere.

JULIA.— ¿Qué quieres decir con eso?

ERNESTO.— Nada más de lo que en este momento estás pensando.

(En ese instante, por la puerta de la derecha entra el ama con un chal en las manos. Al verla, Teresa se pone en pie. El ama coloca el chal sobre los hombros de Teresa. Mientras, entre dientes.)

JULIA.— ¡Ya me imaginaba que con ese vestido estarías sintiendo frío!

(El ama y Teresa se miran: aquélla mueve la cabeza en señal de disgusto y se retira al fondo. Al recibir el chal, Teresa se apacigua. Se sienta lentamente y acaricia el terciopelo del sofá, silenciosamente. Pausa. Se oye el timbre de la entrada. Todos se ponen en pie menos Teresa que, inclinada, deja de acariciar el paño del mueble. El ama sale rápidamente al vestíbulo. Julia y Ernesto salen tras ella. Se oye la voz de Hipólito que hace que Teresa se ponga en pie, frente a la entrada del vestíbulo, de espaldas al público.)

ESCENA VI

El ama, Teresa, Ernesto, Julia, Hipólito, Alicia

LA VOZ DE HIPÓLITO.— ¿Dónde está la señora?

JULIA.— ¡Qué grande estás, Hipólito!

HIPÓLITO.— ¡Tía Julia!

ERNESTO.— Dame un abrazo, muchacho.

HIPÓLITO.— ¡Ernesto! ¡Tío Ernesto! ¡Abrázame tú, María!, ¿por qué te quedas atrás?

JULIA.— ¡El hijo pródigo que vuelve al hogar!

ERNESTO.— ¡Menos mal que no le dices la oveja descarriada!

EL AMA.— Hipólito, pasa, pasa, por aquí está Teresa.

(Pasadas las efusiones del recién llegado, se ve a Hipólito adelantarse hacia el salón. Va a entrar, pero algo lo detiene súbitamente, un instante. Se comprende que experimenta una sensación semejante a la que tuvo Teresa al entrar en el salón, sólo que agravada por tantos años de ausencia. Teresa, de espaldas al público, está inmóvil como una estatua cenicienta, frente a Hipólito que, haciendo un esfuerzo visible, rompe en un segundo el mundo de recuerdos que se acumuló en su mente, y se dirige, sonriendo, a Teresa. Los demás se quedarán en el umbral, atentos al encuentro, y sólo entrarán cuando en el centro del salón Teresa e Hipólito se hayan abrazado. El ama, después de asistir al encuentro de Teresa e Hipólito, sale por la puerta de la derecha. Hipólito tiene veinticinco años. Viste de negro. Alicia tiene veintitrés años. Es bella y atractiva. Viste de luto también. Aparecerá visiblemente pasiva, reservada y como deseosa de apartarse de los demás.)

HIPÓLITO.— ¡Aquí me tienes, Teresa!

(Y la abraza como se abraza a una amiga. El chal de Teresa cae al suelo.)

TERESA.— Hipólito. ¡Hijo mío!

(Hipólito se aleja para contemplarla, sin soltar la mano de Teresa. Ésta comprende que no es un abrazo filial el que ha recibido y con una voz grave que puede parecer un reproche, cuando no es sino un resentimiento.)

¡Hipólito!

HIPÓLITO.— Me parece extraordinario.

TERESA.— ¿Qué cosa?

HIPÓLITO.— ¡Eres la misma! ¡La misma que dejé! ¿Verdad que no ha pasado un día por ella?

TERESA.— No digas eso, Hipólito. No me creerás si te digo que me duele oírte decir eso.

(Toma su chal y se lo pone.)

HIPÓLITO.— ¡Pero si no es más que la verdad!

ALICIA.— *(Acercándose, y saludando a Teresa.)* Tiene razón Hipólito. No cambias nada.

JULIA.— *(Acercándose.)* ¿Y no te parece, Teresa, que Hipólito se ha convertido en el vivo retrato de su padre?

ERNESTO.— Ésa es una frase hecha, querida hermana.

JULIA.— ¿Quieres decir que a ti no te parece?

ERNESTO.— No quiero decir eso, pero creo que, como de costumbre, exageras, con algún propósito.

JULIA.— *(Pérfida.)* Claro que también tiene mucho parecido a su madre.

(Al oír esto, lentamente Teresa se sienta y se arrebujá en su chal, como si tuviera frío. Una pausa incómoda. Hipólito vuelve los ojos en torno suyo, empieza a observar el salón.)

HIPÓLITO.— Esto no ha cambiado nada.

TERESA.— *(Con voz apagada.)* Nada. Es lo único que no ha cambiado nada.

HIPÓLITO.— Es verdad. Los muebles son los mismos y...

TERESA.— Ni siquiera han sido movidos de su sitio. Todo está aquí como lo dejaste. Cuando tu padre quiso renovarlo, como lo hizo con todo, yo me opuse.

HIPÓLITO.— ¿Tú?

TERESA.— Yo, sí, ¿te sorprende? Un día le llegó a tu padre la idea de modernizarlo todo. Decía que por complacerme, pero no era sino para darse gusto. Yo lo dejé poner la mano en todo menos en este salón, Algo me decía que no te gustaría encontrar esta casa enteramente

cambiada, a tu regreso, si algún día regresabas. Me pareció que este cuarto, donde pasaste tantas horas estudiando, leyendo o simplemente acompañando a tu padre, debía preservarse así.

HIPÓLITO.— Tuviste razón, el sitio es algo sombrío y hasta un poco...

TERESA.— Sí, dilo: triste.

HIPÓLITO.— Pero representa toda mi infancia. Y creo que nunca podría estar mejor que como es, que como está.

ERNESTO.— Es verdad, Hipólito. En la vida se llega, a veces un poco tarde, pero se llega a la conclusión de que las cosas —y también las personas— están mejor como son que como un día quisimos que fueran.

JULIA.— ¡Qué! ¿Estás volviéndote un resignado?

ERNESTO.— No me comprendes. A la fealdad de las cosas y a la maldad de las personas no se resigna uno jamás, pero ¡cómo dejar de pensar lo peligroso que sería reformarlas, modernizarlas!

JULIA.— Tienes razón: no te comprendo.

ERNESTO.— Me comprenderías si te dijera que nada me parecería más peligroso que pretender reformarte, modernizarte a ti. Sería darte armas nuevas para perfeccionar tu maldad antigua.

JULIA.— Eres insoportable.

ERNESTO.— No soy más que tu hermano menor.

JULIA.— ¿Lo oyes, Hipólito?

HIPÓLITO.— (*Riendo.*) Tampoco ustedes han cambiado, sólo que lo que hace años me asustaba, ahora...

JULIA.— ¿Te divierte, no es verdad?

ERNESTO.— No seas optimista, Julia, le aburre.

HIPÓLITO.— (*Ríe y luego, tomando del brazo a Alicia.*) Alicia no es la misma que dejé. Está hecha una mujer. Nada, ni tus retratos me hacían pensar en ti como en una persona mayor. Sólo en algunas cartas me dabas miedo, hablabas tan seriamente.

JULIA.— (*Interrumpiendo.*) Pero, en todo caso, sus cartas...

ERNESTO.— (*Interrumpiendo, adelantándose a lo que va a decir Julia.*) “Te llevaban algo así como una caricia de consuelo.” (*Hipólito mira a Ernesto, luego a Alicia, luego a Julia que ha bajado la cabeza, confundida, y que estruja nerviosamente su bolso.*) No te asombres, Hipólito. Julia, que sabe tus cartas de memoria, nos ha recitado algunos fragmentos.

TERESA.— ¿Quieren, por favor, hablar de otra cosa? ¿Por qué no pasas a ver tu recámara, Hipólito? Me gustaría que me dijeras si te hace falta algo, si me he olvidado de alguna cosa.

HIPÓLITO.— No lo creo, Teresa. Sé que siempre estás en todo. Y, por lo demás, me he acostumbrado a vivir tan sencillamente, a hacer tantas cosas con mis propias manos que, mientras me habitúo, creo que más bien me van a sobrar que a faltar las comodidades.

JULIA.— Este muchacho está desconocido.

HIPÓLITO.— Pero aquí, en este sitio, con esta luz apagada, ¿no sienten ustedes, como yo empiezo a sentir, deseos de no hacer nada? Temo que voy a empezar a disolverme, agradablemente, aquí en este clima en que el sueño acaba por aniquilar la acción.

JULIA.— ¿Qué dices, Hipólito?

HIPÓLITO.— Fuera de México se aprende a mirar cara a cara la vida. Aquí, en la blancura del hogar, en la presencia de las cosas y al oír las voces familiares que avivan el recuerdo, aun de aquello que creíamos olvidado, tengo miedo de volver a ser el muchacho huraño, silencioso, inactivo, que fui ayer.

TERESA.— ¡Por Dios, Hipólito!

ERNESTO.— Tiene razón Teresa. No es tiempo de hablar de cosas que, por lo demás, no tienen por qué suceder. ¿Quieres que vaya contigo a ver tu recámara?

JULIA.— Sí, es una buena idea. Nosotros nos vamos, o, si tú quieres, puedes quedarte un momento, Alicia. ¿Hipólito vendrá a comer con nosotras, verdad?

ALICIA.— Se me había olvidado decirle.

JULIA.— Nunca es tarde, Alicia. ¿Qué dices, Hipólito?

HIPÓLITO.— Preferiría...

ERNESTO.— Descansar unas horas. Comer aquí, en su casa.

JULIA.— Comprendo, Hipólito. Además, Teresa y tú tendrán muchas cosas de que hablar, seguramente.

TERESA.— Hipólito y yo tendremos todos los días y todas las horas para hablar de esas muchas cosas.

JULIA.— Entonces... si no te sientes cansado...

ALICIA.— ¿Por qué no vienes con nosotras? Iremos a dar una vuelta antes de comer. Ya no reconocerás la ciudad.

HIPÓLITO.— La verdad es que...

TERESA.— Anda con ellas, Hipólito. Ya he dicho que tendremos tiempo de sobra para hablar, para estar juntos.

JULIA.— ¿Oyes, Hipólito, lo que dice Teresa?

ERNESTO.— Estas despedidas familiares son más largas y más tediosas que las visitas. Adiós, Teresa. Hasta muy pronto.

JULIA.— (*Aprovechando la ocasión.*) Me iré contigo, Ernesto. Tengo urgencia de llegar a...

ERNESTO.— (*Saliendo por el vestíbulo.*) Sólo que llevo rumbo opuesto.

JULIA.— Pero si no te he dicho adónde tengo urgencia de llegar.

ERNESTO.— Cualquiera que sea el lugar a donde vayas, llevo el rumbo opuesto.

JULIA.— (*Detrás de Ernesto.*) No me despido, Teresa. Hasta luego.

(*Sale Julia. Alicia, Teresa e Hipólito quedan en suspenso unos instantes.*)

ESCENA VII

Teresa, Alicia, Hipólito

TERESA.— *(Se da cuenta y para romper el hielo.)* ¿Por qué no te sientas, Alicia?

ALICIA.— Gracias. Debo irme ahora mismo. Adiós, Teresa.

(Se despide rápidamente de Teresa y sale sin despedirse de Hipólito que se queda desconcertado. Teresa lo mira y luego sonriendo con amargura.)

ESCENA VIII

Teresa, Hipólito

TERESA.— ¿Por qué no te vas con ella? Ya ves que no se ha despedido de ti, porque está segura de que la acompañarás, cuando menos así lo espera.

(Hipólito no responde. Se oye la voz de Alicia en el vestíbulo.)

LA VOZ DE ALICIA.— ¡Hipólito!

(Hipólito vuelve lentamente la cabeza hacia el vestíbulo. Mira en seguida a Teresa. Teresa, haciendo un esfuerzo, le tiende la mano, irguiéndose. El movimiento hace que el chal resbale de los hombros de Teresa hasta el suelo. Toda la belleza, toda la audacia, toda la madurez vital de Teresa resplandece en ese momento. Hipólito la contempla atónito. Se oye la voz de Alicia llamando a Hipólito con decisión.)

¡Hipólito! ¿No vienes?

(Hipólito no responde. Pausa.)

TERESA.— *(Con una voz que ordena.)* Anda con ella.

(Hipólito, sin atreverse a mirar a Teresa, sale aturdido. Teresa, sin perder de vista la salida, recoge lentamente el chal y se lo pone otra vez. Lentamente se sienta en el sofá; se encoge, se empequeñece. Por la puerta de la derecha aparece el ama; desde el umbral mira a Teresa, luego pregunta.)

ESCENA IX

El ama, Teresa

EL AMA.— ¿Qué? ¡Es posible! ¿Se ha ido?

TERESA.— *(Con una voz que es, apenas, un soplo, mientras acaricia lentamente el paño del mueble.)* ¡Estoy sola! ¡Estoy sola otra vez!

TELÓN

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del primer acto, tres meses más tarde. Más luz y más vida en el salón. Un ramo de flores en el lugar en que debió estar en el primer acto si Teresa no lo hubiera mandado quitar. Hipólito, vestido de luto, se muestra alegre y comunicativo, en un principio. Habla con Ernesto —vestido de gris— que se halla sentado en primer término, frente a una mesa con servicio de café. Es de noche.

ESCENA I

Hipólito, Ernesto

ERNESTO.— *(Al mismo tiempo que Hipólito le sirve el azúcar.)* Gracias, eso es todo.

HIPÓLITO.— Pero ¿no me crees? Acabo de convencerla, además, de que debe quitarse el luto. El luto ensombrece no sólo el cuerpo sino el ánimo. “Yo te seguiré muy pronto —le dije —, dame el ejemplo.”

ERNESTO.— ¿Dices que no te ha costado mucho trabajo convencerla?

HIPÓLITO.— Por el contrario, tuve que emplear toda suerte de razonamientos. Ninguno le parecía suficiente.

ERNESTO.— Pero ¿de veras se ha dejado convencer? ¿Hablas en serio?

HIPÓLITO.— *(Sonriendo.)* Debo de haber sido, en los años que pasé en esta casa, una especie de novicio austero y hermético. También Teresa me preguntaba: “¿Hablas en serio?” ¡Como si no se pudiera hablar en serio con la sonrisa en los labios, alegremente!

ERNESTO.— Teresa tenía miedo de que regresaras... como te fuiste, huraño y silencioso. Se resiste a creer que hayas podido cambiar... tan favorablemente.

HIPÓLITO.— *(Sin ocultar su alegría.)* ¿Crees que en el fondo le dé gusto que no tome ahora las cosas por el lado trágico?

ERNESTO.— *(Con una voz sin expresión.)* No lo creo: estoy seguro.

(Pausa en que se ve dudar a Hipólito sobre si va a decir o no algo que piensa.)

HIPÓLITO.— Hay algo que quisiera preguntarte, pero no me atrevo.

ERNESTO.— ¿Por qué?

HIPÓLITO.— Porque ahora comprendo que tú tampoco debes de guardar un buen recuerdo mío.

ERNESTO.— Lo dices porque... *(Se detiene.)*

HIPÓLITO.— Sí, porque entonces me parecía que te habías puesto de parte de ella, de Teresa, en contra mía.

ERNESTO.— Tienes razón, yo estaba de su parte, pero no en contra tuya. ¿Qué culpa tenía Teresa de que tu padre se hubiera enamorado de ella, de que la hubiera hecho su esposa?

HIPÓLITO.— Con eso disculpas a mi padre, pero ¿y ella?, ¿por qué aceptó casarse con mi padre, mucho mayor que ella y...

ERNESTO.— Veo que, a pesar de que afirmas lo contrario, sigues cavilando todavía.

HIPÓLITO.— *(Hallando en sus propias palabras un incentivo para seguir una indagación que sin duda lo hace sufrir.)* ¿Vas a decirme que Teresa se casó con mi padre por amor?

ERNESTO.— ¿Por qué, entonces? ¿Por su dinero? Bien sabes que no fue por eso. ¿Por su nombre? ¿Por su posición? No es la vanidad el defecto de Teresa, ni nuestro nombre ha sido nunca algo extraordinario. No me asombra que no comprendas. Se necesita llegar a cierta edad para comprender muchas cosas, entre otras que, dentro de ciertos límites, la edad en el amor no cuenta. Además, si había diferencia de edades, no era porque tu padre fuera un viejo sino porque Teresa era demasiado joven.

HIPÓLITO.— Tú los has dicho: “demasiado” joven, para quererlo.

ERNESTO.— En esto te equivocas. Teresa surgía, entonces, a la vida, quería abrazarla con brazos jóvenes, asirla con manos ágiles. Tu padre representaba, para ella, el equilibrio, la razón que a ella le faltaba...

HIPÓLITO.— Eso es, la razón que a ella le faltaba.

ERNESTO.—...entonces, pero que ahora le sobra. Pero si eres de veras sincero contigo mismo, tendrás que confesar que no era la falta de amor de Teresa a tu padre lo que te hizo resolverte en contra de ella y quererla mal sino precisamente lo contrario; esa locura de amor que tú no comprendías y que, por lo visto, no comprendes aún.

HIPÓLITO.— ¿Quisiera comprenderla!

ERNESTO.— No es tiempo todavía. *(Después de un último sorbo de café, dejando la taza.)* ¿Sabes cuál es la diferencia entre la juventud y la vejez? En la juventud se siente lo que aún no se comprende, en la vejez se comprende lo que ya no se siente.

HIPÓLITO.— Ésa no es más que la frase de un desencantado, de un cínico.

ERNESTO.— Y, no obstante, el desencantado, el cínico te dice, para consolarte, que también existe un punto en la vida del hombre en que sentir y comprender no son sino una sola sustancia: en que la razón y la pasión se confunden prodigiosamente, sólo que...

HIPÓLITO.— Termina.

ERNESTO.— Sólo que ese punto perfecto, esa madurez exquisita no puede durar, no dura. Piensa que nunca es más cautivador un ser que en ese momento pleno en que, precisamente, se

hallaba tu padre cuando Teresa lo conoció.

HIPÓLITO.— ¡Vas a decir que Teresa se sintió cautivada por mi padre, y no lo contrario!

ERNESTO.— Precisamente.

HIPÓLITO.— ¡Imposible! Toda tu habilidad es insuficiente para hacérmelo creer. Teresa...

ERNESTO.— (*Interrumpiéndolo, con voz en que la pasión no se oculta.*) ¡Qué sabes tú de ella! No la conoces. Te has hecho de Teresa una imagen falsa, la imagen de una mujer calculadora, fría, y por si fuera poco, fuerte. Ni una ni otra cosa. La fuerza de Teresa no estuvo entonces, como no está ahora, dentro de ella. La fuerza que parecía tener —la que tenía— le llegaba de fuera, se la daba tu padre, o, mejor dicho, ella la tomaba de él. Teresa es como la hiedra: vive de lo que toca, de lo que abraza. Tu padre me lo decía con otras palabras: “Siento que soy yo quien da vida, calor y fuego a esta criatura”. Conozco a seres como Teresa, y te confieso que no sólo hay un placer inmenso en dejar que se apoyen en nosotros sino también en el desfallecimiento que sigue a esa transfusión de sangre, de savia, en que se resuelve para nosotros su contacto. Basta que sientas una de sus manos apoyarse en la tuya o asirla, para sentir que se establece esa misteriosa transfusión. Hay seres enraizados fuertemente a la tierra; tu padre era uno de ellos: sólido como un árbol, como un muro...

HIPÓLITO.— (*Repitiendo, involuntariamente.*) Como un árbol, sí, como un muro.

ERNESTO.— Teresa es todo lo contrario; para no caer, para no doblegarse, necesita asirse de algo. Sus raíces están en el aire: sus manos son raíces.

HIPÓLITO.— Son garfios.

ERNESTO.— Sí, son garfios. Pero no en el sentido en que lo piensas ahora, en este momento en que renace tu alma oscura de niño que odia oscuramente, que condena sin oír, sin juzgar. ¡Y yo que creía... ! (*Se detiene.*)

HIPÓLITO.— ¿Qué cosa?

ERNESTO.— Que en estos tres meses en que has convivido con ella con más naturalidad, con más intimidad de lo que Teresa y yo y tú mismo esperábamos, habrían sido bastante para borrar todo ese injusto pasado de odio del que, por lo demás, nadie ni la misma Teresa te ha hecho responsable jamás, precisamente porque entonces no eras más que un niño.

HIPÓLITO.— Pero ahora.

ERNESTO.— No es tiempo aún de hacerte responsable porque en contra de lo que yo pude pensar en un momento, en contra de lo que tú mismo crees, sigues siendo un niño. Te he observado durante estos tres meses. He visto cómo Teresa ha ido ganando insensiblemente tu afecto. Pero, al mismo tiempo, la curación parecía tan rápida que ya veía yo acercarse el momento de la recaída.

HIPÓLITO.— (*Después de una breve pausa, con humildad.*) ¿Me creerás si te confieso una cosa?

ERNESTO.— Dila.

HIPÓLITO.— Que en los tres meses que llevo aquí, en esta casa, al lado de Teresa, no había vuelto a pensar en ella como antes pensaba y que hasta estos momentos, al hablar contigo, no sé por qué, me he sentido impulsado ya no espontáneamente sino como si mi conciencia de

niño me lo exigiera, como si mi niñez me echara en cara que la estoy traicionando, a hablar de Teresa injustamente.

ERNESTO.— Creo todo lo que me dices. Lo creo y lo comprendo. De otra manera, ¿cómo se explicaría tu actitud de hace un momento con relación a tres meses de intimidad, de camaradería, de alegría fraternal que has vivido junto a Teresa, que has hecho vivir a Teresa?

HIPÓLITO.— Pero: ¿he sido yo?

ERNESTO.— ¿Quién ha hecho renacer a Teresa? Y nadie más que tú.

HIPÓLITO.— Pero si yo no me lo he propuesto.

ERNESTO.— (*Con una voz que tiembla.*) Pero tendrás que convenir en que lo has logrado.

HIPÓLITO.— Lo dices como si lo lamentaras.

ERNESTO.— ¿Por qué habría de lamentarlo?

HIPÓLITO.— ¿Hay algo de malo en ello?

ERNESTO.— ¿Malo, por qué? ¿Para quién?

HIPÓLITO.— Para Teresa, para mí.

ERNESTO.— Ni para Teresa ni para ti.

HIPÓLITO.— ¿En quién piensas al decir que ni para Teresa ni para mí?

ERNESTO.— Nunca hacemos el bien sin producir inevitablemente el mal en torno nuestro.

HIPÓLITO.— No te comprendo.

ERNESTO.— Nuestras vidas están siempre en equilibrio inestable. El bien y el mal son las pesas de la balanza. Un día decidimos —o alguien decide por nosotros— no seguir haciendo el mal que hacíamos a una persona. Pero no por eso desaparece el mal. El mal sigue siendo el mismo, sólo que ahora se ejerce en otra dirección, recae en otra persona que en la mayoría de los casos es inocente.

HIPÓLITO.— ¡No querrás decir que ahora que he dejado de querer mal a Teresa, voy a hacer un daño semejante a otra persona!

ERNESTO.— No quería decirlo, pero ya lo he dicho.

HIPÓLITO.— ¿Piensas en alguien concretamente?

ERNESTO.— A mi edad ya no se piensan las cosas como tú las piensas aún, concretamente, personificándolas. He dicho que para mantener el equilibrio de la humanidad, el mal que quitas de un lado de la balanza tiene que reaparecer necesariamente en otro. La víctima en este caso puede ser un desconocido, ajeno a todo lo que a ti te acontece; puedo ser yo, puedes ser tú mismo, en fin... cualquiera.

HIPÓLITO.— ¡Pero esto es horrible!

ERNESTO.— Horrible, si tú quieres, si tú te empeñas en pensar en ello, pero más que horrible es necesario y, sobre todo, inevitable. Querer hacer el bien y solamente el bien equivaldría a salir a la calle un día de sol y pretender que nuestro cuerpo no haga sombra.

HIPÓLITO.— Creo que tienes razón.

ERNESTO.— (*Tristemente.*) Creo, querido Hipólito, que no me queda más que la razón.

(Al principio del último parlamento de Ernesto, aparecerá Teresa, por la puerta de la derecha. Se detiene al oírlo y contestará vivamente. Se ha quitado el luto; está radiante y viva como nunca antes. Al oírla, Hipólito se vuelve y queda suspenso, mirándola. Ernesto se pone lentamente en pie.)

ESCENA II

Ernesto, Hipólito, Teresa

TERESA.— En cambio, creo que yo he perdido hasta la razón. Mírame, Ernesto. ¿No te sorprendes?

ERNESTO.— No, Teresa. ¿Por qué habría de sorprenderme?

TERESA.— ¿O es que Hipólito te lo había dicho ya?

ERNESTO.— *(Cordialmente, sonriendo.)* Aun en el caso de que no me lo hubiera dicho, no me habría sorprendido.

TERESA.— *(Sin comprender.)* ¿Qué quieres decir?

ERNESTO.— Se sorprende el que no es capaz de comprender. Hace tiempo deseaba yo que dejaras la ropa de luto. Desde hace unos días sabía yo que la dejarías de un momento a otro. Mi sorpresa está solamente en que haya sido hoy y no ayer o mañana el día en que aparecerías así, tan naturalmente vestida de color.

TERESA.— Pero ¿no te extraña, no te disgusta?

(Dice esto acariciando a Ernesto afectuosamente. Hipólito se vuelve de espaldas.)

ERNESTO.— Ni una cosa ni otra; por el contrario, me encanta y me tranquiliza.

TERESA.— ¿Quieres decir que el luto no me sentaba?

ERNESTO.— *(Sonriendo.)* Temo que si te digo que no, voy a cometer una falta de galantería.

TERESA.— *(Volviéndose de pronto hacia Hipólito.)* ¡Y tú no me dices nada! Tú, que ya lo sabías, has resultado el único sorprendido.

HIPÓLITO.— *(Volviéndose a medias; con involuntaria rudeza.)* ¡Y lo estoy!

TERESA.— *(Se le acerca y lo acaricia maternalmente.)* Pero no así, de ese modo seco y frío. ¿No ha sido por ti y a instancias tuyas? ¿Me quisieras ver otra vez, desconfiada, muda, temerosa de tus juicios, disminuida, sombría? ¿Verdad que no?

HIPÓLITO.— Claro está que no.

ERNESTO.— Claro está que no.

TERESA.— *(Riendo.)* ¡Ya lo ves! Ha sido una respuesta unánime. *(Luego, seriamente.)* Todos estos días he vuelto a sentirme gradualmente viva, aun dentro de la corteza de esos trajes negros que acabo de dejar y que no quisiera volver a usar jamás. Día a día, de lo más

profundo de mi ser donde llegué a sentirlos adheridos, habían ido pasando a la superficie, y ahora, al quitármelos, sentí como si arrojara fuera de mí la última de todas las sombras. *(Pausa breve. Se vuelve hacia Hipólito.)* ¿No querrías ahora... ?

HIPÓLITO.— *(Con fervor.)* Ahora no quiero sino tu alegría.

TERESA.— ¿De veras, Hipólito? ¿Crees, Ernesto, que Hipólito sea sincero en este momento? ¿Crees que piensa y siente lo que acaba de decir?

ERNESTO.— *(Fríamente.)* Creo que te ha dicho lo que siente.

HIPÓLITO.— *(Con odio involuntario.)* Pero no lo que pienso, ¿verdad? ¿Por qué de una vez no le dices a Teresa, palabra por palabra, lo que pensaba, lo que te decía hace un momento?

ERNESTO.— *(Queriendo detener la explosión de Hipólito, lo interrumpe.)* ¡Hipólito!

HIPÓLITO.— ¡Déjame terminar! *(A Teresa.)* Hace un momento volví a dudar de ti. Todas mis sospechas acerca del papel que viniste a representar aquí, en esta casa, al lado de mi padre, volvieron a renacer en mí. Le he planteado a Ernesto todas mis interrogaciones, le he confiado todas mis dudas acerca de ti, le he confesado el odio, la repulsión que llegué a sentir por ti.

(Se detiene tanto al oír su voz fuera de sí como al ver que Teresa se ha dejado caer en el sofá sollozando silenciosamente.)

ERNESTO.— Ahora soy yo quien va a decirlo todo. Es verdad lo que dice, pero también es verdad que Hipólito está de acuerdo en que ya no siente ese odio hacia ti.

HIPÓLITO.— *(Vivamente.)* Pero que, sin embargo, sigo pensándolo, ¿no?

ERNESTO.— También es verdad, Teresa. Pero en algo que hemos experimentado, en algo que hemos sentido profundamente, podemos pensar toda la vida sin que esto quiera decir que sigamos sintiéndolo. La memoria y la razón pueden hacernos creer que aún sentimos lo que ya está bien muerto dentro de nosotros. Alégrate, Teresa, acabo de saber, por boca de Hipólito, que nada de lo que sentía por ti tiene validez ahora. *(Breve pausa.)* Ha sido el de esta noche su último desahogo. Después de esta confesión en que Hipólito mismo me decía que no era él sino su infancia la que volvía a rebelarse en contra tuya, se ha librado y te ha librado para siempre de su tortura. *(Teresa alza los ojos en busca de Ernesto.)* Te he visto, aun a través de sus acusaciones, salir absuelta. Todo esto no ha sido sino una última descarga. Allí lo tienes, al fin, después de emplear todas sus armas en contra tuya, inerme ya para siempre.

HIPÓLITO.— *(Acercándose a Teresa.)* Ernesto ha dicho la verdad. Y no te digo que me perdones ahora, porque yo no me siento culpable. El niño rencoroso que se alejaba de ti, que rehuía tu contacto, que esquivaba tu presencia; el niño injusto que tendría que pedirte perdón habló hace un momento y por última vez, como un extraño, dentro de mí y a pesar mío.

TERESA.— Gracias, Hipólito.

HIPÓLITO.— Gracias a ti, Teresa. Gracias, Ernesto.

TERESA.— *(Tomando de la mano a Ernesto.)* Eres un hombre de oro, Ernesto.

ERNESTO.— *(Como para sí y sin que los otros lo comprendan.)* Un hombre de oro que preferiría ser de carne y sangre.

(Se han quedado agrupados, siguiendo cada uno su pensamiento. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Ninguno de los tres parece darse cuenta. Se ve al ama volver del vestíbulo. Se detiene en el umbral y, nerviosa y tímidamente, se la oye decir.)

ESCENA III

Ernesto, Hipólito, Teresa, el ama

EL AMA.— ¡Hipólito! *(Todos se vuelven.)* Alicia acaba de llegar y pregunta por ti.

(El grupo se deshace.)

TERESA.— ¿Alicia?

EL AMA.— Dice que quiere hablar contigo... a solas, Hipólito.

TERESA.— ¿Pero por qué no pasa?

EL AMA.— *(A Hipólito.)* Que si puedes salir al vestíbulo un momento.

HIPÓLITO.— *(Que se ha llevado la mano a las sienes.)* ¡Es verdad, Alicia!

TERESA.— *(Al ama, enérgicamente.)* Dile a Alicia que pase.

HIPÓLITO.— *(Dirigiéndose hacia la puerta.)* Voy a verla.

TERESA.— *(Deteniendo a Hipólito con el ademán.)* No, Hipólito. Un momento. No comprendo por qué se queda fuera. *(Al ama.)* ¿Y tú, qué haces allí como una estatua? Vé a decirle que pase... ¿o tendré que ir yo misma a decírselo?

EL AMA.— En seguida, en seguida. *(Sale desconcertada, rápidamente.)*

ESCENA IV

Teresa, Ernesto, Hipólito

TERESA.— ¿Pero qué puede pasarle? ¿Qué quiere decir esa reserva? ¿Le habrá sucedido algo a Julia?

ERNESTO.— *(Irónicamente.)* Por esa parte puedes estar tranquila. Julia es invulnerable y, si me obligas a decirlo todo, añadiré que mucho me temo que sea inmortal.

(Llega Alicia. Se detiene en el umbral de la entrada del vestíbulo. Vestida de negro como en el primer acto, se quedará inmóvil, sorprendida al ver que Teresa, que se adelanta hacia

ella, está vestida de color. No puede reprimir un gesto de asombro más que de sorpresa y hasta se la ve retroceder un tanto.)

ESCENA V

Alicia, Teresa, Hipólito, Ernesto

ALICIA.— ¡Pero, Teresa!

TERESA.— ¿Qué tienes? ¿Te sucede algo?

ALICIA.— No, nada... es que...

TERESA.— Acaba, mujer.

ALICIA.— Es que al verte así, como estás, me he quedado, ¿cómo decirlo?... deslumbrada... Y he sentido una sensación de frío, del frío que produce esta ropa de luto que tú has dejado... y que yo... *(Mirándose la ropa como si mirara un harapo.)*

TERESA.— Y que tú debes dejar también.

ALICIA.— Es verdad, tienes razón, yo también debí quitármela... para verme así, como tú.

TERESA.— ¡No digas tonterías, chiquilla! Vamos, saluda a Ernesto.

HIPÓLITO.— *(Se adelanta hacia Alicia que ha entrado en la sala, va a decir algo más que su nombre.)* Alicia...

ALICIA.— *(Recobrándose.)* ¡No digas nada, Hipólito! Y, sobre todo, no te disculpes.

(Hipólito detiene su impulso. Teresa y Ernesto cambian una mirada.)

TERESA.— ¿Disculparse? ¿De qué, Alicia? *(Ella no responde.)* ¿De qué tienes que disculparte, Hipólito?

ALICIA.— No digas nada, Hipólito. Las cosas que hay entre nosotros son sólo nuestras.

TERESA.— *(Después de mirar a Hipólito con asombro, se vuelve a Alicia y con voz conciliadora.)* ¡No querrás decir que has venido a hablar con Hipólito de algo que Ernesto y yo no podemos oír!

ALICIA.— No he dicho eso.

TERESA.— *(Perdiendo la serenidad.)* ¡Y sin embargo, se necesitaría estar ciego para no comprenderlo!

ALICIA.— *(Con voz fría.)* ¿Y si así fuera?

TERESA.— ¿Qué dices, Alicia? No te comprendo... o no quisiera comprenderte. Hablas con una voz que no es tuya, con una voz prestada.

ALICIA.— *(Afirmándose cada vez más.)* ¿Vas a decir que hablo con la voz de mi madre?

HIPÓLITO.— Vamos, Alicia. No puedes seguir hablando así en... *(Se detiene.)*

ALICIA.— ¿En tu casa? ¿Quieres decir que en tu casa no puedo hablar como yo quiera?

ERNESTO.— No te olvides, Alicia, que también es la casa de Teresa.

TERESA.— Alicia tiene razón, Ernesto. Para “ellas” ésta no es sino la casa de Hipólito, como antes no fue sino la casa de su padre. Yo no he contado, yo no cuento aquí jamás.

HIPÓLITO.— No digas eso, Teresa.

ALICIA.— ¿Qué vas a decirle ahora? ¿A qué mentira vas a recurrir para negar de una vez por todas tu conducta de tantos años?

HIPÓLITO.— ¡Pero estás loca, Alicia!

ALICIA.— Puede ser que esté volviéndome loca, pero, antes de estarlo por completo, he decidido que sepas por qué razón no he podido esperar a que fueras a verme... Te he esperado toda la tarde y parte de la noche. Por eso he venido aquí a decirte —a ti, Hipólito— lo que ya no cabe en mi pecho, lo que tenía en la boca como un mal sabor que al fin se ha vuelto palabras.

TERESA.— (*Buscando apoyo en Ernesto.*) Llévame de aquí, Ernesto. Que se quede. No quiero, no podría oírla un momento más.

HIPÓLITO.— Es ella la que debe guardar silencio. (*Acercándose a Alicia.*) Vámonos, Alicia. Te llevaré a tu casa. (*Pausa.*) ¿Por qué no te mueves?

ALICIA.— Porque si he venido aquí, a estas horas, es porque estoy decidida no sé a qué, pero a todo.

TERESA.— Aun a venir a desahogarte de todos tus rencores, de todas tus represiones, y a librarte de todo el veneno que ni siquiera es tuyo, porque cuesta trabajo pensar que a tus años se pueda acumular lo que ya se asoma a tus ojos, lo que quieres dejar escapar de los labios. ¡Pero no te oiré!

ERNESTO.— Tienes razón, Teresa. Vámonos. Y tú, Hipólito, doma si puedes a la fierecilla. Recuerda que si ayer rugían a dúo, hoy tienes razones y sentimientos bastantes para amansarla —si aún es posible— o, al menos, para hacerla callar.

(*Salen Teresa y Ernesto por la puerta lateral izquierda.*)

ESCENA VI

Hipólito, Alicia

ALICIA.— (*Después de una pausa.*) ¿Qué quiso decir Ernesto?

HIPÓLITO.— Lo que dijo, y nada más.

ALICIA.— (*Comprendiendo que Hipólito no es ya el mismo, sentándose aniquilada, después del esfuerzo anterior. Como a sí misma.*) Quiso decir que te han amansado a ti, con sentimiento y hasta con razones. ¿No es eso?

HIPÓLITO.— ¿Es esto lo que has venido a decirme? Soy yo quien debe interrogar. Eres tú quien debes explicar tu presencia a esta hora en esta casa y tu conducta de hace un momento.

ALICIA.— (*Para sí, más que para Hipólito.*) Soy yo la que debo explicar mi presencia en esta casa y mi conducta, pero mucho me temo que mis explicaciones no sólo no te convenzan sino que te parezcan incomprensibles.

HIPÓLITO.— ¿Qué quieres decir?

ALICIA.— Si es verdad lo que dijo Ernesto, no hablamos ya el mismo idioma. Tiene razón: ayer rugíamos juntos. Pero ahora, para entendernos, necesitarían amansarme, cambiarme, como parece que te han amansado y cambiado en estos días. Y ahora comprendo...

HIPÓLITO.— ¿Qué?

ALICIA.— Por qué huyes de mí.

HIPÓLITO.— No huyo de ti.

ALICIA.— ¿Lo dices porque no te alejas de mí? En apariencia tienes razón. Pero el hecho de no buscarme más, de contestarme con evasivas las pocas veces que hablamos, de hacerme esperar horas y horas cuando, como esta noche, me has dejado abrigar la esperanza de que irías a verme...

HIPÓLITO.— Lo de esta noche fue involuntario, te lo aseguro.

ALICIA.— ¿Lo de esta noche, dices? Luego los otros días... Empiezo a creerte sincero.

HIPÓLITO.— Hoy me olvidé por completo; eso es todo.

ALICIA.— ¿Lo confiesas?

HIPÓLITO.— No tengo por qué ocultarlo.

ALICIA.— Eso quiere decir, Hipólito, que ya no huías de mí, porque has huido ya tal vez para siempre de mí. En este olvido está, precisamente, el triunfo de ella.

HIPÓLITO.— ¿Qué quieres decir?

ALICIA.— El triunfo de ella sobre mí, sobre nosotros dos.

HIPÓLITO.— (*Con energía.*) Te prohíbo... (*Se detiene súbitamente.*)

ALICIA.— ¿Qué ibas a decir? ¿Por qué te arrepentiste? Piensa que tienes todo el derecho de prohibirme que hable así de tu madre.

HIPÓLITO.— ¿Qué tiene que ver mi madre en estas cosas?

ALICIA.— Me refiero a Teresa.

HIPÓLITO.— Teresa no es mi madre.

ALICIA.— Por un momento pensé que habías acabado por considerarla así.

HIPÓLITO.— ¡Qué dices! ¿A dónde vas a parar, Alicia?

ALICIA.— Eso mismo podría yo preguntarte y ya ves que no lo hago. Y ahora comprendo que entre todas las redes que han puesto en torno tuyo, no sería lo peor que hubieras caído en la de acabar por considerarla como a una madre.

HIPÓLITO.— ¿Quieres decir que ahora te gustaría... ? (*No se atreve a seguir.*)

ALICIA.— No he dicho que me gustaría sino que, en todo caso, preferiría que pensaras en ella como en una madre.

HIPÓLITO.— ¡Como en una madre! ¡No puedo pensar en ella de ese modo!

ALICIA.— ¡Ya ves! ¿Te das cuenta de lo que acabas de decir?

HIPÓLITO.— (*Febrilmente.*) ¡Pero qué has hecho, qué han hecho tu madre y tú, por todos los medios, sino evitar cuidadosamente, durante años y años, que yo pudiera ver a Teresa como a una madre!

ALICIA.— ¿Quieres decir que hemos triunfado, nosotros, los cómplices? ¿Quieres decir que nunca podrás verla como a una madre? ¿Y no lo lamentas?

HIPÓLITO.— ¿Por qué habría de lamentarlo?

ALICIA.— Pues yo sí lo lamento ahora, porque todo esto sólo quiere decir que es ella quien ha triunfado sobre nosotros, usando nuestras propias armas, apoderándose insensiblemente de tu voluntad.

HIPÓLITO.— ¿Qué estás diciendo, Alicia? Mi voluntad es mía.

ALICIA.— Eso mismo creía tu padre. Teresa tiene el don de hacer creer a los demás que la voluntad de ella es la de los demás.

HIPÓLITO.— No querrás decirme, Alicia, que has venido aquí, a estas horas, a hablarme de esas ideas absurdas.

ALICIA.— Que te harán pensar más de lo que ahora crees, si es que aún eres capaz de pensar.

HIPÓLITO.— ¿Te quieres callar? (*Luego, reprimiéndose.*) Acaba de una vez si tienes algo más que decir.

ALICIA.— Creo que nada. Desde que entré en esta casa; desde el momento en que me hallé frente a Teresa, al verla así como está, cambiada, sin las ropas de luto, me di cuenta de que todo lo que venía a decirte ya no tenía objeto... (*Pausa.*) ¿De qué me serviría, por ejemplo, preguntarte si le has dicho por fin a Teresa... ?

HIPÓLITO.— ¿Qué?

ALICIA.— ¡Pero te has olvidado también! (*Luego, dulcemente.*) ¿No le has dicho que estamos comprometidos, que hemos decidido casarnos pronto, muy pronto? Sé que no se lo has dicho.

HIPÓLITO.— Es verdad.

ALICIA.— ¿Porque también lo has olvidado?

HIPÓLITO.— (*Cobarde, débilmente, flaqueando.*) Porque no ha habido ocasión. He buscado un momento propicio.

ALICIA.— Y no lo has encontrado, entre tantos, entre todos los que han vivido juntos, hora tras hora, día tras día —los días y las horas que me han parecido eternos—, sin salir a la calle, solos.

HIPÓLITO.— Solos o con Ernesto que viene todos o casi todos los días.

ALICIA.— (*Fríamente.*) Creía que ahora, puesto que Teresa no está sola, puesto que te tiene a ti a su lado, Ernesto no vería la necesidad de acompañarla, todos los días, como antes de que tú llegaras.

HIPÓLITO.— ¿Todos los días, dices?

ALICIA.— Todos los días, sí, y a toda hora. Y estoy segura de que ha sido él quien aconsejó a Teresa que se quitara el luto.

HIPÓLITO.— *(Que no ha oído el último parlamento de Alicia.)* ¿Luego tú crees... ?

ALICIA.— Sí, lo creo. Creo que ha sido él. Teresa lo deseaba, pero es tan incapaz de hacerlo por su propia decisión como hábil para obligar a otro a sugerírselo, a pedírselo.

HIPÓLITO.— *(Sin relacionar lo que está pensando con lo que Alicia acaba de decir.)* ¿Pero qué dices?

ALICIA.— ¡Quién sino él pudo pedirle que se quitara el luto! ¿Verdad que fue Ernesto?

HIPÓLITO.— *(Cobardemente.)* Ernesto, sí.

ALICIA.— *(Se acerca a Hipólito.)* Tienes razón, Hipólito, debo estar loca, porque por un momento pensé que habías llegado al extremo de pedírselo tú.

(Hipólito no contesta. Se deja caer en el sofá. Una pausa perceptible, hueca. Luego, Hipólito sin moverse.)

HIPÓLITO.— No hablemos más, al menos por esta noche. *(Pausa breve. Apartando un pensamiento.)* Te llevaré a tu casa. *(Hipólito no se mueve.)*

ALICIA.— No es necesario, Hipólito. Si me acompañaras, volveríamos a hablar, y creo que, sobre todo esto, nada más tenemos que decir. Te quedarás aquí. Yo preferiría...

HIPÓLITO.— ¿Qué vas a decir ahora?

ALICIA.— Que te quedaras aquí, solo, juntando todas tus ideas y también... todas tus fuerzas, hasta el momento en que ella venga a preguntarte el porqué de mi presencia en esta casa —adonde ya no volveré más. Entonces le dirás...

HIPÓLITO.— *(Interrumpiéndola.)* Pero ¿vas a dictarme ahora lo que debo decirle?

ALICIA.— *(Acercándose a Hipólito por la espalda y apoyando tímidamente su mano en el hombro de Hipólito que no volverá la cabeza.)* Le dirás, de una vez por todas, lo que piensas, lo que sientas, de mí... de nosotros... de nuestros proyectos... si todavía podemos llamarlos así. *(Pausa. Hipólito baja la cabeza.)* ¿Verdad que lo harás esta misma noche?

HIPÓLITO.— *(Con voz apagada en que no habrá la menor resolución.)* Sí... esta misma noche.

(Alicia, después de acariciar los cabellos de Hipólito, sale rápidamente por la puerta del vestíbulo. Pausa larga en que se verá a Hipólito oprimirse las sienes. Luego, silenciosamente, aparecerá por el vestíbulo Teresa. Se detendrá en el umbral. Hipólito la presentirá y sin volver la cabeza preguntará.)

¿Estás allí?

ESCENA VII

Hipólito, Teresa

TERESA.— *(Desde el umbral.)* Sí.

HIPÓLITO.— Alicia se fue hace un momento.

TERESA.— La he visto salir. Yo estaba en el fondo del vestíbulo... a fin de darle una oportunidad de decirme algo menos cruel... de disculparse. A pesar de que era yo la que estaba inmóvil, esperándola, ella pasó como una estatua que de pronto se echara a andar, viéndome sin mirarme, con la mirada vacía, como se ve un objeto inanimado...

HIPÓLITO.— *(Después de breve pausa.)* ¿Y Ernesto?

TERESA.— *(Dando unos pasos al frente.)* Le pedí que se fuera. Él no comprendía por qué. Pero yo insistí, sin decirle que quería estar sola, esperando que salieran los dos... o ella solamente.

HIPÓLITO.— Yo iba a salir con ella.

TERESA.— *(Con un sobresalto.)* ¿Qué dices?

HIPÓLITO.— Sí, para acompañarla hasta su casa.

TERESA.— ¿Y por qué no lo hiciste?

HIPÓLITO.— Alicia me pidió que me quedara aquí, solo. Presentía que tú vendrías a preguntarme, a saber.

TERESA.— Ya ves que no te he preguntado nada, que no intento saber nada.

HIPÓLITO.— *(Nerviosamente.)* Y esto es lo que más me desconcierta, ahora, como en todo este tiempo que hemos pasado juntos, que nunca me hayas preguntado nada acerca de las relaciones que pudiera haber entre Alicia y yo.

TERESA.— *(Acercándose hasta el sofá en que estará Hipólito.)* ¿Por qué había de preguntarte? Si no me lo has confiado, como tantas otras cosas que te han salido naturalmente del pecho, es porque te importaba mucho ocultarlo, o bien porque... *(Se detiene.)*

HIPÓLITO.— Porque había dejado de importarme, ¿no es eso?

TERESA.— *(Se sienta al otro extremo del sofá y sin mirar a Hipólito que tampoco la habrá mirado hasta ese momento.)* Por un momento pensé que Alicia ya no te importaba.

HIPÓLITO.— ¿Y ahora?

TERESA.— ¿Y tú me lo preguntas? Fíjate bien en que esa pregunta no es a mí sino a ti mismo a quien está dirigida.

HIPÓLITO.— *(Volviendo a su posición anterior.)* Es verdad.

TERESA.— ¡Óyela bien! Puedes contestarla sólo para ti, con el pensamiento. Yo seguiré ignorando o sabiendo —por lo que callas— el interés que tengas por Alicia. Y ahora, Hipólito, ¿te importa?

HIPÓLITO.— *(Con nerviosidad extrema.)* Siento que si la contestara para mí, sin mover los labios, sin voz, sólo con el pensamiento, mi pensamiento gritaría con un grito que nos volvería locos aquí a los dos.

TERESA.— *(Acercándose, tomándole las manos.)* Te lo diré yo, sencillamente, sin peligro de locura para ninguno de los dos: “No la quieres, Hipólito, no la quieres”.

HIPÓLITO.— *(Con una voz que revela el alivio.)* Es verdad, Teresa. No la quiero.

TERESA.— No la has querido nunca. Creías quererla cuando querías el rencor, el odio que sentías por mí. Era odio y no amor lo que alimentabas, lo que compartías con esa criatura de cuya apariencia parece imposible pensar que pueda desprenderse algo que no sean la inocencia y el amor. ¡Al fin has comprendido!

HIPÓLITO.— He comprendido todo, respecto a ella. Pero, al mismo tiempo, el día en que tuve al fin la evidencia de que cuanto mediaba entre tú y yo no eran sino fantasmas creados por mí y por ella, Alicia ha venido a poner en pie, frente a mí, al tiempo que me abría los ojos, la idea de que... *(bajando la cabeza y haciendo un esfuerzo para llegar hasta el final de su pensamiento)* entre Ernesto y tú...

TERESA.— *(Sin dejarle terminar la frase, cubriéndole la boca con las manos.)* ¡No sigas, Hipólito! ¡Te lo prohíbo! *(Hipólito vuelve la cabeza hacia otro lado.)* ¡Mírame a los ojos, y después, dime si todavía eres capaz de creerlo!

(Hipólito la mira un instante a los ojos. Luego eludiendo otra vez la mirada.)

HIPÓLITO.— ¡Si no soy capaz de creerlo! Pero, al mismo tiempo, ¿no te das cuenta de que el solo hecho de haber dudado de ti, de haber sentido celos, me descubre el modo como yo te quiero? *(Y, ocultando la cara en el pecho de Teresa, se le oirá sollozar.)*

TERESA.— *(Estrechando, hundiendo en su regazo y acariciando la cabeza de Hipólito, con una indefinible sonrisa repetirá lentamente, irguiéndose al mismo tiempo que hace suya la frase y hasta la voz de Hipólito.)* ¡Me descubre el modo como yo te quiero!

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma decoración. Las cortinas de las ventanas se hallan descorridas. Es la hora incierta del anochecer. El ama se halla sentada en el sofá, tejiendo. Al levantarse el telón dejará su labor y se tocará los ojos cansados, con las manos. Luego, con la mirada fija en un punto lejano, se la verá pensativa. Por la puerta de la derecha, entrará Hipólito. Se ha quitado el luto, se le ve alegre y viviente. Llama, buscando, a media voz.

ESCENA I

El ama, Hipólito

HIPÓLITO.— ¡Teresa! ¡Teresa! ¿Dónde estás? *(Atraviesa la escena sin ver al ama que lo seguirá con la vista. Sale por la puerta de la izquierda para reaparecer por el vestíbulo. Desde allí, preguntará.)* ¿Por qué no me respondes? *(Entra en la sala y, acercándose por detrás del sofá donde está el ama, en el momento en que va a dar una sorpresa a la que cree Teresa, se detiene.)* ¡Ah, eres tú, María!

EL AMA.— Sí, soy yo, solamente, y ninguna otra. No puedo evitarlo.

(Hipólito ríe y va a sentarse en el mismo sofá donde está el ama.)

HIPÓLITO.— No digas eso. Tú eres perfecta.

EL AMA.— ¿Lo dices porque no tengo compostura?

HIPÓLITO.— Lo digo porque no tienes defectos.

EL AMA.— Creo que la penumbra de este cuarto te ciega. Voy a encender la luz. *(Va a encender la lámpara de la mesa.)*

HIPÓLITO.— No. Así estamos bien. Déjame estar un momento a tu lado, como hace muchos años.

EL AMA.— ¿Qué tienes, Hipólito?... *(Acariciándolo.)*

HIPÓLITO.— Nada; simplemente, quiero estar así unos momentos, cerca de ti, con los ojos cerrados, sin hablar, oyéndote hablar.

EL AMA.— Pero... ¿no buscabas a Teresa?

HIPÓLITO.— A Teresa o a alguien... No quería estar solo.

EL AMA.— Teresa no tardará en venir. Ha ido a arreglarse un poco. Tu tío Ernesto va a venir.

HIPÓLITO.— *(Se queda suspenso un instante al oír el nombre de Ernesto.)* ¿Va a venir Ernesto?

EL AMA.— Sí.

HIPÓLITO.— Hace tiempo que no lo veo... Más de dos meses...

EL AMA.— Hace tres meses que Ernesto no viene a la casa. Ya me extrañaba no verlo, pero no me atrevía a preguntarle a Teresa o a ti, si había algún motivo... Pero esta mañana llamó por teléfono.

HIPÓLITO.— ¿Esta mañana?

EL AMA.— Preguntó si Teresa estaría en la casa hoy al oscurecer.

HIPÓLITO.— ¿Qué dijo Teresa?

EL AMA.— ¡Qué había de decir! Que viniera a la hora que quisiera.

HIPÓLITO.— ¿Teresa habló personalmente con él?

EL AMA.— Sí, unas cuantas palabras. Se rió mucho y le preguntó si estaba volviéndose diplomático. Por cierto que no comprendí esa pregunta.

HIPÓLITO.— Es muy sencilla.

EL AMA.— ¿Qué quiso decirle?

HIPÓLITO.— Que si estaba volviéndose tonto.

EL AMA.— (*Riendo.*) Es verdad. ¡Qué tonta soy!

HIPÓLITO.— Digamos más bien: ¡qué diplomática!

(*Ríen. Pausa. Luego acercándose más al ama, y con un esfuerzo que quisiera ocultar.*)

Después de la muerte de mi padre, ¿Ernesto venía aquí... casi todos los días?

EL AMA.— Sí, casi todos los días, pudiera decirse que todos los días.

HIPÓLITO.— Se han comprendido, siempre, ¿verdad?

EL AMA.— ¿Quieres decir Teresa y Ernesto? Ernesto fue su único apoyo moral, su confidente, Su aliado aun en contra de su hermana Julia.

HIPÓLITO.— Lo sé, lo sé. (*Pausa breve.*) Y... antes... ¿Ernesto visitaba con mucha frecuencia esta casa, durante mi ausencia?

EL AMA.— Ni más ni menos que antes de que te fueras. Venía a comer y a cenar. Hablaba con tu padre horas y horas, como dos amigos, en esta misma sala, sin cansarse. Teresa les hacía compañía, sin hablar casi, escuchándolos. Recuerdo que Teresa me decía: “No comprendo bien todo lo que dicen, pero dicen las cosas de un modo que no hace falta comprender”.

HIPÓLITO.— ¡Pero si mi padre era claro como un vaso de agua!

EL AMA.— Recuerdo que, otras veces, Teresa me decía: “Hoy han hablado de mí durante mucho tiempo, como si yo no estuviera delante de ellos, sin dirigirse a mí, como si hablaran de una persona distante”. Y Teresa salía maravillada cuando hablaban de ella comparándola con diversas cosas.

HIPÓLITO.— (*Interrumpiéndola.*) Con la hiedra, por ejemplo.

EL AMA.— No, no con la hiedra. O no recuerdo. ¿Por qué se te ocurre pensar que con la hiedra?

HIPÓLITO.— No, por nada, dije lo primero que pensé. (*Pausa.*) ¿Te ha dicho Teresa que pronto haremos un viaje?

EL AMA.— Sí.

HIPÓLITO.— ¿Y que te quedarás aquí, dueña y señora de la casa? ¿Qué te parece?

EL AMA.— ¿Y no tienes miedo de ese viaje, Hipólito?

HIPÓLITO.— Por el contrario, a lo que tengo miedo es... no sé... tal vez a ensombrecer aquí... y a dejar que Teresa...

EL AMA.— ¡Teresa y yo estamos asidas a esta casa de un modo! Y tú mismo, a pesar de tantos años de ausencia, ¿no te sientes como adherido a ella? ¿No te has fijado cómo todos buscamos sin darnos cuenta esta sala, la única que ha permanecido intacta, como tú la dejaste; lo único que es, todavía, la verdadera casa de tu padre?

HIPÓLITO.— (*Con involuntaria rudeza.*) Precisamente por eso quiero viajar, y que Teresa venga conmigo.

EL AMA.— Teresa va a echar de menos la casa más de lo que tú crees. Nunca, ni en los momentos en que sintió que se le caía encima, ha querido salir de ella, por nada.

HIPÓLITO.— *(Afirmándose, poniéndose en pie, y dando palmadas en los hombros del ama.)* Pero ahora saldrá. Por un tiempo más o menos largo, no sé, pero saldremos. *(Hipólito se dirige al vestíbulo.)*

EL AMA.— ¿No esperas a Ernesto?

HIPÓLITO.— *(Se detiene al oír el nombre de Ernesto, y sin volverse.)* No, no puedo esperarlo. Tengo que ir a ver al notario... Eso, precisamente, quería decirle a Teresa hace un momento. ¿Quieres avisarle? Hasta luego.

EL AMA.— Hasta luego, Hipólito.

(Sale Hipólito por el vestíbulo. El ama se levanta, enciende la lámpara de la mesilla de la derecha. Va a salir por la puerta de la izquierda, cuando entra Teresa por la derecha. Mientras habla con Teresa, el ama deja su labor en la mesilla de la izquierda y enciende la lámpara de la mesilla de la izquierda. Se verá entonces que sobre la silla está el chal negro de Teresa.)

ESCENA II

El ama, Teresa

TERESA.— ¿Quién salió? ¿Hipólito?

EL AMA.— Sí. Hipólito.

TERESA.— ¿Sabes adónde?

EL AMA.— A ver al notario.

TERESA.— ¡Al notario a estas horas!

EL AMA.— Me pidió que te dijera eso, y también, que no podría esperar a Ernesto.

TERESA.— ¿Tú le dijiste que Ernesto... ? *(Se detiene.)*

EL AMA.— Sí, que vendría hoy por la noche. ¿Por qué lo preguntas?

TERESA.— Por nada... recordé que yo no se lo dije. *(Se sienta en el sofá. Pausa.)* ¿Estaba nervioso?

EL AMA.— Más bien me pareció animado, locuaz.

TERESA.— Te hizo preguntas... ¿verdad?

EL AMA.— Como tú ahora, y como todos. Yo soy la única memoria que hay en esta casa. Me consultan como a un diccionario, como a una guía de teléfono. Antes de ayer la cocinera me preguntó, delante de la muchacha, cuántos años tenía.

TERESA.— ¿Quién? ¿Tú?

EL AMA.— No, ella.

TERESA.— Y ¿qué le has dicho?

EL AMA.— La verdad. Y, naturalmente, lleva dos días sin hablarme.

TERESA.— *(Ríe y luego, sin dar importancia a la pregunta.)* Pero Hipólito no se fue contrariado, ¿verdad?

EL AMA.— No creo. Habló un rato conmigo, acerca del viaje, me preguntó mi parecer, y le dije.

TERESA.— *(Interrumpiéndola.)* La verdad, ¿no es así?

EL AMA.— Sí, la verdad. Me dio la razón en todo, pero al despedirse me dijo que, precisamente por eso, el viaje era indispensable.

TERESA.— Todos estos días lo he visto nervioso, inquieto.

EL AMA.— ¿Y no le has preguntado por qué?

TERESA.— Dice que es la ansiedad de quien se dispone a partir.

EL AMA.— Tú no la sientes, ¿verdad?

TERESA.— Es curioso, no había pensado en ello; no, no la siento.

EL AMA.— Y, no obstante, vas a partir.

TERESA.— Hipólito tiene todo preparado. Está decidido a partir y a llevarme consigo. Y ya comprenderás que yo no puedo dejarlo partir solo; sería lo mismo que dejar ir a toda la felicidad de estos seis meses que me han parecido, acaso por la avidez con que los he gozado, un día solamente: intenso, profundo, pero un día que yo quisiera prolongar de cualquier modo y a cualquier precio. Sé que tú me comprendes.

EL AMA.— Sí, te comprendo.

TERESA.— Pero al mismo tiempo no sé ni quiero saber si me apruebas. Muchas veces, en todo este tiempo, he estado a punto de pedirte una opinión, un consejo, pero eso habría equivalido a provocar el examen de conciencia que no he querido hacer para seguir viviendo plenamente. Y me parece que tú allí, frente a mí, silenciosa y siempre presente, eres mi conciencia en persona. Y que si no hablas ni aconsejas es porque me comprendes intensamente.

EL AMA.— Es verdad, Teresa. Ya me parece bastante ver cómo a su lado has renacido.

TERESA.— Ésa es la palabra, María, he renacido y, ahora que lo sé, no quiero, por ningún motivo, volver a morir.

(Una pausa breve que se romperá en el momento en que se oye el timbre de la puerta de entrada. Teresa se pone en pie y dirá vivamente.)

Anda tú misma a abrir. Es Ernesto.

(Sale el ama por la puerta del vestíbulo, pero se la verá volver rápidamente, con el asombro pintado en los ojos. Se detiene en el umbral y dirá sorprendida, desconcertada.)

EL AMA.— ¡No, no es Ernesto! ¡Es Alicia!

TERESA.— ¡Alicia! ¡Qué dices!

EL AMA.— Sí, Alicia que pregunta por ti, que viene a hablar contigo.

TERESA.— Nada tenemos que hablar. Dile que...

(Pero Teresa se interrumpirá en ese momento al ver aparecer a Alicia junto al ama. Se halla vestida de luto como en los actos anteriores. Está pálida y demacrada. A la altivez de su anterior visita, sucede ahora una apariencia de humildad que no excluye, sin embargo, la seguridad con que hablará, como alguien que, por una circunstancia decisiva en su vida, ha adquirido una confianza en sí mismo que puede oscilar un instante pero que ya no la abandonará jamás.)

ESCENA III

El ama, Teresa, Alicia

ALICIA.— Sí, Teresa. Por mucho que te asombre, aquí estoy.

TERESA.— ...Si has venido a hablar con Hipólito, te diré que no está en casa, que salió hace unos minutos y que...

ALICIA.— *(Interrumpiéndola.)* Pero no, no he venido a hablar con Hipólito. Si por el contrario, he estado aquí, frente a tu casa, ocultándome, hasta el momento en que lo he visto salir.

TERESA.— ¿Quieres decir que has venido a espiarnos?

ALICIA.— Si tú llamas espiar a esperar la ocasión de venir a hablar contigo en un momento en que él no estuviera aquí... Hipólito no me ha visto, no ha querido verme desde aquel día... ¡Ya ves que nada te oculto!

TERESA.— ¡Y no te basta estar convencida de que Hipólito, como tú misma lo dices, no quiere verte, para comprender que nada tienes que hacer en esta casa!

ALICIA.— ¿Tú no comprendes o no adivinas todas las resistencias que he tenido que vencer para venir a esta casa a donde había jurado no volver jamás? He venido a hablar contigo, a solas. *(Al ama.)* Tú me perdonarás, María. ¡Y ahora sí por última vez!

(Teresa hace una seña al ama que desaparecerá por el vestíbulo, después de correr la amplia cortina. Alicia entrará en la sala lentamente. Teresa no la perderá de vista y se comprenderá que en el fondo de su altivez habrá para Alicia, al verla marchita, un involuntario sentimiento de compasión.)

ESCENA IV

Teresa, Alicia

ALICIA.— ¡Ya veo cómo me miras! (*Tocándose las ropas de luto, como en su anterior visita.*) No he podido quitármelo... Creo que ya no puedo, que tal vez ya no podré volver a vestirme de color... Aquel día tú misma me dijiste que debía quitarme el luto.

TERESA.— Nunca lo llevaste por un verdadero sentimiento, sino por una consigna, por uno de tantos ardides.

ALICIA.— Es verdad; pero también es verdad que desde aquel día empecé a llevarlo realmente, por Hipólito.

TERESA.— No se lleva el luto sino por los muertos.

ALICIA.— Tienes razón, Teresa. No se lleva el luto sino por los muertos. Y porque todo ese tiempo lo he llevado por él, que no ha muerto, he venido a preguntarte si tendré que seguir llevándolo siempre, si debo pensar que Hipólito ha muerto para mí.

TERESA.— ¿A mí me lo preguntas?

ALICIA.— Sí, a ti. ¿A quién si no a ti?

TERESA.— A Hipólito, a ti misma.

ALICIA.— Bien sabes que Hipólito no tiene más voluntad que la tuya.

TERESA.— Y si así fuera, ¿eso no te parece ya una respuesta?

ALICIA.— No, Teresa. Lo que has dicho no es sino una frase cruel.

TERESA.— (*Enardeciéndose desde este momento a medida que habla.*) Pero ¡has venido, tú, a hablarme de crueldad! ¡Nunca les eché en cara a ustedes la suya! ¡Nunca les pregunté las razones que tenían para odiarme! Veo que ahora que han agotado sus viejos procedimientos han adoptado otros nuevos, y que de la soberbia han pasado a la humillación.

ALICIA.— Ahora hablo por mí misma, Teresa.

TERESA.— Luego, ¿confiesas que antes no eras sino un instrumento?

ALICIA.— Sí, lo confieso. Pero ahora soy otra, y todo lo que digo sale de mí misma, de mis sentimientos.

TERESA.— ¡Pero te atreves a hablar de sentimientos! ¿Cuándo los has tenido?

ALICIA.— Ahora, Teresa. Ahora que los he descubierto dentro de mí.

TERESA.— Ahora que te han parecido la mejor de las armas para despertar mi compasión, para excitar mi piedad, ¿Cuándo tuvieron, cuándo tuviste compasión de mí? Y ahora, con una sola frase, con una sola actitud que no se relaciona con tu actitud insolente de hace tres meses, cuando viniste aquí, a esta casa, “a mi casa”, a pretender llevártelo de una vez por todas, quieres que yo me olvide de los tormentos que me causaron alejándome de él en todas las formas y por todos los medios.

ALICIA.— Tendrías razón en todo lo que dices si no fuera verdad que ya no soy la misma.

TERESA.— Tampoco yo soy la misma. ¡No te das cuenta de que ya estoy madura para el cariño, y para el orgullo, y también para el odio hacia quienes pretenden arrebatarme a Hipólito!

ALICIA.— ¡Perdón, Teresa!

TERESA.— ¿De qué debo perdonarte, ahora? En todo caso eres tú la que debes perdonarme, sin que yo te pida perdón alguno, porque no tengo tiempo para pensar en que me condenes o me absuelvas. Porque Hipólito ha vuelto a mí, y es mío.

(Se ve a Alicia flaquear y apoyarse en una silla. Luego, cubriéndose el rostro con las manos.)

ALICIA.— ¿Quieres decir que entre ustedes ha habido algo... irremediable?

TERESA.— Entre nosotros no ha habido nada que no podamos gritar delante de todo el mundo.

ALICIA.— Entonces... ese viaje... *(Se interrumpe.)*

TERESA.— ¡Ah!, ¿lo sabes ya? ¡Y qué tienes que decir de ese viaje! Dilo de una vez. ¡La gota de veneno que ustedes me han servido diariamente me ha inmunizado al fin! ¡Ahora el veneno me fortalece en vez de matarme! *(Se le acerca y, desafiándola, gritará.)* ¡Dilo! ¡Dilo!

ALICIA.— *(Dispuesta a decir la verdad.)* Ese viaje, Teresa, es para que Hipólito, fuera de esta casa, fuera de la casa de su padre, pueda consumir lo que aquí no se atreve.

TERESA.— *(Retrocediendo un paso.)* ¡Qué dices!

ALICIA.— Si yo en esta misma sala, en cada uno de los objetos que nos rodean, invisible pero no por eso menos fuerte, siento la presencia del padre de Hipólito, de tu esposo, ¡imagina cómo la sentirá Hipólito! Como un horrible presagio, y a la vez como un remordimiento anterior aún a la falta. ¡Porque aquí no ha podido ser! ¡Porque aquí no ha sido! ¡Esta casa lo ha salvado!

TERESA.— ¿Quieres decir que lo ha salvado de mí?

ALICIA.— Y de sí mismo.

TERESA.— Pero que fuera de aquí nada habrá que lo salve, ¿verdad? ¡Pues bien, ese viaje se hará, suceda lo que suceda, a pesar de todo y contra todo lo que pueda sobrevenir! ¡Y ahora pienso que debo dar las gracias a tu madre y a ti, porque me condenaron a la soledad, y porque en esa soledad cada día más intensa, cada vez más profunda, aprendí a amar. Mi amor ha madurado, ha tomado forma, lo he atesorado largo tiempo. ¡Ahora que lo tengo, no voy a abrir las manos y a dejar escapar mi tesoro!

ALICIA.— Piensa que un día Hipólito y tú pudieron ser como madre e hijo.

TERESA.— ¡Sí, y que ustedes nos lo impidieron!

ALICIA.— Piensa que un día te arrepentirás. Ya no eres una joven.

TERESA.— *(Afirmándose.)* ¡No, eso no! Si precisamente el hecho de que ya no sea una joven —una joven como tú— me libra del peligro del arrepentimiento! ¡Ya lo ves; eres tú, y no yo, la que se arrepiente ahora! *(Alicia se deja caer en una silla y se la ve empequeñecida y apagada.)* ¡Y eres tú, la más joven, la que está allí frente a mí, como un puñado de cenizas, apagada, sin cuerpo! ¡Confiesa que me estás viendo como las cenizas deben de ver, antes de quedarse frías para siempre, a un leño ardiente y lleno de fuego!

ALICIA.— *(Con una voz cenicienta.)* Pero que mañana se apagará.

TERESA.— *(Vibrante, quemándose.)* ¡Y qué me importa que mañana sea yo también un puñado de cenizas, si ahora me siento vivir como nunca antes, como nunca has vivido tú, que te has consumido sin arder! *(Alicia llorará silenciosamente. Al oírla, Teresa.)* ¡Y no llores! ¡Guarda esas lágrimas que ahora malgastas, que no podrán enternecerme y que, en cambio, apagarán el último rescoldo de tu juventud! Yo aprendí a beber las mías, a nutrirme de ellas. ¡Y hasta llegué a sentir de qué modo resbalaban, no hacia afuera, sino dentro de mí regando mis entrañas como una lluvia, como un rocío! ¡Esas lágrimas, cuidadosamente guardadas, impidieron que me marchitara como ya veo que te han marchitado las tuyas!

(Se verá a Alicia surgir de sí misma, erguirse, ponerse en pie, y, enjugando sus lágrimas, decir.)

ALICIA.— Tienes razón. No debo llorar. ¡Y no lo digo por mí, que al fin y al cabo estoy consumida sin remedio! Tampoco debo conservar este luto. Nada de lo que está fuera de mí, de lo que me llega de fuera, debe importarme ahora. ¡Ha sido una locura querer buscar una esperanza fuera de mí, para asirme de ella, cuando mi esperanza está dentro de mí! Si mi presencia y mis palabras no encontraron eco en las tuyas es porque tú no sientes lo que yo siento ahora; ¡algo que tú no has sentido ni sentirás jamás!

(Teresa mira, atónita, como se mira a un sonámbulo, a Alicia que da unos pasos en dirección de la salida. Al volver la vista, Teresa encontrará a Ernesto que ha entrado por la puerta del vestíbulo y que, oyendo la última frase de Alicia, se ha quedado inmóvil, también. Se oirá entonces gritar a Teresa como alguien que, acometido por un temor inesperado, pide protección.)

ESCENA V

Teresa, Alicia, Ernesto, el ama

TERESA.— ¡Ernesto!

(Ernesto entrará en la sala y caminará en dirección de Teresa que, atemorizada por la actitud sobrehumana y fría de Alicia, buscará apoyo en él. Al mismo tiempo, al oír el grito, Alicia se llevará las manos a la cabeza haciendo un esfuerzo por controlarse, pero en seguida se la verá flaquear, como alguien que va a desmayarse, a caer. Ernesto, al comprenderlo así, abandonará a Teresa para sostener a Alicia. El ama, que acudió al oír el grito de Teresa, aparecerá sorprendida por la puerta de la izquierda y se quedará como petrificada a unos pasos del umbral.)

ERNESTO.— ¡Qué tienes, Alicia!

ALICIA.— *(Recobrándose, débilmente.)* No es nada, Ernesto... No es nada.

ERNESTO.— Toma asiento.

(Y pretende hacerla desandar unos pasos y encaminarla a una silla, pero Alicia se recobrará.)

ALICIA.— Gracias, Ernesto. Ya ves que no es nada, que no ha sido nada...

ERNESTO.— Vamos, descansa un momento.

ALICIA.— No, Ernesto, no es preciso. Un desvanecimiento... Pero ya estoy bien... *(Luego, suavemente.)* Debo salir de aquí. Déjame, déjame salir.

ERNESTO.— ¡Pero no pretenderás que te deje salir así, sola!

ALICIA.— *(Deshaciéndose de Ernesto delicadamente, dice con una voz llena de convencimiento.)* ¡Si no estoy sola! ¡Si ya nunca estaré sola! *(Sale por el vestíbulo.)*

ERNESTO.— *(Que se ha quedado atónito, comprendiendo, luego de verla desaparecer se volverá al ama y, con la voz subrayada por el ademán, le dirá.)* Anda con ella. Acompáñala, o al menos síguela hasta su casa.

(El ama sale rápidamente por el vestíbulo. Después de un silencio, Teresa hablará.)

ESCENA VI

Teresa, Ernesto

TERESA.— ¿La viste, Ernesto? Se levantó de esa silla, como un sonámbulo.

ERNESTO.— La vi, Teresa.

TERESA.— Y hablar como en un delirio, ¿la oíste?

ERNESTO.— Alcancé a oír las últimas frases.

TERESA.— El miedo que se apoderó de mí al oírla hablar de ese modo me hizo gritar. Hablaba... como una loca.

ERNESTO.— Pero no como una loca.

TERESA.— ¡Qué fue entonces lo que pudo hacerme gritar así!

ERNESTO.— Ya lo has dicho: el miedo que sentiste al oírla hablar así como habló.

TERESA.— ¿Qué quieres decir, Ernesto?

ERNESTO.— Que Alicia acaba de hablar como se habla sólo una vez en la vida, para no volver a hablar nunca de ese modo: con las palabras únicas, con la voz más auténtica, con la seguridad de la persona que, más que hablar, deja que sus entrañas hablen por ella, para decir lo que no soportamos sino encubierto y revestido: la verdad.

TERESA.— ¿La verdad, dices?

ERNESTO.— Sí, la verdad. La verdad que, puesta delante de nosotros como un espejo implacable, nos da miedo y nos hace gritar.

TERESA.— ¡Pero yo he sentido miedo y he gritado, sin comprender!

ERNESTO.— Si no hubieras comprendido, no habrías gritado, Teresa. Gritaste porque comprendiste.

TERESA.— *(Dolorosamente.)* ¡Pero si aún no comprendo!

ERNESTO.— Porque estás ensordecida y deslumbrada con tu propio grito que aún está resonando dentro de ti. Ahora que se apague por completo, sabrás que has comprendido y lo que has comprendido.

(Teresa se sienta suavemente en el sofá. Se la verá con los ojos abiertos, viendo sin mirar delante de sí.)

¡Y yo que vine a hablarte de Alicia!

TERESA.— ¡Tú, de Alicia!

ERNESTO.— Sí. No esperaba encontrarla aquí. Si venía era precisamente para evitarle a ella y para evitarte estos momentos que son de los que ponen en peligro la razón.

TERESA.— ¿Venías a hablarme en nombre de ella?

ERNESTO.— Sí, Teresa. ¡Y ya imaginarás la urgencia! Yo, Ernesto, venía a hablarte a ti, en nombre del enemigo que... no lo habrás olvidado, ha sido siempre el mío.

TERESA.— Pero ¿venías a hablar en favor de ella?

ERNESTO.— No, no en favor de ella. Recuerda que sólo por una persona he abogado en mi vida: por ti. Ni siquiera he sabido hacerlo por mí mismo, contigo. Aunque tal vez no lo hice por temor de fracasar o por llevar dentro de mí, de antemano, la seguridad de mi fracaso.

TERESA.— *(A media voz, con cariñoso reproche.)* ¡Ernesto!

ERNESTO.— Pero en cuanto supe que Hipólito ha decidido partir de aquí, contigo...

TERESA.— Viniste a impedirlo.

ERNESTO.— A impedirlo, no.

TERESA.— ¿A qué entonces?

ERNESTO.— A aconsejarte que, si vas a partir, lo hagas sabiéndolo todo, con plena conciencia de lo que vas a hacer. ¡Ya ves que no excluyo la posibilidad de que, a pesar de todo, salgas de esta casa con Hipólito!

TERESA.— ¿Y qué más?

ERNESTO.— No sé lo que Alicia y tú hayan hablado antes de que yo llegara, pero imagino que Alicia no ha hecho sino martirizarse, revolverse en su impotencia para decírtelo, y que sólo al fin, al verse perdida y, como a pesar suyo, te ha dicho...

TERESA.— *(Repitiendo en todo su sentido las palabras de Alicia.)* Que yo no podía sentir lo que ella sentía en ese momento...

(Pero se detiene instintivamente, porque no soportaría, oyéndolo fuera de sí misma, el sentido de lo que Ernesto va a continuar, ayudándola.)

ERNESTO.— “¡Algo que tú no has sentido ni sentirás jamás!” Y luego, cuando le dije que no podía salir de aquí sola, dijo:

TERESA.— “¡Que no está sola! ¡Que ya nunca estará sola!”

ERNESTO.— Eso es, Teresa. Habías comprendido. Ya ves cómo no he necesitado decírtelo y cómo ahora se te revela todo lo que había en ese grito.

TERESA.— ¡Que tiene un hijo! ¿Un hijo de Hipólito?

ERNESTO.— Sí.

TERESA.— El único de los recursos de que no las hubiera creído capaces... ni de pensarlo siquiera.

ERNESTO.— Es verdad, Teresa.

TERESA.— Pero un hijo así concebido... *(Se detiene, expresando, con un gesto, que, al momento de decirla, su objeción no le parece válida.)*

ERNESTO.— Para ella, ahora, no es sino un hijo, su hijo.

TERESA.— ¡Pero si Hipólito no ha vuelto a verla!

ERNESTO.— Con mayor razón. Es un hijo de ella, más que de Hipólito.

TERESA.— ¡Un hijo todo suyo!

ERNESTO.— Eso es, Teresa.

TERESA.— Ahora descubro el sentido de cada uno de los actos y de las palabras de Alicia y por qué ahora “nada le importa lo que venga de fuera”.

ERNESTO.— ¿Dijo eso?

TERESA.— *(Con desolación infinita.)* Sí.

(Una pausa se dejará sentir. Ernesto tomará asiento en una silla de la izquierda y permanecerá inmóvil. Por la puerta del hall entrará Hipólito. Al ver a Ernesto y a Teresa lejos el uno del otro, siguiendo cada uno su pensamiento, se detendrá un instante y luego preguntará.)

ESCENA VII

Teresa, Ernesto, Hipólito

HIPÓLITO.— ¿Pero qué pasa aquí, en esta casa? ¡Encontré la puerta de la calle abierta y ahora a ustedes dos callados, como si alguien hubiera muerto!

ERNESTO.— Pero ¡han dejado abierta la puerta otra vez!

HIPÓLITO.— ¿Quiénes?

TERESA.— María, que salió hace un momento.

HIPÓLITO.— ¿A estas horas?

TERESA.— Pero volverá en seguida.

HIPÓLITO.— ¿No encuentran esto demasiado sombrío? ¿Quieren que encienda la luz del centro?

TERESA.— No, Hipólito. Así estamos bien.

HIPÓLITO.— *(Acercándose a Ernesto, por detrás de la silla. Poniendo una mano sobre el hombro de Ernesto.)* No sabía que estuvieras aquí; de otro modo...

ERNESTO.— *(Sin volver la cabeza.)* ¿Me habrías esperado, verdad?

TERESA.— *(Adelantándose a responder.)* No lo sabía, Ernesto. Se me olvidó decírtelo, Hipólito. Hemos hablado sobre muchas cosas y luego...

ERNESTO.— Ya lo has visto; hemos guardado silencio, siguiendo cada uno sus pensamientos.

TERESA.— *(Después de breve pausa, frotándose los brazos.)* ¿Hace frío, o soy yo quien lo tiene?

HIPÓLITO.— En la calle no hace frío, pero aquí no me extraña que lo sientas. En esta casa, sobre todo en esta sala, siempre se siente frío.

ERNESTO.— *(Se pone en pie y sin dirigirse a nadie.)* Es verdad: aquí se siente frío. Estás temblando, Teresa. Ponte tu chal.

(Hipólito se dispone a tomar el chal para darlo a Teresa, pero hay algo que se lo impide en el ademán de Ernesto que interrumpe el movimiento de Hipólito. Ernesto lo toma.)

Te lo pondré yo mismo. *(Lo hace.)* Y ahora, Teresa, adiós.

(Se despide estrechando la mano de Teresa. Teresa lo mira y baja la cabeza. Hipólito estará en el centro y al fondo de la sala.)

HIPÓLITO.— *(En un impulso, queriendo detener a Ernesto con una cortesía.)* Pero ¿por qué no te quedas más tiempo, Ernesto?

ERNESTO.— *(Fríamente.)* No querrás detenerme ahora, después de haberme evitado en estos tres últimos meses. *(Hipólito va a hablar.)* Y no te disculpes, no digas una sola palabra. Nuestras faltas no lo son verdaderamente sino cuando pretendemos justificarlas con la razón o borrarlas con la mentira. *(Y sin mirarlo un momento siquiera, se dirige a la puerta del vestíbulo y sólo en el momento de salir se volverá un instante a ver a Teresa al tiempo que dirá.)* Adiós, Teresa.

ESCENA VIII

Teresa, Hipólito

(Se verá a Teresa, inclinada, acariciando lentamente el terciopelo del asiento del sofá, como al final del primer acto. Hipólito hablará de modo anhelante, contrastando su tono de

voz con el de Teresa: seguro de sí. Sin darse cuenta, Hipólito no se atreve a acercarse a Teresa; algo que presiente lo detiene.)

HIPÓLITO.— Pero ¿qué ha pasado entre ustedes?

TERESA.— Entre nosotros, nada.

HIPÓLITO.— Entonces ¿por qué los he encontrado así, en ese silencio?

TERESA.— ¿Quieres decir que nuestro silencio te ha sorprendido?

HIPÓLITO.— Es claro.

TERESA.— ¿Y que hubieras preferido encontrarnos hablando de cosas sin importancia?

HIPÓLITO.— O de lo que fuere, Teresa. Pero no así.

TERESA.— Cuando las palabras lo han ocultado o lo han dicho todo, aún nos queda el silencio que habla mejor y más profundamente que ellas. ¡Y no lo digo por Ernesto sino por mí! Esta tarde he hablado, he hablado sin parar, creyendo estar explicándome a mí misma y a los demás. ¡Inútilmente! ¡Y ha bastado un grito, y un silencio, para comprender!

HIPÓLITO.— ¿Para comprender qué cosa? ¡Dime de una vez lo que Ernesto ha venido a decirte!

TERESA.— Nada, Hipólito. Desde luego, nada de lo que teme tu conciencia culpable.

HIPÓLITO.— ¿Quieres decir que te has arrepentido?

TERESA.— Eso es; estoy arrepentida.

HIPÓLITO.— También yo lo estoy. Y eso precisamente quería decirle a Ernesto, hace un momento, pero ya has visto que no me dejó hablar.

TERESA.— ¿Y se puede saber de qué te has arrepentido?

HIPÓLITO.— De lo mismo que tú: de no haberle confiado nuestros deseos y nuestra decisión de partir. Estoy seguro de que Ernesto habría comprendido.

TERESA.— La idea de ese viaje fue como un mal sueño, Hipólito. ¡Y he despertado!

HIPÓLITO.— (*Acercándose.*) ¿Quieres decir que no...? (*Se interrumpe.*)

TERESA.— Que no partiremos, que yo, al menos, no saldré de esta casa jamás.

HIPÓLITO.— ¿Pero qué pudo haberte dicho?

TERESA.— (*Sosegándolo con un ademán.*) Te repito que nada. Ernesto es mejor que nosotros y, desde luego, más lúcido.

HIPÓLITO.— ¿Lo dices porque ha venido a cambiar tus ideas por otras, por las suyas?

TERESA.— Lo digo porque, con su actitud de hace un momento, porque con el silencio en que nos sorprendiste, me ayudó a acabar de comprender.

HIPÓLITO.— Que no debemos... (*Se interrumpe.*)

TERESA.— Que no debemos partir. Pero no es eso todo lo que he comprendido, Hipólito. Ahora que se ha extinguido esa cortina de fuego que me impedía ver, deslumbrándome, no puedo verte —óyelo bien— sino como a un hijo.

HIPÓLITO.— ¡Qué estás diciendo, Teresa!

TERESA.— Como al hijo que, estéril, no pude darle a tu padre, ni tener para mí... Como al hijo que, en momentos como éste y para evitarlos, debería estar a mi lado, para acompañarme siempre en la soledad que ya veo abrirse delante de mí como una sombra y en la que entraré sola, para siempre.

HIPÓLITO.— ¡Teresa!

TERESA.— (*Sin oírle.*) Como al hijo que tú no has querido, que tú no has podido ser jamás, ni de pequeño cuando te enseñaron a odiarme ni ahora que dices que me quieres.

HIPÓLITO.— Eso es, precisamente: ¡te quiero!

TERESA.— Pero no de ese modo, como lo piensas ahora.

HIPÓLITO.— Como lo hemos pensado juntos, Teresa.

TERESA.— No, no es así como debes quererme. Y no me culpes si te digo que en este momento preferiría que me odiaras como cuando eras niño y vigilabas todas mis acciones, reprobándolas; cuando cada una de mis palabras y de mis caricias te herían dolorosamente.

HIPÓLITO.— ¡Ahora es cuando me hieres!

TERESA.— Reflexiona un momento y me darás la razón en que debes preferir las heridas que te hago ahora, como yo debí conformarme, sin pretender transformarlas, con las que me hiciste cuando eras niño, y no una sola herida irreparable, que ni siquiera nos causaría la muerte y que tendríamos que llevar abierta y ocultarla como una llaga, toda la vida.

HIPÓLITO.— (*En un último impulso para hacerla volver atrás.*) ¿Pero es que ahora quieres borrar con las palabras, que, tú misma acabas de decirlo, sólo sirven para ocultarnos, toda una promesa de dicha, para los dos, fuera de aquí?

TERESA.— ¡Fuera de aquí, pero no aquí! ¿No es eso? Abre los ojos, Hipólito, y sin decir palabra, mira cualquiera de los objetos de esta sala: esa silla que tu padre ocupaba siempre a la hora en que diariamente venías a decirle las buenas noches, antes de ir a acostarte; este sofá adonde hurtándome la cara tenías que acercarte para tenderme la mano blanda y esquiva; o esa cortina que te servía para asomarte y saber —sin que yo te viera— si estaba yo en la sala, para no entrar en ella.

HIPÓLITO.— ¡Pero, Teresa...!

TERESA.— Y respira, Hipólito; respira como ahora respiro. Si el aire es el mismo; si tampoco el aire ha cambiado. Si el tiempo se ha detenido aquí, y nosotros con él. Si yo he seguido y sigo siendo la misma, luchando como entonces por conquistar tu cariño de hijo.

(*Y lo acaricia con una caricia maternal, que Hipólito rechazará instintivamente, como cuando era niño.*)

HIPÓLITO.— (*Poniéndose de pie.*) ¡No, así no!

TERESA.— (*Triunfante en su amargura.*) ¡Ya lo ves, Hipólito! ¡Has rechazado mi caricia del mismo modo que antes! Tampoco tú has cambiado.

HIPÓLITO.— ¡Yo he cambiado, he crecido!

TERESA.— Has creído cambiar, Hipólito, has creído crecer. Y, no obstante, ha bastado con que te haya hecho respirar la atmósfera de esta sala para que volvieras a sentirte niño y a volver a hallar en mí a la intrusa.

HIPÓLITO.— ¡No es eso, no!

TERESA.— ¿Vas a decirme que en todo este tiempo, aquí, a solas, no lo has sentido?

HIPÓLITO.— (*Mintiendo.*) No, Teresa, no lo he sentido.

TERESA.— Entonces, ¿qué fue lo que nos detuvo? Y ¿qué otra explicación podrías dar a ese deseo, a esa urgencia de salir de esta casa? ¿Querías huir de aquello de que no es posible huir: de tu infancia, de la imagen que, aun en contra de tu voluntad, has seguido guardando de mí, de la ausencia presente de tu padre!

HIPÓLITO.— Si he querido salir es, precisamente, porque nuestra vida está fuera de aquí, lejos de estas cosas.

TERESA.— Y porque, alejándote de todo esto, ibas a borrarlo todo. ¡Y qué son estos objetos que podemos abandonar o destruir, junto a una palabra, a un gesto, no sólo míos sino tuyos, que no podemos destruir ni abandonar jamás, y que en cualquier lugar o en cualquier momento nos acusarían mortalmente! ¡Y no hablo de los recuerdos más íntimos! ¡Ni de los míos ni de los tuyos que tan cuidadosamente hemos evitado nombrar!

(*Hipólito se deja caer, abrumado, en la silla de la izquierda. Pausa breve.*)

Tu vida está fuera de aquí. No la mía. No puedo pensarme siquiera fuera de aquí, de estos muros, de estos objetos, de estas alfombras donde he echado raíces, ya para siempre. (*Pausa.*) Para ti, aún es tiempo. ¡Vete! Y ahora por tu propia decisión, no como cuando tu padre te mandó fuera, a instancias mías.

HIPÓLITO.— (*Alzando la cabeza.*) Pero ¿fuiste tú?

TERESA.— Sí, Hipólito, yo. Y ahora te digo que te vayas, para no regresar. Todo ha cobrado su verdadero sentido para mí, ahora. ¿Recuerdas que el mismo día que regresaste, al oír la voz de Alicia que te llamaba desde fuera, te dije, a pesar de que una palabra mía habría bastado para retenerte: “¡Anda con ella!” Ahora te lo repito: ¡Anda con ella!

HIPÓLITO.— ¡Con ella, nunca!

TERESA.— ¡Y no obstante, Alicia...!

HIPÓLITO.— ¡Pero cómo puedes decirme que me vaya con ella! ¡Si tú supieras!

TERESA.— ¡Y crees que si no lo supiera todo, te diría que te fueras!

HIPÓLITO.— ¿Pero cómo has podido saberlo? Te lo ha dicho Ernesto, ¿verdad?

TERESA.— Ni Ernesto, ni Alicia que estuvo aquí.

HIPÓLITO.— (*Después de un momento de suspensión.*) ¿A decírtelo?

TERESA.— Que estuvo aquí a decírmelo, pero que no pudo, que salió sin decírmelo. Entonces comprendí que Alicia tenía un hijo, un hijo tuyo.

HIPÓLITO.— Mío no; un hijo de sus planes para alejarme para siempre de ti. Un hijo sin padre.

TERESA.— Eso es; un hijo sin padre.

HIPÓLITO.— Porque yo no volveré jamás; ¡porque se quedará sola para siempre!

TERESA.— *(Con la más concentrada mezcla de angustia y de rencor le dirá.)* ¡Pero no comprendes que, aunque tú no vuelvas con ella, Alicia ya nunca estará sola; que tendrá un hijo suyo, todo suyo...! *(Y luego, suavizando la voz de modo que aunque ordena parecerá que suplica, señalando a Hipólito la salida.)* ¡Anda! ¡Anda!

HIPÓLITO.— ... ¡Me iré! ¡Pero no con ella!

(Y se dirigirá lentamente hacia la salida del vestíbulo. Y todavía irá deteniéndose, sin volverse, bajando cada vez más la cabeza, oyendo a Teresa decir.)

TERESA.— Anda... Anda... Que yo debo quedarme aquí... sola... en esta casa, la casa de tu padre... “mi casa”.

(Hipólito saldrá en ese momento. Teresa lo verá salir, y luego, volviéndose al frente, sin poder resistir el supremo esfuerzo que quiere imponerse, llorará inmensamente mientras dirá.)

¡Y ahora no debo... no debo llorar!

TELÓN

La mujer legítima

PIEZA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

SARA
MARTA
CRISTINA
RAFAEL
ÁNGEL
LUIS
PEDRO
UNA CRIADA

En la ciudad de México. Hoy

ACTO PRIMERO

La sala de la casa de Rafael y de sus hijos Marta y Ángel. Todo en ella hace ver que sus dueños son personas no sólo acomodadas sino de un buen gusto sin caídas. La sala es espaciosa y tiene el carácter de las casas del México porfiriano, que aún lo preservan cuidadosa aunque excepcionalmente. El ajuar es de estilo Luis XVI; el candil del centro; las lámparas veladoras —que aparecerán encendidas—, sobre la mesa del primer término, en la que habrá un retrato de la madre de Ángel y Marta; las consolas y los cuadros corresponden a la línea dominante de ese estilo.

A la izquierda, una puerta amplia que da al vestíbulo; otra puerta al fondo, que da al comedor y dos más a la derecha que conducen a las habitaciones y a la biblioteca.

Es de noche. Una vez que se ha dado tiempo para que la sala deje ver su forma y su carácter, por la puerta del centro entrará Marta, descompuesta, colérica, al borde del llanto. Se dirigirá al primer término y se dejará caer en el sofá del estrado, a la derecha. En seguida de Marta, aparecerá Ángel, de veintitrés años, dos o tres años menor que su hermana, dirigiéndose, solícito y nervioso, a ella.

Ángel y Marta

ÁNGEL.— ¿Te das cuenta de lo que estás haciendo, Marta?

MARTA.— (*Con energía.*) ¡Claro está que me doy cuenta!

ÁNGEL.— Y, no obstante, ¿lo haces?

MARTA.— No puedo, no puedo soportar que se hable de ella; al menos, no como ahora se ha hablado. Ya lo sabes. ¡Y menos aún el modo como has hablado tú! ¡Es incomprensible!

ÁNGEL.— Pero... ¿es que quieres enterar a Cristina de todo?

MARTA.— ¿De todo lo que me repugna, de todo lo que me enferma? Cristina ya lo sabe. Le he contado todo. Más valía que lo supiera por mí que por los demás. Tarde o temprano...

ÁNGEL.— Vuelve a la mesa, Marta.

MARTA.— Ya he terminado de cenar. Déjame sola. O, mejor, dile a Cristina que la espero en mi cuarto. (*Se dispone a salir por la derecha.*)

ÁNGEL.— Un momento, Marta. Esta actitud tuya no puede continuar. Y no lo digo por mí, sino por mi padre, y por ti.

MARTA.— ¿Vas a convencerme ahora de que si tratas de calmar mi indignación es también por mí?

ÁNGEL.— Hazlo por él, al menos.

MARTA.— ¡Por él, que no contento con haberla sostenido tantos años, en vida de nuestra madre, la trae ahora aquí, a la casa! ¡Estás loco, Ángel!

ÁNGEL.— ¡Si yo fuera el único, Marta! Pero si siguen así las cosas, acabaremos por enloquecer todos. (*Transición.*) ¿Crees que yo estoy encantado, Marta? ¿Me crees insensible?

MARTA.— Si no es así, como lo pienso, ¿por qué apruebas todo lo que dice papá acerca de ella? ¿Por qué, sin conocerla, hablas de ella con una familiaridad —eso es, con una familiaridad— que debería avergonzarte, si aún te acordaras de mamá?

ÁNGEL.— No sigas, Marta. Si lo hago, admitiendo que lo hiciera, es por él. ¿No has visto que apenas si levanta los ojos frente a nosotros, frente a ti sobre todo, porque sabe que lo juzgas?

MARTA.— Y que no lo perdono.

ÁNGEL.— Eres fría y dura, Marta. Tal vez no tengas, tal vez no tengamos razón ni derecho para juzgar a nuestro padre.

MARTA.— ¡Yo sí los tengo!

ÁNGEL.— Vamos, Marta, modérate. Haz un esfuerzo y vuelve al comedor. “Anda a ver qué le pasa a Marta, y dile que vuelva a tomar el café con nosotros”, me dijo. Además, creo que quiere hablarnos.

MARTA.— Pero yo no he de oírlo.

ÁNGEL.— Piensa que, además, has dejado a Cristina en una situación...

MARTA.— Cristina me comprende.

ÁNGEL.— ¡Y tu hermano no te comprende!

MARTA.— Exactamente.

ÁNGEL.— Si te comprendiera, sería tan duro y tan injusto, tan inflexible como tú. ¿Eso te gustaría?

MARTA.— En este caso, sí. Pero es inútil, Ángel. Nos han enseñado a querernos, no a comprendernos. ¿No nos han mantenido alejados, no nos educaron aparte y lejos de nuestros padres? Por lo demás, así somos todos los hermanos: vivimos ignorándonos. ¿Qué sé yo de tus pensamientos? ¿Y qué sabes tú de los míos?

ÁNGEL.— Es posible que, en este caso, sea lo mejor.

MARTA.— Es posible. *(Con una cólera que se nutre de sus propias palabras.)* Pero, si así piensas, ¿por qué no vuelves tú al comedor? ¡Pon en juego tu inteligencia, inventa cualquier cosa... para que papá no sufra! ¿Se preocupa él por no hacerme sufrir? ¡Respóndeme! ¡Respóndeme!

ÁNGEL.— Cálmate, Marta, estás fuera de ti.

(Coincidiendo con las voces alteradas de Marta, entran, por el centro: Cristina, primero; luego, Rafael. Cristina es, más o menos, de la edad de Marta. Rafael tiene cincuenta años. Es un hombre mesurado, distinguido, y que pronto inspira simpatía.)

ESCENA II

Marta, Ángel, Cristina, Rafael

CRISTINA.— ¡Qué pasa, Marta! ¿Qué tienes?

ÁNGEL.— No es nada.

RAFAEL.— Marta, ¿te sientes mal?

MARTA.— Ya han oído lo que dice Ángel: que “no es nada”.

(Y haciendo un esfuerzo por contenerse, afirmándose, sale por la derecha. Cristina mira alternativamente a Rafael y a Ángel. Luego, se dirige a la puerta por donde salió su amiga; va a salir.)

ESCENA III

Ángel, Rafael, Cristina

RAFAEL.— Un instante, Cristina, se lo ruego. *(Cristina se detiene.)* Me hará usted el favor de quedarse un momento con Ángel y conmigo. Después yo mismo le pediré que vaya a reunirse con Marta y que le diga lo que yo me había propuesto decirle. ¡Ya ve usted que no ha

querido quedarse! Marta es muy inteligente, tal vez demasiado inteligente, y, desde el principio de la cena, adivinó que yo quería hablarle de algo que sé que le disgusta, pero que es inevitable y que tiene que saberlo.

CRISTINA.— ¿Quiere usted que le diga que venga?

ÁNGEL.— *(A Cristina, escéptico.)* ¿Crees que Marta vendrá?

RAFAEL.— Ángel tiene razón. Es inútil, Cristina. Al menos por el momento. Prefiero que usted se lo diga todo después, a solas. Usted no es sólo su mejor amiga, su compañera de colegio, su confidente. Todo eso, con ser bastante, no me autorizaría a pedirle que le hablara a Marta en mi nombre si no fuera porque, muy pronto, puesto que el hermano de usted y Marta han decidido casarse, usted entrará en la familia, en el círculo de familia que, como dice Ángel, y no sólo de la mía sino, en general, de todas, es un círculo vicioso. Tranquilícese, Cristina. El padre de una fierecilla no es necesariamente un animal feroz. Y ahora dígame que va a escucharme tan atenta y dulcemente como yo hubiera querido que Marta me escuchara. Entrecerraré los ojos y me engañaré pensando que usted es mi hija.

(Rafael ha llevado a Cristina hacia la derecha y la ha invitado a sentarse. Ángel toma asiento en un sillón de la izquierda. Rafael ocupa un sillón del centro, y, conforme lo ha anunciado, entrecerrando los ojos, continuará.)

No voy a repetirles lo que ustedes ya saben. He venido preparando este momento que inevitablemente tenía que llegar. *(Pausa breve.)* Sara vendrá esta noche a conocer a ustedes.

(Ángel se pone, súbita, involuntariamente, de pie. Cristina baja la cabeza. Rafael ha advertido la reacción de Ángel.)

Recuerda que sólo he prometido entrecerrar los ojos. Toma asiento, hijo mío.

ÁNGEL.— Perdón, papá.

RAFAEL.— *(Con el tono de sinceridad que es el suyo, más profundo ahora, tal vez.)* ¡Si soy yo quien les pide perdón! No he hecho otra cosa interiormente desde que, óiganlo bien, por la felicidad de todos y no sólo por mi felicidad, decidí legitimar mi situación con Sara. Creo que los dos: Marta y, tú también, Ángel, se han apresurado a condenarla, aun sin conocerla.

ÁNGEL.— *(Vivamente, con rencor.)* Yo no tengo ninguna opinión de ella.

RAFAEL.— Esa es ya una opinión, hijo mío.

ÁNGEL.— *(Con rencor.)* ¡Yo he aceptado todo!

RAFAEL.— Como se acepta lo irremediable, ¿no es así? *(Ángel no contesta. Toma asiento otra vez.)* Sara y yo nos casamos hace cinco días por la Iglesia, en Cuernavaca. ¿Lo sabías, Ángel?

ÁNGEL.— Sí.

RAFAEL.— ¿Y Marta lo sabe, Cristina?

CRISTINA.— Sí.

RAFAEL.— Y nos casaremos por lo civil en cuanto Sara determine la fecha. Y nos casaremos aquí, en esta casa. Y quiero —y conste que no escojo para decirlo palabras menos suaves—, “quiero” que Marta y tú, Ángel, estén presentes en la ceremonia del matrimonio civil.

ÁNGEL.— No sé qué dirá Marta.

RAFAEL.— Marta estará en el sitio en que debe estar: aquí. (*Breve pausa.*) No me habría gustado, lo confieso, que todo esto lo tomaran ustedes con indiferencia, pero, al mismo tiempo, ¿no comprenden que el otro extremo, el de la tragedia, en que sobre todo Marta se ha colocado, es injusto y cruel para mí? No he hecho nada que no sea natural. En vida de tu madre...

ÁNGEL.— (*Interrumpiéndolo, vivamente herido.*) ¿Quieres que mejor no la nombremos?

RAFAEL.— ¿Por qué no he de nombrarla si no voy a empañar siquiera su memoria? En vida de tu madre yo oculté, en la medida de mis fuerzas, que fuera de aquí, lejos de tu madre y de ustedes, tenía yo otro afecto. No lo oculté por vergüenza —entendámonos—, porque no hay afectos auténticos que tengan por qué esconderse avergonzados, sino por consideración a tu madre y a ustedes. Yo no sentía, como no lo siento ahora, temor a eso que llaman “el qué dirán”, de eso que llamamos la sociedad. Pero bastaba el hecho de que tu madre lo sintiera para que yo le evitara cualquier molestia.

ÁNGEL.— Y no obstante... (*Ángel se interrumpe.*)

RAFAEL.— Tu madre era tan susceptible, tan imaginativa, que...

ÁNGEL.— (*En pie, nuevamente.*) ¡No sigas, papá!

RAFAEL.— (*Aquietándolo, con un ademán, sin alterarse.*) Espera, hijo... Que, tú bien lo sabes, puesto que yo te lo he dejado entrever, se complacía en exagerar ese temor y en provocarlo, provocándome.

ÁNGEL.— Si estás seguro de que todo eso lo sé, ¿por qué te empeñas en repetírmelo ahora, aquí, delante de Cristina?

RAFAEL.— (*Aquietándolo nuevamente.*) ¡Delante de Cristina! ¿Has heredado, mi pobre Ángel, ese temor al “qué dirán”? Cristina es como de casa. Y, además, puesto que Marta no está presente, he decidido...

ÁNGEL.— (*Cortándole la frase.*) Ya lo has dicho: has decidido que Cristina se lo diga después a Marta.

RAFAEL.— Justamente.

ÁNGEL.— ¿Y no habría bastado con que todo eso me lo dijeras a mí? Yo se lo habría repetido a Marta.

RAFAEL.— No estoy de acuerdo contigo en esto último. ¡Marta se parece a tu madre! ¿No es verdad, Cristina, que se lo decía a usted hace un momento?

CRISTINA.— Sí, es verdad.

RAFAEL.— Y tú, Ángel, ¿eres tan parecido a mí!, que habrías acabado por pedirle a Cristina —como lo hago ahora— que le diera esa “mala noticia” a Marta. ¿Dime si no es cierto?

(Ángel toma asiento lentamente. Rafael sonríe y luego, entrecerrando los ojos, continúa.)

No se te escapará, a ti, Ángel, que yo habría podido seguir viviendo con Sara, como hasta ahora he vivido. Pero hay dos razones por las que he decidido modificar esa situación. La primera es de un carácter íntimo, personal, que tal vez ustedes no comprenden o que, por lo menos, no quieren comprender.

(Al principio de este parlamento, entra Marta rápidamente, por la derecha. Al oír al padre se detiene de pronto y se quedará inmóvil, sin hacer ruido. Ángel, que la ha visto entrar, hace un movimiento; Cristina, al ver el movimiento de Ángel, volverá la cabeza hacia Marta; don Rafael, que se ha dado cuenta, por ambas reacciones, de la entrada de su hija, contiene suavemente con las manos cualquier interrupción y, sin volver la cabeza, continúa.)

ESCENA IV

Cristina, Rafael, Ángel, Marta

RAFAEL.— Se explica o se explicaría, si ustedes pensarán, sencillamente, que yo amo a Sara, y que creo justo darle mi nombre públicamente. La segunda razón es la que toca más directamente a ustedes, a Marta sobre todo. ¡Tantas veces me ha reprochado, en vida de tu madre y después, lo que ella llamaba mi otra vida, mi otra casa, mi otra mujer, que ahora que es posible voy a ser el hombre de una sola vida, de una sola casa, de una sola mujer! Esto, que en un principio puede parecerles terrible, es por el bien de todos y no sólo por el mío egoísta. Nadie podrá decir que tengo otra mujer; nadie podrá decir a Marta que es la hija de un hombre que vive irregularmente. No quiero que tengan nada que reprocharme. Ya sé que tú, Ángel, no lo haces, al menos que no lo haces abiertamente. Tan luego como yo haya acabado de poner en orden lo mío, Marta se casará con Luis cuando y como quiera, y, una vez casada, quedará en libertad de seguir tratando o no a mi esposa.

(Marta se ha ido acercando silenciosamente al sillón en que se halla Rafael. Éste, sin mover la cabeza.)

¿Estás aquí, Marta?

MARTA.— Sí, papá.

RAFAEL.— ¿Y has oído...?

MARTA.— Todo o casi todo.

RAFAEL.— ¿Y has pensado algo?

MARTA.— *(Dulcemente.)* Hace un momento venía a decirte algo que, después de oírte hablar, como hablabas a Ángel y a Cristina, ya no tiene sentido. Ahora he cambiado de parecer y quiero decirte una sola cosa.

RAFAEL.— Dila... cualquiera que sea.

MARTA.— *(Acariciando sinceramente a Rafael.)* Que nunca, suceda lo que suceda, dejaré de tener presente que eres mi padre.

RAFAEL.— *(En pie, conmovido, besando a su hija.)* Gracias, hija. Ya sabía que comprenderías. Gracias a usted, Cristina, que me ha oído con una sumisión filial. ¡Y tú, dame un abrazo, Ángel! *(Ángel y Rafael se abrazan.)* Y ahora creo que ya es tiempo de que vaya a esperarla; ahora que estoy tranquilo, ahora que tengo confianza y que me siento capaz de infundirla a Sara también. ¡Hasta pronto!

(Rafael sale por la izquierda. Apenas ha salido, Marta se aleja pensativa del grupo que formaba con Ángel y Cristina.)

ESCENA V

Cristina, Marta, Ángel

CRISTINA.— *(Acercándose a Marta.)* Me alegro, Marta.

MARTA.— *(Cortándole, con voz ruda, una posible segunda frase.)* ¿De qué te alegras?

CRISTINA.— *(Desconcertada.)* De que hayas dado a tu padre el gusto... *(Se interrumpe.)*

MARTA.— *(Sin ocultar su odio.)* De que la traiga aquí, ¿no es eso? Pues bien, Ángel, y tú, Cristina, sepan de una vez por todas que, como dice papá, he comprendido..., pero que no he aceptado.

ÁNGEL.— ¿Qué has comprendido? ¿Qué no has aceptado?

MARTA.— He comprendido que no era el momento de oponerme, de resistir, puesto que su decisión era inflexible. Con mi anuencia o sin ella... Pero no olviden que soportar algo no quiere decir aceptarlo. *(Luego, a media voz, casi para sí.)* ¡No he aceptado; no aceptaré!

(Ángel y Cristina, después de ver a Marta, cambian una mirada rápida. Luego se alejan. Pausa breve. Por la izquierda entrará Luis, tiene cerca de veintiocho años, y es alegre y desenvuelto. Se mostrará sorprendido al ver a cada uno por su lado, solo con sus pensamientos.)

ESCENA VI

Marta, Cristina, Ángel, Luis

LUIS.— *(Después de una suspensión momentánea.)* Los encuentro justamente al revés de como esperaba encontrarlos. Acabo de ver a don Rafael y creía...

ÁNGEL.— ¿Qué te ha dicho mi padre?

LUIS.— Antes que nada, me ha dado un abrazo. Parecía tan contento.

MARTA.— *(Con voz cortante.)* ¡Y lo está!

LUIS.— ¿Qué tienes, Marta?

MARTA.— Pregúntale a mi hermano y te dirá que no es nada, “que no tengo nada”.

ÁNGEL.— ¿Qué te ha dicho mi padre?

LUIS.— Que se alegraba de verme, que le daba mucho gusto que hubiera venido esta noche y precisamente a esta hora.

MARTA.— ¿Nada más?

LUIS.— A mí me parece bastante.

MARTA.— Y, sin embargo, no es bastante. Si lo has encontrado tan contento, tan efusivo, es porque esta noche, dentro de un momento, vendrá “ésa” a conocernos.

ÁNGEL.— No hables así, Marta. Debes darte tu lugar.

MARTA.— No encuentro otra manera de darle a ella el suyo.

LUIS.— No te pongas así, Marta. Todos sabíamos que un día u otro ella tendría que venir.

MARTA.— *(Herida.)* ¿También tú? Vamos a mi recámara, por favor, Cristina.

CRISTINA.— Yo creo que Luis y yo debemos irnos.

MARTA.— No ahora... te lo ruego, Cristina, acompáñame. No le daré al menos el gusto de que vea que he llorado por su culpa. Vamos.

(Marta va a salir, pero se detiene frente al retrato de su madre que está, enmarcado, sobre la mesa. Rápidamente, toma el retrato y sale seguida de Cristina, por la derecha. Luis pregunta con el ademán: “¿qué sucede?” Ángel se encoge de hombros y se sienta meditabundo, a la derecha.)

ESCENA VII

Luis y Ángel

LUIS.— Ahora comprendo el porqué de la alegría de tu padre.

ÁNGEL.— Y el porqué del abrazo. *(Pausa.)* Si yo tuviera alguna influencia sobre mi hermana le diría que, puesto que no hay ningún remedio, no debería seguir torturándose.

LUIS.— Y torturando a los demás. ¿No es así?

ÁNGEL.— Eso es.

LUIS.— *(Acercándose a Ángel.)* Mejor confiesa que ya has tratado de convencerla y que has fracasado.

ÁNGEL.— En efecto. Y se me ocurre que tal vez tú...

LUIS.— ¿Crees de veras que yo tengo algún ascendiente sobre Marta?

ÁNGEL.— Estoy seguro.

LUIS.— Pero yo estoy seguro de lo contrario. Ya sé que si Marta no fuera tu hermana, me preguntaría cómo, si es así, pienso casarme con ella. Te diría que, según dicen, el matrimonio opera milagros y que yo espero el de la transformación del carácter de Marta. Y que, en todo caso, una vez casados, aún me quedaría un remedio heroico.

ÁNGEL.— ¿El divorcio?

LUIS.— No: la resignación. *(Ríe.)*

ÁNGEL.— *(Lo mira seriamente. Luis deja de reír.)* Tú quieres a Marta, ¿verdad?

LUIS.— *(Ahora seriamente.)* La quiero tal cual es, con la aspereza de su carácter, con su voluntad inflexible y dura. Y nada me daría más disgusto que verla cambiar, ablandarse, dulcificarse. ¿Comprendes?

ÁNGEL.— Sí. Pero hay momentos... *(Se interrumpe.)*

LUIS.— ¿En que quisieras que dejara de ser como es?

ÁNGEL.— Y sin embargo, en esos momentos en que deja de serlo, es cuando me da miedo.

(Por la puerta del vestíbulo entran Rafael y Sara que, mientras Rafael enciende la luz del centro de la sala, quedará en el umbral. Sara tiene cerca de treinta y cinco años y es mujer que ha vivido intensamente, vertida siempre hacia sí misma. El cansancio de los rasgos de un rostro agradable y aún bello se muestra a veces y como a pesar suyo. Viste, con la más certera de las formas de la elegancia —con una sencillez natural en la que en vano se buscaría algo encaminado no digamos hacia la opulencia sino hacia la simplicidad —, un traje oscuro.)

ESCENA VIII

Rafael, Sara, Luis, Ángel, Pedro

RAFAEL.— Pasa, pasa. Voy a presentarte a mi hijo y a su mejor amigo.

SARA.— Espera. No me digas... *(Se dirige a los jóvenes, y, luego de verlos, tiende la mano a Luis.)* Usted es Ángel, ¿verdad?

LUIS.— *(Tendiéndole la mano con desenfado, sonriendo.)* No, señora.

RAFAEL.— *(Divertido.)* Te equivocas, Sara. Pero la culpa es mía: debo de ser un mal retratista.

SARA.— *(A Rafael.)* Es posible. *(A Luis.)* Pero es que hay en la cara de usted algo que me pareció conocido, algo familiar que, por un momento, creí un parecido con Rafael.

RAFAEL.— *(Riendo.)* Un futuro parecido político, tal vez.

SARA.— *(Tendiendo la mano a Ángel.)* ¡Qué tonta soy! Tiene usted el mismo modo de entornar los ojos que Rafael, y la misma suavidad en las manos.

(Ángel murmura imperceptiblemente algo que en el caso de llegar a oírse sería un cortés: “Mucho gusto”. Sara se vuelve a abarcar con la mirada la sala.)

Creo que me has descrito mejor la sala, Rafael. Todo está como me lo habías pintado. Cada objeto en su sitio. Y nada o *(deteniéndose un instante)*, más bien dicho, casi nada, está fuera de sitio.

(Rafael advierte que Sara alude al retrato de su primera esposa que estaba en la mesa —que Marta recogió poco antes y de cuya ausencia se ha dado cuenta.)

RAFAEL.— *(Turbado.)* Voy a llamar a Marta y a Cristina, la hermana de Luis.

SARA.— *(Turbada también pero fingiendo naturalidad.)* Espera un momento. No ahora. Déjame respirar.

(En dirección a las habitaciones, saliendo del comedor, Pedro entra en la sala. Es lo que pudiera llamarse un criado familiar. Tiene cerca de sesenta años, pero aún se mantiene fuerte.)

RAFAEL.— Pedro. Ven acá. *(A Sara.)* Es Pedro. Ha estado en la casa desde antes de que nacieran mis hijos. Es el conservador de la casa como podría serlo de un museo. Todos lo queremos tanto como sabemos que él nos quiere.

SARA.— *(A Pedro que se ha acercado discretamente.)* Me da mucho gusto oír hablar a Rafael de usted así como lo ha hecho, delante de usted, Pedro. Ya me había trazado, como de todos, su retrato a mí sola, y más de una vez.

PEDRO.— A sus órdenes, señora.

RAFAEL.— Anda a llamar a Marta y a Cristina.

PEDRO.— Con permiso de ustedes.

(Pedro sale por la derecha. Hay un breve silencio que se romperá cuando Sara, que lo ha advertido, se decide a hablar.)

SARA.— *(A Ángel.)* Espero que no me guardará rencor por no haber acertado.

LUIS.— *(Vivamente.)* Claro está que no.

ÁNGEL.— *(Al mismo tiempo que Luis.)* De ningún modo.

(Sara y Rafael ríen de la respuesta simultánea. La risa contagia a Luis y más discretamente a Ángel. En ese momento, por la puerta de la derecha entran Marta y Cristina. Se verá a Marta firme y resuelta, en contraste con Cristina que se mostrará, a pesar suyo, nerviosa. Al verlas entrar, Sara se pondrá en pie y avanzará hacia ellas. Rafael la sigue para hacer las presentaciones. Sara se dirige directamente a Marta.)

ESCENA IX

Rafael, Sara, Luis, Ángel, Marta, Cristina

SARA.— ¡Usted es Marta! *(Y le tiende la mano que Marta, después de sostener la mirada a Sara, acepta.)*

MARTA.— *(Secamente.)* En efecto, señora.

LUIS.— Mi hermana Cristina.

SARA.— *(Saludando a Cristina.)* Mucho gusto, señorita.

RAFAEL.— Ya conoces a todos. Porque Luis y Cristina completan el círculo de familia. No temas, Ángel, que no voy a descubrirete diciendo, delante de Sara, cómo lo calificas.

SARA.— *(A Ángel.)* ¿Lo llama usted el círculo cuadrado?

LUIS.— Mucho peor que eso.

SARA.— *(Mirando a Marta, que ha permanecido inmóvil y seria.)* ¿El círculo impenetrable?

RAFAEL.— No, no es eso. Lo llama nada menos que el círculo vicioso. Pero tomen asiento; tú, Sara, usted, Cristina.

CRISTINA.— *(Que se halla incómoda en esa situación.)* Muchas gracias, don Rafael, pero Luis y yo tenemos que irnos; ya es tarde.

LUIS.— *(A Sara.)* Ya ve usted, señora, lo que es la tiranía familiar: mi hermana decide por los dos, sin consultarme.

CRISTINA.— He pasado aquí todo el día, acompañando a Marta, y ya es hora de regresar a casa.

RAFAEL.— Como guste, Cristina. Se me ocurre que podíamos ir todos a acompañarlos.

ÁNGEL.— Los llevaré en el coche, papá.

MARTA.— Yo prefiero quedarme, me siento fatigada.

RAFAEL.— *(Como si no hubiera oído a Marta.)* Al menos hasta la puerta, para que conozcas el jardín, Sara.

LUIS.— Magnífico.

RAFAEL.— ¿Qué dices, Sara?

SARA.— *(Dulcemente.)* Que me gustaría quedarme unos momentos aquí. También yo me siento fatigada.

RAFAEL.— Como quieras. Me quedaré yo también.

SARA.— *(Mirando a Rafael, intencionadamente.)* Anda tú también a dejarlos. Marta y yo te esperaremos juntas.

CRISTINA.— *(A Sara.)* Buenas noches, señora.

SARA.— Buenas noches.

LUIS.— Mucho gusto, señora.

SARA.— Ya no volveré a equivocarme: usted es Luis. *(Ríen Sara y Luis discretamente.)*

ÁNGEL.— *(Desde lejos.)* Con su permiso.

LUIS.— *(A Marta.)* Hasta mañana.

MARTA.— Sí, hasta mañana. *(A Cristina.)* Y tú no faltes mañana: te espero.

RAFAEL.— Volveré en seguida.

(Salen todos por la puerta de la derecha. Una pausa incómoda se tiende entre las mujeres que se han quedado suspensas e inmóviles: en guardia, Sara; esperando Marta el momento de agredir.)

ESCENA X

Sara, Marta

SARA.— No fue usted con ellos porque pensó que yo también iría; para no ir conmigo, ¿verdad?

MARTA.— No he pensado nada, señora.

SARA.— *(Tomando asiento, a la derecha.)* Ya veo que usted no me quiere.

MARTA.— No he dicho nada.

SARA.— Tiene usted razón.

MARTA.— ¿En no quererla a usted?

SARA.— También en eso. El afecto es algo que se conquista. Y ni usted ni yo hemos hecho algo, hasta ahora, por merecerlo.

MARTA.— Ahora es usted quien tiene razón.

SARA.— *(Dejando pasar las palabras hirientes de Marta.)* Tal vez sea demasiado pronto para empezar a conquistarlo.

MARTA.— O demasiado tarde.

SARA.— Para usted, tal vez. No para mí. He alcanzado todo en la vida, no a su tiempo, no, pero lo he alcanzado.

MARTA.— Otra vez tiene usted la razón.

SARA.— Y no deja de ser triste tenerla como la tengo ahora. Yo también he vivido momentos, ¡momentos!, como el que usted vive ahora, quemándome interiormente, aparentando frialdad ante lo que yo llamaba la crueldad de los otros, la injusticia de los demás. No le pido que piense en los años que viví esa tortura, pero nada me impedirá que yo comprenda y comparta lo que está usted sufriendo ahora, ante lo que, con toda razón, llamará usted mi crueldad y mi injusticia.

MARTA.— *(Irguiéndose.)* ¡Yo no sufro, señora!

SARA.— Quisiera creerla.

MARTA.— ¡Le digo a usted que no sufro!

SARA.— Déjeme entonces, al verla y al comprenderla, sufrir por usted.

MARTA.— ¿Va usted a compadecerme?

SARA.— (*Poniéndose en pie; cansada, al ver la actitud inflexible y desafiante de Marta.*) No sé si valga la pena.

MARTA.— ¿Compadecerme?

SARA.— No he dicho eso. Compadecer a otra persona, padecer con ella, es siempre algo que vale la pena.

MARTA.— Entonces, ¿qué es lo que no vale la pena? ¿Hablar conmigo?

SARA.— Eso es. Al menos, hablar con usted del modo como lo estoy haciendo.

MARTA.— Y no obstante, si usted no ha salido con los demás, si usted ha invitado a mi padre a ir con los otros, fue para quedarse a hablar conmigo a solas.

SARA.— A hablar con usted, pero con el corazón y no con el odio en las manos.

MARTA.— Y a compadecerme, ¿no es eso?

SARA.— ¡Si no la compadezco! Si más bien me compadezco a mí misma, que he sufrido por años lo que usted sufre por momentos, porque usted es joven y olvidará; y yo no sé si, a pesar de toda esta dicha que me ha llegado de pronto, podré olvidar la crueldad y la injusticia que tuve frente a mí tantos años. Ustedes eran entonces para mí la crueldad y la injusticia. Usted siente ahora que yo soy esa crueldad y esa injusticia, ¿no es cierto? Y ahora... (*Se interrumpe.*)

MARTA.— Termine usted.

SARA.— Y ahora que sabe usted que me doy cuenta de lo que sufre, por lo mismo que yo he sufrido, debe usted darme tiempo.

MARTA.— ¿Tiempo de qué o para qué?

SARA.— Tiempo para demostrarle que cuando se ha sufrido como yo he sufrido no quedan fuerzas ni deseos para hacer sufrir a los demás voluntariamente.

MARTA.— (*Imponiéndose el deber de ser dura, otra vez.*) ¡Le he dicho a usted que yo no sufro!

SARA.— Si eso fuera verdad no me habría usted hecho pensar, reviviéndolo ante mí, el modo como sufrí cuando tenía sus años y después, hasta ahora.

MARTA.— (*Dulcificando la voz envenenada.*) ¿Quiere usted decir que ya no sufrirá más?

SARA.— Así lo esperaba.

MARTA.— Pero ya no lo espera, ¿verdad?

SARA.— (*Afirmándose.*) Así lo espero.

MARTA.— ¿Y no cree usted que esa esperanza y esa voluntad de no sufrir más dependen no sólo de usted sino también de mí?

SARA.— Dependen, sobre todo, de usted.

MARTA.— Y no obstante, ha dicho usted que ya no sufrirá.

SARA.— (*Imponiéndose por la nobleza evidente de sus palabras, de su tono de voz y por la seguridad con que hablará.*) Sí. Porque usted no es tan cruel como aparenta serlo. Tengo todos los datos, todos los indicios posibles acerca de usted. Rafael me ha descrito tan

minuciosamente el carácter de usted como me describió esta casa, esta sala, objeto por objeto. Sé lo que hay en ella, como sé cuanto hay en usted, y sé también lo que le falta.

MARTA.— Me gustaría saber lo que nos falta.

SARA.— En esta sala, por ejemplo, falta una sola cosa, un solo objeto. Usted sabe que falta el retrato de la madre de usted, el retrato que debería estar aquí, sobre la mesa, si usted no lo hubiera quitado. *(Con ansiedad.)* Porque usted ha sido quien lo ha quitado, ¿verdad?

MARTA.— *(Afirmándose, por última vez.)* ¡Claro está que lo quité yo!

SARA.— ¡Lo ve usted! Si fuera verdaderamente mala, su primer impulso habría sido decirme que Rafael, que su padre, lo había quitado. Nada me habría podido herir como que él lo hubiera quitado. *(Pausa, en que se verá a Marta atónita y como suspensa. Luego hablará nuevamente.)* También yo, en el caso de usted, impulsada a un tiempo por el celo y el respeto a mi madre, lo habría quitado. Cuando Rafael me habló de ese retrato que es para ustedes la imagen de algo intocable, yo misma le pedí que no lo cambiaran de su sitio.

MARTA.— *(A media voz.)* ¿Y se puede saber por qué?

SARA.— *(Con energía, sin rencor.)* ¡Yo no he venido a esta casa —óigalo bien— como la rival de nadie! ¡Ahora soy la esposa de Rafael, como lo fue la madre de usted, con los mismos deberes y con idénticos derechos! Con el deber de respetar la memoria de la que fue la esposa de Rafael, y con el derecho a que se me respete. *(Pausa breve.)* ¡No, usted no es tan inhumana como quisiera usted serlo! ¡Ha sido un impulso muy humano y muy hermoso retirar de aquí ese retrato! ¡Pero ahora, Marta, que sabe usted lo que pienso, puede usted ponerlo otra vez en el sitio en que ha estado siempre... en el que estará siempre!

(Marta, que ha estado en pie durante todo el diálogo con Sara, al oír las últimas frases irá apagándose y curvándose hasta sentarse en una silla. Y, ocultando la cara entre las manos, empezará a llorar silenciosamente. Sara la mirará con una mirada en que no habrá la menor sombra de piedad ni de triunfo sino una intensa y profunda comprensión.)

TELÓN

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del acto primero. Tres meses después. Tarde. Marta aparece tendida en el sofá con un libro en las manos. Todo en ella, sus movimientos, su voz, tendrá en las dos primeras escenas del acto una desenvoltura, una naturalidad notables, en contraste con su actitud del acto anterior. Al levantarse el telón, termina Marta de hablar con Pedro que estará de pie frente a ella, de espaldas al público.

ESCENA I

Marta, Pedro

MARTA.— Eso es todo, Pedro. No lo olvides. Puedes retirarte.

(Pedro sale por la izquierda. Marta abre el libro, pero lo cierra en seguida. Se pone en pie para colocar el libro sobre la mesa, en el momento en que entra Sara por la derecha.)

ESCENA II

Marta, Sara

SARA.— ¿Espera usted a alguien, Marta?

MARTA.— No; es decir, sí.

SARA.— ¿A Luis?

MARTA.— Luis vendrá como de costumbre, dentro de una hora; pero Cristina me anunció muy formalmente que vendrá hoy.

SARA.— Ya era tiempo.

MARTA.— *(Riendo.)* ¿De que se anunciara formalmente?

SARA.— No; de que viniera a verla, Marta, a vernos. Rafael me ha preguntado más de una vez por qué ya no la vemos aquí con la frecuencia de antes.

MARTA.— ¿Y qué le ha contestado usted, Sara?

SARA.— Que no era a mí sino a usted a quien debía hacer la pregunta.

MARTA.— *(Riendo.)* Es curioso...

SARA.— ¿Qué?

MARTA.— Que papá no me haya preguntado nada.

SARA.— Más curioso es que Rafael no le tenga a usted esa confianza, esa libertad que debería existir entre padres e hijos.

MARTA.— Que “debería existir”, usted lo ha dicho. No ahora, sino siempre, papá no se ha atrevido a decirme muchas de las cosas que piensa o siente de mí.

SARA.— Tal vez por temor a molestarla.

MARTA.— Siempre me ha molestado más ese temor que la molestia que pudiera ocasionarme. Mi padre me cree una persona hermética, incapaz de confidencias, y la verdad es que, usted bien lo sabe, no lo soy tanto.

SARA.— Es verdad, al menos para conmigo, Marta, y se lo agradezco. Ahora puedo decirle que a mi llegada a esta casa temía, de parte suya, una alianza de usted con Luis y Cristina: ¡toda una conspiración!

MARTA.— (*Riendo con naturalidad.*) Ya ve usted que ha sido todo lo contrario: Luis se ha convertido en un excelente amigo suyo, y yo he dejado que Cristina haga su voluntad, sin procurar alejarla o acercarla a usted. Si ella se ha alejado de aquí, de nosotros, de mí, es por razones que se me escapan, que ignoro.

SARA.— ¿De veras, Marta?

MARTA.— No ha dejado de inquietarme la conducta de Cristina, su alejamiento de esta casa que era como la suya propia.

SARA.— Y Luis no le ha dicho nada: ¿alguna explicación, alguna excusa?

MARTA.— La única vez que le pregunté, me contestó en una forma que me hizo pensar que no quería o no debía darme una respuesta.

SARA.— ¡Es incomprensible!

MARTA.— (*Después de una pausa breve.*) Y ¿a usted no le ha confiado nada?

SARA.— ¿Quién?

MARTA.— Luis.

SARA.— No, nada. Si no lo ha hecho con usted...

MARTA.— Ésa no es una razón. Mi padre le ha preguntado a usted, y no a mí, en el caso de Cristina. ¡Qué de extraño tendría que Luis le hubiera dicho a usted, y no a mí, las razones por las que su hermana no ha vuelto en mucho tiempo! Actuamos siempre indirectamente.

SARA.— Y ése es nuestro pecado.

MARTA.— Tal vez... Pero, a veces, por una especie de timidez o de pudor, no es posible actuar abiertamente.

SARA.— Eso es lo que me parece un pecado. (*Pausa breve. Transición.*) Dígame, Marta, ¿no fue mejor que usted y yo habláramos, como lo hicimos hace tres meses, aquí, en esta sala, clara y abiertamente?

MARTA.— Estoy convencida.

SARA.— ¿Entonces? ¿Por qué no ceder a lo que yo creo su verdadera naturaleza, Marta, a esa naturaleza que en vano quiere usted sustituir, a veces, por una frialdad impasible? Sea usted sencilla y comprensiva para con Cristina. (*Acercándose a Marta.*) ¿Me promete usted preguntarle a Cristina, dulcemente, las razones por las que no ha vuelto?

MARTA.— Es inútil que yo se lo prometa, Sara.

SARA.— ¿Por qué?

MARTA.— Porque si viene a verme es para decírmelas. Sólo que... (*Ríe.*)

SARA.— Termine, Marta.

MARTA.— Sólo que no sé si la oiré, si le daré oportunidad de darme esas razones.

SARA.— Eso no estaría bien, Marta.

MARTA.— Tampoco está bien lo que ha hecho Cristina.

SARA.— Eso es verdad también.

MARTA.— No me lo ha de creer usted, Sara... pero he llegado a pensar algo que va a sorprenderla de pronto... He llegado a pensar que Cristina tiene celos.

SARA.— ¡Celos! Pero... ¿de quién?

MARTA.— Sí, celos de... mí; por supuesto celos fraternales, por su hermano Luis.

SARA.— No creo. No entiendo.

MARTA.— Tal vez Cristina piensa que el día que Luis y yo nos casemos perderá a su hermano definitivamente. Luis y Cristina han sido siempre uña y carne.

SARA.— Eso es increíble, Marta.

MARTA.— Increíble, pero no imposible. Se dan casos, y creo que éste es uno de ellos. ¿No se ha dado usted cuenta de que la ausencia de Cristina coincide con la proximidad de la fecha que habíamos fijado Luis y yo para nuestro matrimonio?

SARA.— ¿Y por eso ha pospuesto usted esa fecha?

MARTA.— Sí... en cierto modo... ésa es una de las razones... tal vez la más poderosa. A ver si, de ese modo, Cristina regresaba... Y ya ve usted que no me equivoco: Cristina regresa.

SARA.— Vamos, Marta. ¿No cree usted que todo eso no es más que una fantasía imaginativa de usted?

MARTA.— Yo misma, al pensarlo, lo creía así, en un principio; pero ahora... la realidad me da la razón: ¡Carezco de fantasía! (*Ríe larga y sordamente.*)

SARA.— ¡No, Marta, no ría usted así! Hay algo en su risa que... (*Se interrumpe.*)

MARTA.— ¿Que le disgusta?

SARA.— No; que me desconcierta. De todo lo que pensaba encontrar en usted, de todo lo que encontré en usted el primer día de mi llegada a la casa, no ha quedado nada. Usted lo ha borrado con una inteligencia, con una suavidad, con una comprensión bondadosas. Pero ahora esa risa inesperada parece compendiar todo aquello.

MARTA.— (*Sumisa.*) No volveré a reír de ese modo, Sara. Se lo prometo... Yo no quiero más que complacerla.

(*Por la puerta de la izquierda entrará Luis. Está nervioso, y, en ocasiones, no podrá ocultar su estado de ánimo.*)

ESCENA III

Sara, Marta, Luis

LUIS.— (*Comentando la frase final de Marta.*) Eso está muy bien.

MARTA.— (*Con naturalidad.*) ¿Qué es lo que está muy bien?

SARA.— Buenas tardes, Luis.

LUIS.— (*Al tiempo que saluda a Marta.*) Que las encuentre en una de esas escenas de confianza entre amigas; en una de esas escenas de las que los hombres no sabemos nada. Daría cualquier cosa por saber de qué hablaban.

MARTA.— Es mejor que nunca sepan los hombres de qué hablamos las mujeres a espaldas suyas: si lo supieran, quedarían decepcionados.

LUIS.— O, más bien, horrorizados.

MARTA.— ¿Sabes que Cristina ha anunciado, óyelo bien, anunciado, su visita?

LUIS.— No sabía nada. Por el contrario... *(Se interrumpe.)*

MARTA.— ¿Por el contrario qué, Luis?

SARA.— *(Al ver que Luis no contesta.)* Hable usted con confianza, Luis, o me obligaré a dejarlos solos.

LUIS.— ¡No, por Dios! Sólo que me parece extraño que Cristina no me haya dicho nada de venir. Por el contrario... *(Se interrumpe.)*

MARTA.— ¿Qué te ha dicho?

LUIS.— Me dijo que no pensaba salir de casa.

MARTA.— Es curioso.

LUIS.— ¡Que no salga de casa! Hace cerca de tres meses que no sale.

MARTA.— De todos modos, es curioso, es extraño.

LUIS.— ¿Qué es lo curioso, Marta, qué es lo extraño? No hables por enigmas.

MARTA.— Hace un momento querías saber de lo que hablábamos Sara y yo: pues bien, hablábamos de la posible solución de esos enigmas. Todo es ahora enigmático, y no sólo para ti. Pero Cristina vendrá de un momento a otro y tal vez nos traiga la verdadera solución. ¿Quieren dejarme sola cuando llegue Cristina?

LUIS.— *(Nervioso.)* No lo creo necesario. No veo para qué.

MARTA.— De otro modo, ni ustedes ni yo sabremos nada. No será cosa de mucho tiempo, no. Además, has llegado con una hora de anticipación, Luis. Si Cristina no me hubiera anunciado su visita, no me hubieras encontrado en casa; ésta es precisamente la hora de mi clase de inglés: y si he dejado de ir a mi clase es para hablar con tu hermana.

(Luis busca la mirada de Sara hasta encontrarla.)

SARA.— Tal vez tenga usted razón, Marta. Cristina no viene a hablar con nosotros sino con usted. Pero recuerde que me ha prometido hablar a Cristina con ese afecto que no debió enfriarse nunca. Recuerde que Cristina y usted han sido compañeras desde niñas, hermanas en los sentimientos, al menos. ¡Y cómo pensar siquiera que los afectos de infancia puedan borrarse o desaparecer! ¡Ningún afecto es tan fuerte!

MARTA.— *(Sonriendo naturalmente.)* Es verdad, Sara. Así lo haré. Se lo prometo. *(A los dos.)* Y no me interrumpan. Cuando haya acabado de hablar con Cristina iremos a buscarlos a la biblioteca.

(Acompañados por Marta, Luis y Sara se encaminan hacia la biblioteca, por la izquierda. Salen los tres. Se oye el golpe de una puerta que se cierra. Casi al mismo tiempo, Pedro llega por la izquierda acompañando a Cristina, que permanecerá en pie, en el centro)

de la sala. Cristina se halla nerviosa y consulta su reloj. Pedro sale por la derecha. Marta entra seguida por Pedro, que saldrá por la puerta del centro. Sólo en ese momento Marta hablará.)

ESCENA IV

Marta, Cristina

MARTA.— *(Con ironía.)* ¡Ya era tiempo, Cristina!

CRISTINA.— No sé qué decirte.

MARTA.— Y, sin embargo, has venido a decirme algo; de otro modo...

CRISTINA.— No habría venido.

MARTA.— Pero puesto que has venido... tendrás que decirme lo que piensas, lo que ya veo que no te atreves a decirme. *(Después de una pausa incómoda en que Cristina no se atreve a hablar.)* Piensa que no tenemos mucho tiempo... papá y Ángel vendrán dentro de una hora a lo sumo, y además...

CRISTINA.— *(Interrumpiéndola.)* ¿No ha venido mi hermano?

MARTA.— Sí, llegó hace unos minutos. Hoy es un día de sorpresas: Luis llega con una hora de adelanto y tú con dos meses y medio de retardo.

CRISTINA.— Pero y Luis ¿por qué no está contigo?

MARTA.— Porque está allí en la biblioteca.

CRISTINA.— ¿Y Sara?

MARTA.— También en la biblioteca, acompañando a Luis. *(Marta no pierde de vista a Cristina. Transición.)* Pero supongo que no habrás venido a preguntarme dónde está cada uno de los de la casa.

CRISTINA.— Es verdad... Vengo a preguntarte por qué la fecha de tu matrimonio con Luis ha sido pospuesta.

MARTA.— ¿Te desagrada?

CRISTINA.— Sí.

MARTA.— Creí que te agradaría.

CRISTINA.— ¿Y has sido tú la de la idea?

MARTA.— Sí y no.

CRISTINA.— Explícate.

MARTA.— He sido yo la de la idea, pero no he sido yo quien ha dado motivo.

CRISTINA.— ¿Qué quieres decir?...

MARTA.— Luis ha cambiado conmigo, Cristina. Eso es todo. Y creí conveniente para los dos, puesto que se trata nada menos que de nuestro matrimonio, darle tiempo y darme tiempo.

CRISTINA.— ¿Tiempo de qué?

MARTA.— De que los dos estemos seguros de que ese matrimonio va a hacernos felices.

CRISTINA.— ¿Tú no estás segura?

MARTA.— Lo estaría si no tuviera la impresión de que es Luis quien no está seguro. Acabo de decirte que Luis ha cambiado. Si tú no hubieras dejado de venir a la casa, te habrías dado cuenta... de que Luis no es el mismo.

CRISTINA.— ¡Pero si yo no he vuelto es porque tú... !

MARTA.— Espera, Cristina. Tal vez en un principio, y por el estado en que me hallaba cuando llegó Sara, me porté contigo fríamente. No dudo que haya llegado a darte la impresión de que yo quería romper nuestra amistad... Pero ya veo en tu cara que no quieres oírme hablar de esto, porque no has venido a eso.

CRISTINA.— Es verdad.

MARTA.— Dime, Cristina, ¿te ha pedido Luis alguna vez que volvieras a esta casa como antes?

CRISTINA.— En un principio sí.

MARTA.— Pero después ya no, ¿verdad?

CRISTINA.— Tienes razón.

(Marta ríe con la misma risa que desconcertó hace unos momentos a Sara.)

MARTA.— ¿Lo ves?

CRISTINA.— ¿Qué quieres que vea?

MARTA.— ¡Y no comprendes!

CRISTINA.— No, no comprendo, Marta, ¿qué quieres decir?

MARTA.— *(Acercándose a Cristina, buscando, interesada, la confidencia.)* Quiero decir que si yo he evitado, también, que siguieras viniendo aquí, como siempre, fue para que no te dieras cuenta de ese cambio de Luis. Pero estoy segura de que tú también te has dado cuenta de ese cambio. ¿No es verdad?

CRISTINA.— Es posible.

MARTA.— Y también de que ese cambio no me favorece. ¿Luis te ha dicho algo concretamente?

CRISTINA.— Nada, no.

MARTA.— *(Indagando con una alegría enfermiza.)* Pero el cambio existe, ¿no es verdad? ¡No lo niegues, Cristina! Piensa que ahora hablamos con la misma franqueza de antes, de siempre. ¿Luis te habla de mí como antes? ¿Verdad que no, Cristina? ¡Dime que no me equivoco!

CRISTINA.— Así es.

MARTA.— Y en cambio... *(Se interrumpe.)*

CRISTINA.— Acaba, Marta.

MARTA.— No sé, no sé si en esto me equivoque. No sé si es porque Luis me ha herido... Tal vez no sean sino imaginaciones. Pero eres tú la que debes decirme cómo y por qué te has

dado cuenta de que Luis ha cambiado conmigo. Estoy segura, puesto que Luis también ha cambiado contigo.

CRISTINA.— ¿Cómo lo sabes?

MARTA.— ¡Lo ves, mi pobre Cristina, cómo confiesas! Luis no habla de ti jamás. (*Acariciándola.*) Tú también habrás pasado como yo largas horas en el día, en la noche, en el insomnio, preguntándote dolorosamente el porqué de ese cambio. Porque tú también sientes, como yo, que Luis se te escapa, se nos escapa. Y habrás llegado a pesar tuyo, como yo he llegado, a la conclusión... (*Se interrumpe.*)

CRISTINA.— De que alguien lo ha cambiado

MARTA.— Eso es, y de que ese alguien no es, no puede ser sino la persona en quien las dos hemos pensado tantas veces, tantas horas, a solas; la persona en quien estamos pensando ahora mismo.

CRISTINA.— Sara.

MARTA.— Sí. Sara. (*Mira a Cristina cara a cara y luego.*) Y no obstante, si tú la vieras, si tú la oyeras como yo la veo y la oigo diariamente, te sorprenderías, te espantarías de verla y oírla moverse y hablar naturalmente, sin descubrir nada en que pudieras apoyarte para decir que es ella la que ha transformado a Luis. ¡Ningún descuido, ningún indicio!

CRISTINA.— Pero Luis, en cambio...

MARTA.— (*Cada vez más cerca de Cristina, ansiosa.*) ¿Qué hace? ¿Qué dice?

CRISTINA.— Si lo vieras, cuando habla de ella, en la casa, ¡cómo se aviva y se inquieta! ¡Se entusiasma hablando de ella, y, de pronto, como si alguien en su interior lo corrigiera, enmudece!

MARTA.— ¡Lo ves!

CRISTINA.— Y cuando me dio la noticia de que habías pospuesto la fecha del matrimonio, fingió no darle importancia, pero, a pesar suyo, estaba satisfecho.

MARTA.— (*Poniéndose en pie, orgullosa.*) ¡Yo también estoy satisfecha!

CRISTINA.— ¡Qué dices, Marta! ¡Cómo puedes decir esto!

MARTA.— ¡Y tú cómo puedes pensar que yo esté dispuesta a casarme con Luis si ya no es el que yo quería sino el que Sara ha querido que sea! ¿No te das cuenta?

CRISTINA.— Sí, Marta.

MARTA.— ¿Entonces, por qué te sorprendes?

CRISTINA.— (*Angustiada.*) ¡Tal vez sea tiempo, todavía, Marta! ¡Y sólo tú podrías salvarlo!

MARTA.— ¡Salvarlo o encubrirlo! ¡Abre los ojos, Cristina! No sabes si ha habido entre los dos algo irremediable. ¡Y quién nos dice que no lo ha habido ya! Te imaginas la tortura de pensar que otras veces pueden haber estado juntos y solos, como lo están ahora, aquí, a unos cuantos pasos de nosotros. Hoy saben que estoy aquí, pero ¿y cuando yo no estoy? Luis llegó hoy, precisamente, a la hora en que ni mi padre ni Ángel ni yo estamos en casa.

CRISTINA.— ¡No sigas, Marta!

MARTA.— Y sin embargo es necesario decirlo todo, saberlo todo. Pero hasta ahora, fuera

de las sospechas, de las coincidencias... ¡hace falta una prueba!

CRISTINA.— ¿Qué harías si la tuvieras?

MARTA.— (*Se estremece, y luego.*) No sé, pero creo que todo. Descubrirlo todo.

CRISTINA.— Pero... ¿y tu padre, Marta?

MARTA.— (*Cada vez más ardiente.*) ¿No has hablado tú de salvar a tu hermano? ¡Descubrirlo todo sería la única forma de salvar a mi padre, y, piénsalo bien, de salvarnos todos! (*Transición.*) Pero esa prueba...

CRISTINA.— Pero... ¿no comprendes, Marta?

MARTA.— (*Mirando delante de sí y suavizando la voz.*) Dime, Cristina.

CRISTINA.— ¿No comprendes que si he vuelto aquí es porque tengo esa prueba?

MARTA.— (*Volviéndose hacia Cristina, ferozmente.*) ¡Habla!

CRISTINA.— (*Abriendo su bolsa y dando a Marta un papel.*) No es necesario hablar, Marta; esto habla solo.

MARTA.— (*Leyendo.*) “Luis: Te espero hoy a las seis. No faltes. Sara.” (*Luego, volviéndose hacia Cristina, acosándola.*) Dime, Cristina, ¿cómo ha llegado a tus manos?

CRISTINA.— ¡Qué importa cómo! ¿No lo tenemos ya?

MARTA.— (*Fría.*) No, Cristina, esto puede parecer una prueba, pero no lo es. Un renglón escrito a máquina... cualquiera puede haberlo escrito.

CRISTINA.— (*Angustiada, ante el cambio de Marta.*) ¡Qué dices, Marta! Mira el sobre, tiene el membrete de tu padre.

MARTA.— (*Mirando el sobre.*) Es cierto. Pero, aun así...

CRISTINA.— Esta tarde a la hora de la comida, recibió Luis esta carta que le fue entregada personalmente por Pedro.

MARTA.— ¡Dices que Pedro!...

CRISTINA.— Yo misma recibí a Pedro, puedes preguntárselo. Como Luis no había llegado, le dije que me la dejara. Pedro me contestó que tenía que entregársela a Luis personalmente. Lo esperó y se la dio a mi hermano. Espié cuando Luis la leía: lo vi cambiar, palidecer. Y luego, durante la comida estaba como nunca nervioso, inquieto, con los ojos fijos en un punto en el vacío. Se levantó a media comida y se encerró en su cuarto. Seguí espiándolo. Aproveché un momento en que Luis salió, para buscar la carta y leerla; pensé ponerla otra vez en su lugar, pero luego... (*Se interrumpe al ver que Marta ya no la oye.*)

MARTA.— (*Como para sí misma.*) ¿Dices que Pedro... ? ¡Y Luis llegó aquí con una hora de anticipación!

CRISTINA.— ¿No te parece ya bastante?

MARTA.— Sí, Cristina, sí.

CRISTINA.— (*Anhelante.*) ¿Entonces?

MARTA.— (*Después de una pausa en que se verá a Cristina angustiada.*) Pero ahora que la tengo, no sé... siento miedo.

CRISTINA.— *(Desesperada ante la actitud de Marta, dirá hasta gritar en la última frase.)* ¡Pero si hace un momento decías que no querías más que una prueba para salvarnos a todos!... ¿Por qué crees que la he robado, Marta? ¿Por qué crees que la he robado?... ¡Si la he robado es para tener la prueba!...

(Por la izquierda entran Rafael y Ángel. Al ver a Cristina increpando a Marta, se acercarán rápidamente. Al mismo tiempo, Marta se alejará de Cristina.)

ESCENA V

Marta, Cristina, Rafael, Ángel

ÁNGEL.— ¿Qué tienes, Cristina?

RAFAEL.— ¿Qué sucede?

(Cristina se ha puesto a llorar un llanto histérico.)

ÁNGEL.— *(Encarándose con Marta.)* ¿Qué le has hecho, Marta?

RAFAEL.— ¿Qué sucede, Marta? ¡Habla, Marta, no te quedes así!

ÁNGEL.— Responde, Marta, ¿qué le has hecho, qué le has dicho?

CRISTINA.— Nada, nada...

MARTA.— ¿La oyen?, ¿qué podría haberle hecho o dicho para ponerla así?

RAFAEL.— Dígalo usted, Cristina: ¿qué ha pasado entre ustedes?

MARTA.— Entre nosotros, nada.

ÁNGEL.— Y sin embargo...

RAFAEL.— Espera, hijo. *(A Cristina.)* Al entrar, pude oír que usted le decía a Marta que... si había robado algo... había sido...

ÁNGEL.— *(Completando.)* Para tener una prueba.

RAFAEL.— *(A Cristina.)* ¿No es eso?

CRISTINA.— *(Afirmándose.)* Sí. Y Marta la tiene, yo se la he dado.

(Ángel y Rafael se vuelven hacia Marta en los momentos en que ésta estruja la carta y hace intento de esconderla. Cristina, angustiada, gritará.)

¡Cuidado! ¡Va a destruirla y es la única prueba de que Sara y Luis se entienden!

RAFAEL.— *(Inmóvil, al grito de Cristina.)* ¿Qué ha dicho usted, Cristina!

ÁNGEL.— ¡Dame ese papel!

RAFAEL.— Obedece, Marta.

MARTA.— *(Después de un segundo de duda se dirigirá a Cristina y le dará el papel.)* Tienes razón. Yo no tengo derecho a destruirla. Es tuya, Cristina; comprende que, en mi caso, no puedo hacer ni decir nada.

RAFAEL.— *(A Cristina.)* Ahora, después de lo que ha dicho usted, comprenderá que yo debo ver eso que usted llama la prueba.

CRISTINA.— *(Dándole el papel a Rafael.)* Aquí la tiene usted.

(Rafael y Ángel leen el recado.)

RAFAEL.— ¡Pero cómo puede usted llamar una prueba a esto!

CRISTINA.— Tendría usted razón si ese papel no lo hubiera robado yo misma, a mi hermano que lo recibió hoy a mediodía; y si mi hermano no hubiera acudido aquí, a la cita, a la hora señalada.

RAFAEL.— ¿Dónde está Luis?

CRISTINA.— Aquí, en la biblioteca.

(Ángel se dirige violento hacia la puerta que da hacia la biblioteca. Rafael lo detiene con la voz.)

RAFAEL.— ¡Espera, Ángel! *(Después de una brevísima pausa.)* ¿Y Sara? *(Ni Marta ni Cristina contestan. Baja ésta la cabeza. Rafael, dirigiéndose a Marta.)* ¿Por qué no me contestan? Y tú ¿por qué no dices nada? ¿Dónde está Sara?

CRISTINA.— *(Afirmándose.)* En la biblioteca, también.

(Ángel vuelve a iniciar el movimiento anterior. Rafael lo vuelve a detener, ahora con un acento en que se mezclan la cólera y el dolor.)

RAFAEL.— ¡Te he dicho que esperes! *(Luego, en un visible esfuerzo por dominarse, como si pensara en voz alta.)* Y ahora es preciso no perder la serenidad. *(Pausa breve.)* Marta, dile a Sara... y a Luis que quiero hablar con ellos. *(Gritando, casi, al ver que Marta sigue inmóvil.)* ¿Por qué no te mueves?

MARTA.— Está bien, iré a llamarlos. *(Marta sale por la derecha.)*

RAFAEL.— Y tú, Ángel, te lo ruego, te quedarás aquí a mi lado; y prométeme que, en ningún caso, harás nada que no mande yo.

(Por la puerta de la derecha, entrarán primero Sara, luego Luis y luego Marta que se quedará apartada del grupo cerca de la puerta. Sara lleva en los ojos una ansiedad que no trata de ocultar: se dirige directamente a Rafael.)

Marta, Cristina, Rafael, Luis, Sara, Ángel

SARA.— ¿Qué sucede, Rafael? Marta ha ido a llamarme de un modo... *(Al darse cuenta de que todos están suspensos, mirándola fijamente.)* He preguntado qué es lo que sucede aquí, y nadie me responde. Hablen. Habla, Rafael. Digan algo, por favor.

RAFAEL.— *(Dándole a Sara la carta.)* ¿Has escrito esto, Sara?

SARA.— *(Después de leerla rápidamente, devolviéndola a Rafael.)* ¿Yo? ¡Pero cómo puedes pensarlo siquiera!

RAFAEL.— ¡Ya ves que lo pienso!

SARA.— No comprendo, Rafael.

RAFAEL.— No has contestado mi pregunta: ¿lo has escrito, sí o no?

SARA.— No lo he escrito. Y te repito que no comprendo por qué me lo preguntas.

RAFAEL.— Porque Luis recibió esto hoy a mediodía.

LUIS.— *(Disponiéndose a explicar algo.)* Yo...

(Rafael detiene a Luis con un ademán. Luis baja la cabeza avergonzado.)

RAFAEL.— ¡No le pregunto nada a usted! *(A Sara.)* Te he dicho que Luis recibió hoy a mediodía en su casa este recado, escrito en un pliego de los míos y posiblemente en mi máquina de escribir.

SARA.— *(Con energía.)* Luis podrá haberlo recibido o no, ¡qué sé yo! Pero yo no lo he escrito: ¡cómo podía habérselo enviado!

RAFAEL.— ¡Cuidado, Sara!

SARA.— ¿Te has vuelto loco, Rafael? ¿Cuidado de qué?, ¿y por qué?

RAFAEL.— Porque ¿no comprendes que en este momento están en juego, precisamente, mi razón, mi vida misma?

SARA.— *(Enardecida.)* ¡Las tuyas, pero no las mías!, ¿verdad? Ya veo que piensas en ti, en tu razón, en tu vida. Pero ¿y las mías no cuentan? ¡Te estoy mirando, Rafael, como nunca había pensado mirarte, como nunca había querido mirarte! ¡Y te aseguro que esa imagen de ti, de tu egoísmo, nada ni nadie podrá borrarla nunca de mis ojos! Te he dicho que yo no he escrito ese recado, te lo he dicho con la voz de la verdad misma, y no obstante...

RAFAEL.— *(Interrumpiéndola.)* ¡Te digo que no te creo!

SARA.— Te he dicho la verdad, sólo que parece que no es la verdad lo que quieres oír.

RAFAEL.— ¿Qué dices?

SARA.— Que es a Luis y no a mí a quien debes preguntar ahora. ¿Por qué no lo haces?

RAFAEL.— ¡Porque no he de darle ocasión de encubrirte si es tu cómplice ni de acusarte si no lo es! Y porque, en todo esto, no es él quien me importa.

SARA.— *(Con ironía violenta.)* ¡Soy yo la que te importa!, ¿no es eso?

RAFAEL.— Aunque parezca impensable, Sara: ¡me importas, y acaso por la última vez!

SARA.— Pues si no interrogas a Luis, lo haré yo misma.

RAFAEL.— Es inútil, Sara. Qué podría contestar que tuviera validez para nosotros. Luis llegó a la casa precisamente a la hora de la cita y no después, como acostumbra venir a ver a Marta.

SARA.— Si Luis vino aquí, antes o después de la hora que acostumbra... ¡qué tengo yo que ver en ello!

RAFAEL.— ¿Y durante ese tiempo que Luis y tú estuvieron solos en la biblioteca, no te habló Luis, que ya lo había recibido, de ese recado que a sus ojos no podía ser sino una cita, una promesa?

SARA.— Ni me habló, ni se lo hubiera permitido. ¡No sigas, Rafael, por ese camino! ¡Date cuenta de que estás diciendo cosas irreparables! Si, como dices, Luis recibió ese recado, ¿cómo es que ha llegado a tus manos? (*Rafael no contesta.*) ¡Respóndeme! ¿Te lo ha dado Luis?

LUIS.— ¡Yo no se lo he dado!

RAFAEL.— No ha sido Luis.

SARA.— ¿Quién, entonces? (*Se vuelve a mirar a Marta.*)

RAFAEL.— Cristina.

SARA.— (*Sorprendida.*) ¡Ha sido Cristina! ¿Es posible?

CRISTINA.— Don Rafael dice la verdad: yo acabo de entregárselo.

SARA.— ¿Y no han pensado que bien pudo haber sido escrito por otra persona y no por mí?

RAFAEL.— ¡Todavía te atreves a acusar a alguien, Sara!

SARA.— ¡Me atrevo a defenderme!

MARTA.— (*A Sara desafiándola.*) ¡Dígales de una vez lo que, para salvarse, acaba usted de urdir! ¡Dígales que sospecha que yo escribí ese recado! (*Con voz doliente.*) ¡Como si en todo esto no fuera yo la más herida!

CRISTINA.— Marta tiene razón, Marta dice la verdad. Ella no quería que yo le diera el papel a don Rafael.

ÁNGEL.— Es cierto, es cierto.

SARA.— (*Con angustia dolorosa.*) ¡También usted, Ángel! (*Gritando.*) ¡Pero es que todos se han propuesto aniquilarme!

RAFAEL.— Es inútil que grites: Marta nada tiene que ver en esto.

SARA.— (*A Cristina.*) Explique usted, entonces, cómo llegó ese papel a sus manos.

RAFAEL.— Cristina supo que Luis lo había recibido, y lo sustrajo.

SARA.— (*Desesperada.*) ¡Ya veo que todos me cercan y me acosan, y me acribillan como a una fiera! (*Buscando en Luis un apoyo.*) Pero tal vez usted, Luis, pueda decir algo en favor mío. ¡Dígales que es mentira!... ¡Dígales que usted no recibió, que usted no pudo haber recibido ese recado!

(*Luis no contesta: baja la cabeza.*)

CRISTINA.— Es inútil, señora. Luis lo recibió esta mañana antes de comer, y si llegó a mis manos fue porque, sin que él se diera cuenta, yo se lo robé.

SARA.— *(Debatiéndose, a Luis.)* ¡Dígale usted a su hermana que no es verdad!, ¡porque no puede ser verdad!

CRISTINA.— El recado lo llevó a la casa...

LUIS.— *(Interrumpiendo, suplicante, a Cristina.)* ¡No lo digas, Cristina!

SARA.— *(A Cristina, ordenando.)* ¡Termine usted!

CRISTINA.— El recado lo llevó a la casa el criado de ustedes.

SARA.— ¿Pedro?

CRISTINA.— Sí.

SARA.— *(Después de una pausa, con esperanza febril.)* ¡Está bien! ¡Hazlo venir, Rafael! *(Rafael no se mueve.)* ¿No me oyes? ¡Te digo que hagas venir a Pedro!

(Rafael hace una seña a Ángel, que saldrá en busca de Pedro, por la puerta del fondo. Sara, que ha estado en pie todo el tiempo, se sienta extenuada en una silla, y se oprime las sienes con las manos, como si quisiera detener el torbellino que gira en su cabeza. Los demás permanecen de pie, expectantes. Por la puerta del centro aparece Pedro, seguido inmediatamente por Ángel. Todos se vuelven hacia Pedro. Sara se vuelve a poner en pie.)

ESCENA VII

Marta, Sara, Cristina, Rafael, Luis, Ángel, Pedro

RAFAEL.— ¿Llevaste, Pedro, esta mañana, un recado escrito a casa de la señorita Cristina?

PEDRO.— Sí, señor.

RAFAEL.— Dirigido... ¿a quién?

PEDRO.— Dirigido al señor Luis.

RAFAEL.— *(Dándole el sobre a Pedro.)* ¿Era éste el sobre?

PEDRO.— *(Después de ver el sobre, y devolviéndolo a Rafael.)* Sí, señor.

(Todos, con excepción de Pedro, fijan la mirada en Sara.)

RAFAEL.— Eso era todo, Pedro. Puedes retirarte.

SARA.— ¿Qué estás diciendo? ¡No es todo! ¡Cómo puedes pensar que eso sea todo! *(A Pedro.)* Ahora, Pedro, va usted a decir al señor quién le dio este sobre para llevarlo a casa del señor Luis.

(Pedro no contesta. Se ve a Marta en una tensión extraordinaria, apoyarse en una silla.)

RAFAEL.— ¿No has oído, Pedro? Responde a la pregunta que te ha hecho la señora. ¿Quién te dio ese recado?

PEDRO.— *(Después de un silencio, bajando la cabeza, pero con voz firme.)* La señora Sara.

(Sara recibe las frases de Pedro como quien recibe un golpe que puede ser de muerte. Marta, que ha oído el interrogatorio de Pedro con avidez febril, cae desvanecida en una silla. Ángel se precipita hacia ella. Cristina y Luis van a acercarse también a Marta, cuando Rafael los detiene.)

RAFAEL.— *(A Luis, cortante.)* ¡Usted, salga; salga de aquí! *(A Cristina.)* ¡Lléveselo, Cristina, en nombre de Dios!

(Luis y Cristina salen por la izquierda. Pedro se retira lentamente, en silencio, y sale por el fondo.)

ÁNGEL.— *(A Marta que se reanima.)* ¡Marta, Marta!... ¿Qué tienes...? ¿Te sientes mejor?

RAFAEL.— *(Acariciándola.)* Marta, hija mía... También tú sufres, como yo, y más que yo tal vez. *(Ayudándola a levantarse.)* Ven, hija mía, ven. Vamos, vamos, ven conmigo. Y tú también, Ángel. Así, juntos los tres, y solos. ¡Porque yo nunca debí mezclar la vida de ustedes con la de ella, nunca, aquí, en esta casa!

SARA.— *(Reaccionando con una cólera dolorosa y estremecida.)* ¡Sí, así, juntos y solos, sin mí! ¡Sin mí, y para siempre! ¡Óyeme, Rafael, óyeme! ¡Si yo soy la que nunca debí aceptar venir a tu lado para ser *(con burla cruel)* tu mujer legítima! Y ahora ¡diles a tus hijos cómo y cuánto me rogaste para que viniera!... Ahora comprendo que si yo no quería venir aquí era... *(Al darse cuenta de que Rafael, Marta y Ángel han salido por la derecha, abrazados, sin oírla, Sara se deshará en un llanto colérico, desgarrador e incontenible.)* ¡por esto, por esto!... ¡por todo esto!...

TELÓN

ACTO TERCERO

En la misma sala. Han transcurrido tres horas después de las escenas anteriores. Noche. Como al principio de la obra, estarán encendidas solamente las lámparas veladoras. Al levantarse el telón se ve a Pedro frente a la mesa del centro. Entra Ángel por la izquierda. Viene de la calle y trae el abrigo puesto, al ver a Pedro, más por llenar un hueco de tiempo que por interés, le preguntará:

Pedro, Ángel

ÁNGEL.— ¿Qué haces, Pedro?

PEDRO.— Poner en su lugar el retrato de la señora.

ÁNGEL.— ¿Te ha mandado Marta?

PEDRO.— Sí, señor Ángel.

ÁNGEL.— ¿Qué te ha dicho?

PEDRO.— Que pusiera el retrato en el lugar donde había estado siempre y de donde... *(Se interrumpe.)*

ÁNGEL.— ¿Y de donde nunca debieron quitarlo, no es así?

PEDRO.— Eso me dijo.

ÁNGEL.— ¿Sabes cuándo quitaron de allí ese retrato?

PEDRO.— El mismo día en que llegó la otra señora.

ÁNGEL.— ¿Y sabes quién lo quitó de aquí?

PEDRO.— No, señor Ángel. El señor Rafael, tal vez.

ÁNGEL.— No, no fue mi padre. Fue la señorita Marta. *(Dejando el retrato que ha tomado un momento en sus manos. Evocando la escena.)* Tuvo un acceso de cólera... y se llevó el retrato consigo. Más de una vez lo vi en la recámara de Marta. Y ahora... *(Se interrumpe, apartando con un ademán las ideas que le asaltan.)*

PEDRO.— *(Después de un silencio.)* ¿Se le ofrece a usted algo, señor Ángel?

ÁNGEL.— No, nada; gracias. *(Luego, cambiando de opinión.)* Espera. *(Pedro se detiene.)* Tú quieres mucho a mi padre, ¿verdad?

PEDRO.— A su padre y a todos ustedes. Yo no he tenido más vida que la de ustedes ni más casa que ésta. Serví en casa de la mamá de usted, y ella me trajo aquí.

ÁNGEL.— Sí, ya lo sé. Te trajo aquí cuando se casó con mi padre.

PEDRO.— Sí. A ella la quería como se quiere a una hija; es decir, como quien la ha tenido debe quererla.

ÁNGEL.— Lo sé, lo sé. *(Luego, oprimiéndose la frente.)* ¿Y te has dado cuenta de lo que ha pasado aquí, en esta casa? *(Pedro asiente.)* ¿Y no comprendes lo doloroso que es todo esto, para todos, especialmente para mi padre?

PEDRO.— Y también para la señorita Marta. *(Pausa breve.)* Ya vio usted, señor Ángel, que yo no quería decir lo del recado... Y créame usted que yo no lo hubiera dicho si...

ÁNGEL.— Si mi padre no hubiera insistido en que lo dijeras.

PEDRO.— *(Cohibido.)* Eso es. *(Otra pausa.)*

ÁNGEL.— *(Con desaliento.)* ¡Esta casa se viene abajo, Pedro!

PEDRO.— *(Emocionado.)* ¡Ni lo diga usted, señor Ángel! La señorita Marta no piensa lo mismo; cree que, por el contrario... *(Se interrumpe.)*

ÁNGEL.— *(Levantando la cabeza, mirando a Pedro.)* ¿Qué te ha dicho Marta?

PEDRO.— Que ahora todo será, para todos, como antes, como cuando vivía la señora.

ÁNGEL.— ¿Y tú también lo crees?

PEDRO.— (*Esperanzado.*) Sí, señor Ángel. Yo también creo que todo debió haber seguido aquí como cuando la mamá de usted era el ama; como lo dejó para ustedes; como siguió siendo antes de que viniera la otra señora. Pero confío en que ahora todo volverá a ser como era antes.

ÁNGEL.— (*Cortando.*) Es posible, es posible.

PEDRO.— Lo dice usted, señor Ángel, pero no parece usted creerlo.

ÁNGEL.— (*A media voz, suspirante.*) ¡Quisiera creerlo! ¡Quisiera creerlo!

(*Después de breve pausa, entra Rafael por la puerta de la biblioteca. Se le ve como extenuado y titubeante. Pedro sale por el fondo. Rafael recorre la sala, sin ver a Ángel. Luego, al verlo.*)

ESCENA II

Ángel, Rafael

RAFAEL.— (*Dirigiéndose nervioso hacia Ángel.*) Me dijeron que habías salido.

ÁNGEL.— Sí, estuve fuera una media hora, a lo sumo.

RAFAEL.— ¿Se puede saber adónde fuiste?

ÁNGEL.— Podría decirte una mentira cualquiera, pero creo que no debo ocultarte que, después de dudar mucho, fui a casa de Luis.

RAFAEL.— (*Con súbito temor.*) ¡Qué has hecho, Ángel!

ÁNGEL.— Nada violento. Ya me ha pasado la cólera, padre; ahora sólo experimento una sensación inexplicable; tengo una especie de sed, de sed de algo que no sé lo que es.

RAFAEL.— Eso es lo que yo siento también; una sed intensa de algo, de algo desconocido que acaso apagaría mi sed; de algo que tal vez no exista ya para mí. (*Un silencio. Luego, tímidamente.*) ¿Hablaste con Luis?

ÁNGEL.— Sí, hablé con él. Luis está angustiado, sinceramente angustiado.

RAFAEL.— (*Colérico.*) ¡Pero es que...!

ÁNGEL.— (*Aquietando con las manos la cólera del padre.*) Déjame decirte. Le hice preguntas acerca de los sentimientos que mediaron o pudieron haber mediado entre él y Sara, y te aseguro que en sus respuestas no había disimulo alguno. Me dijo que ese recado de Sara fue tan sorprendente, tan inesperado para él como lo fue para nosotros. Y que nunca ha habido de parte de Sara, para con él, nada que no fuera amistad.

RAFAEL.— ¿Te dijo eso?

ÁNGEL.— Sí. Y la sinceridad de Luis fue tanta que llegó hasta el punto de confesarme...

RAFAEL.— (*Con ansiedad.*) ¿Qué?

ÁNGEL.— De confesarme... —no sé cómo decírtelo— que no sabe cómo, pero que en los últimos días Luis se había descubierto un sentimiento amoroso hacia Sara. Un sentimiento que guardaba para sí, sin confiarlo, sin confesarlo a nadie. Un sentimiento que, está seguro, Sara no sólo no fomentó, sino que ni siquiera se dio cuenta de su existencia; o, al menos, creyó más discreto no darse cuenta de él, a los ojos de Luis.

RAFAEL.— ¿Pero estás seguro de que Luis no mentía... por caballerosidad... por temor... o por piedad... para conmigo?

ÁNGEL.— Estoy seguro de que Luis me ha dicho la verdad. Hay tonos de voz que no engañan, que no pueden ocultar que son auténticos, aunque quisieran. Y Luis me habló con el tono de la sinceridad misma, sin pretender atenuarla o desfigurarla. ¡Y eso es lo que más me tortura!

RAFAEL.— Y no obstante... *(Luego, inquiriendo otra vez.)* ¿Pero no te ha dicho de qué hablaron durante el tiempo que estuvieron solos, esta tarde, en la biblioteca? ¿Luis debe de haber hecho, al menos, una pregunta, una alusión a la cita que recibió de Sara!

ÁNGEL.— También le pregunté eso.

RAFAEL.— ¿Y qué te dijo?

ÁNGEL.— Que esta tarde, y contrastando con la nerviosidad de Luis, Sara no le había mostrado sino la misma confianza amistosa de siempre. Y que, a pesar de que esa cita tenía un sentido tan grande para él, Luis no se atrevió a aludirla siquiera. Luis me dijo que Sara parecía tan serena, tan digna, tan igual a sí misma, que él no se atrevió a hacer siquiera una alusión a la cita.

RAFAEL.— ¡Es inconcebible!

ÁNGEL.— ¿Qué es inconcebible?

RAFAEL.— La tranquilidad de Sara... el silencio de Luis.

ÁNGEL.— No comprendo.

RAFAEL.— Sí, la tranquilidad de Sara después de haberle escrito a Luis dándole una cita. Y el silencio de Luis después de haber recibido una cita que venía a dar realidad a sus esperanzas.

ÁNGEL.— Tienes razón. Ambas cosas son inconcebibles. Pero así fueron.

(Un silencio se tiende entre padre e hijo y se ahonda en la sala. De pronto, por la puerta de la derecha que conduce a las habitaciones, entra una criada joven, que lleva una maleta grande y una más pequeña, en las manos. Atraviesa la sala y, sin mirar a Rafael y a Ángel, sale un instante por el vestíbulo por donde, después de dejar las maletas, volverá a entrar. Rafael y Ángel han cambiado una mirada al ver salir a la criada. Han vuelto los ojos hacia la puerta de la izquierda esperando ver entrar, de un momento a otro, a Sara: de pie los dos y como sobrecogidos de una angustia sin palabras.)

Ángel, Rafael, la criada

RAFAEL.— *(A la criada, queriendo dar firmeza a su voz.)* ¿Va a salir la señora?

LA CRIADA.— Sí, señor Rafael. Precisamente venía a decirle, de parte de la señora, que antes de salir quiere hablar con usted un momento. La señora bajará en seguida.

RAFAEL.— *(Imperceptiblemente.)* Dígale usted que está bien. *(Y esperará que la criada salga por la izquierda, para decir nerviosamente a Ángel.)* ¡No quiero, no debo hablar con ella!

ÁNGEL.— Y, sin embargo, tal vez debes hacerlo.

RAFAEL.— No podría, Ángel. *(Con angustia.)* Pero... ¿es que no comprendes!

ÁNGEL.— Comprendo. Pero, al mismo tiempo, creo que, puesto que ella ha pedido hablar contigo, debes oírla. Recuerda que...

RAFAEL.— ¡Qué quieres que recuerde, Ángel! ¡Qué quieres que recuerde que no sea un golpe de muerte para mí!

ÁNGEL.— Recuerda que no la hemos oído, que no la hemos querido oír hace unas horas.

RAFAEL.— Tal vez tengas razón, pero te repito que yo no tengo valor ni serenidad para verla ni para oírla. *(Acercándose a Ángel.)* Para mí ha llegado ese momento en que el padre se siente más débil que el hijo; el momento en que el padre va en busca del hijo para pedirle apoyo. ¡Óyela tú! ¡Te lo ruego!

(Y después de abrazar a Ángel, Rafael saldrá rápidamente por la puerta del centro. Un momento antes de salir Rafael, aparecerá Sara, por la derecha. Lleva, puesto, un abrigo oscuro, y un sombrero en la mano. Se detendrá en el umbral y se dará cuenta de que Rafael no ha querido esperarla. La palidez de Sara hace todavía más ardiente su mirada encendida, que es lo único vivo que aún queda en su rostro desfigurado por las horas de tortura y tormento que acaba de vivir. Sin moverse del umbral, dirá a Ángel con una voz en que hay amargura e ironía, pero también tristeza.)

ESCENA IV

Ángel, Sara

SARA.— No ha querido oírme, no ha querido esperarme, ¿verdad?

ÁNGEL.— *(Suavizando, con el tono de voz, la dureza de sus palabras.)* Ya lo ha visto usted.

SARA.— Y, sin embargo... *(Se interrumpe.)*

(Ángel vuelve la cabeza hacia Sara y la mira esperando la continuación de la frase.)

Rafael debió quedarse aquí para oír lo que yo iba a decirle, lo que, puede usted estar seguro, ya nunca oírás de mi boca.

ÁNGEL.— Pero usted debe comprender que mi padre no podría, no puede...

SARA.— (*Interrumpiéndolo, con triste gravedad.*) Oírme más, ¿no es eso?

ÁNGEL.— Eso es.

SARA.— Pues bien, no me oírás él, pero puesto que usted está aquí, puesto que usted no se ha ido... (*Con una voz que no suplica sino que ordena.*) ¡Me oírás usted!

(*Ángel se vuelve nuevamente a mirar a Sara, y luego hará ademán de que está dispuesto a oírla. Sara se adelanta unos pasos y descubre el retrato de la madre de Ángel, que Pedro volvió a colocar en el lugar en que estaba en el primer acto.*)

¿Han vuelto a colocar el retrato? ¿Quién ha sido?

ÁNGEL.— Pedro.

SARA.— (*Con una sonrisa amarga.*) ¡Pedro! ¿Por orden de Marta?

ÁNGEL.— Sí.

SARA.— (*Como para sí misma.*) Para que, desde el retrato, me vea salir... del mismo modo que el día en que llegué a esta casa lo quitó, para que no me viera entrar...

ÁNGEL.— (*Que no ha comprendido el sentido de las palabras de Sara.*) ¿Qué ha dicho usted?

SARA.— Nada... o, más bien dicho... (*Con una voz esperanzada, que suplica.*) Pero usted, Ángel, que es el mejor de nosotros y el más lúcido, ¿no comprende?!

ÁNGEL.— Qué quiere usted que yo comprenda.

SARA.— (*Abandonando la esperanza.*) Es verdad, ¡cómo quiero que usted comprenda si usted no sabe, si usted no puede saber!

ÁNGEL.— (*Después de una breve pausa.*) Quería usted, antes de salir de la casa, comunicarme algo que yo diré después a mi padre.

SARA.— Es verdad. Pero antes, permítame que le haga una pregunta, Ángel, unas preguntas. Y le ruego que me responda. No me diga que no es el momento: ¡si ya lo sé! Sólo puedo decirle que ahora es más difícil confiarle a usted lo que había decidido confiar a Rafael. En estas horas he pasado de la sorpresa a la cólera, a la desesperación, y luego... he querido ver claro en todo eso y creo haber visto. Pero necesito que usted me ayude.

ÁNGEL.— Puede usted preguntarme, ya que es preciso.

SARA.— Ha pensado usted... ¿se ha preguntado usted más de una vez por qué desde niños Marta y usted vivieron en colegios, fuera de México, de internos siempre y lejos de su madre?

ÁNGEL.— (*Con la misma reacción del primer acto, cuando Rafael habló de su esposa.*) ¿Qué tiene que ver ella en todo esto!

SARA.— Comprendo que exijo de usted algo que a sus ojos no merezco. Le he rogado que me escuche y que me responda. ¿Por qué nunca vivían ustedes en la casa sino unos cuantos días, después de meses de ausencia, para volver luego a los colegios y permanecer en ellos

aun durante las vacaciones? ¿No ha pensado usted en el porqué de esa urgencia de alejarlos de la casa, después de esas rápidas visitas: porque no puede llamarse de otro modo a la presencia de ustedes, que no crecieron, que no vivieron aquí, con sus padres, como debieron crecer y vivir ante ellos?

ÁNGEL.— ¿Luego usted sabe que Marta y yo veíamos apenas a nuestros padres?

SARA.— Me lo dijo Rafael; Rafael que nunca me ha ocultado nada, hasta ahora. Usted y Marta recibían cartas, regalos. Las visitas de la madre de usted a los colegios eran amorosas, sí, pero rápidas, entrecortadas. Y cuando, alguna vez, al fin, pensaban ustedes que iban a permanecer algún tiempo en su casa, los enviaban de pronto al colegio con pretextos que, si ahora los considera usted, eran artificiales, insostenibles. ¿No es verdad?

ÁNGEL.— Sí, es verdad.

SARA.— ¿Y nunca supo usted la razón, la razón profunda de todo esto? ¡Dígame la verdad, Ángel, que yo no quisiera, ni aun obligada como lo estoy ahora por las circunstancias, revelar algo que usted no sepa!

ÁNGEL.— *(Con emoción, rápidamente y como a pesar suyo.)* Sí, yo me he preguntado, mil veces, angustiosamente, la razón de aquel ir y venir, año tras año, de colegio en colegio, sin tocar apenas la casa. Marta y yo éramos para nuestros padres como un objeto que se quiere, pero que, al mismo tiempo, estorba, y que hay que tener lejos.

SARA.— Y sólo cuando la madre de usted cayó enferma, de muerte; cuando para ustedes no debió de ser sino una sombra de la mujer que entrevieron apenas, fueron llamados por su padre a la casa. Se ha preguntado usted: ¿por qué no antes?

ÁNGEL.— ¡Cuántas veces me lo he preguntado a mí mismo y a mi padre que me ha contestado siempre con evasivas... y a Pedro que es el único de los criados que ha permanecido en esta casa... !

SARA.— *(Continuando y prolongando la idea de Ángel.)* Porque los otros criados eran despedidos en unos cuantos días, cuando no se iban de la casa por su propia voluntad.

ÁNGEL.— ¡Es posible! ¿Por qué?

SARA.— Porque tampoco ellos podían vivir en la casa, entre tormentas y disputas, entre escenas de locura.

ÁNGEL.— *(Como herido, al oír la palabra “locura”).* ¡Qué ha dicho usted!

SARA.— Pero, en verdad, ¿usted no lo sabe?

ÁNGEL.— *(Oprimiéndose la frente con la mano.)* Tengo una idea confusa, incierta, de lo que aquí pasaba, de lo que mi padre nos ocultó celosamente y nos ha seguido ocultando hasta ahora. Y he llegado a pensar que todo eso era porque mi madre... porque mi madre estaba... enferma.

SARA.— Sí, Ángel, la madre de usted era una enferma.

ÁNGEL.— ...que había perdido la razón.

SARA.— Y sin embargo, no era eso precisamente. La razón en ella era de una lucidez singular. Razonaba, razonaba siempre, veía o creía ver las cosas con más claridad que todos, preveía los acontecimientos o creía preverlos, y los exageraba, exaltándolos hasta la locura.

ÁNGEL.— ¡Lo ve usted!

SARA.— Y, no obstante, no era posible decir que había perdido la razón. Tenía temporadas de una tranquilidad, de una cordura notables. Luego le llegaba aquello, como una ráfaga. Lo cierto es que hacía imposible la vida de Rafael, como hubiera hecho imposible la vida de ustedes a quienes habría torturado, como torturaba a Rafael, con celos, con fantasías absurdas, con invenciones; gozando con el examen a que sometía todo, con el martirio que daba a todos, hasta convertir la casa en un infierno, y la vida de los que la rodeaban, en una condenación eterna. Así fue como... *(Se interrumpe.)*

ÁNGEL.— Siga usted.

SARA.— Así fue como precipitó a Rafael a mis brazos. Yo era sólo una amiga de Rafael; una amiga que habría respetado siempre su matrimonio con la madre de usted, de no haber visto que sin mi cariño, sin mi apoyo, Rafael habría enloquecido. No, yo no fui la amante de Rafael del modo y en el sentido en que usted y Marta pueden, con derecho, pensarlo. Si hubiera sido una mujer cualquiera en la vida de Rafael, ¿cree usted que me habría traído a su casa, al lado de ustedes, como a su mujer legítima? “Tú querrás a mis hijos —me decía— como ella debería quererlos, si no fuera por el demonio que la enloquece.” Y estoy segura de que por eso y por los años en que tuvimos que vivir ocultándonos me trajo a esta casa, a vivir plenamente, francamente, a convivir con ustedes.

ÁNGEL.— *(Volviendo a la situación inicial del diálogo con Sara.)* ¡Y a pesar de eso usted ha podido...! *(Se interrumpe.)*

SARA.— Dígalo usted: ¿engañarlo?

ÁNGEL.— *(Débilmente.)* Eso es.

SARA.— Pero ¿no comprende usted que yo no podría engañarlo ni con el pensamiento siquiera! ¡Si toda mi vida ha sido una consagración amorosa a Rafael! *(Con tristeza y amargura, al tiempo que toma el retrato de la madre de Ángel.)* ¡Y aún no comprende usted, Ángel, que todo esto no es sino una resonancia, una repetición de lo que en vida de su madre de usted pasaba aquí! Si Rafael me oyera, habría comprendido ya por qué tengo la sensación, la seguridad de que todo esto no es sino la última intriga, la última acechanza de alguien que ha muerto, sí, pero que sigue viviendo, en los otros, para la maldad.

ÁNGEL.— *(Entreviendo cuanto hay detrás de las palabras de Sara.)* ¿Quiere usted decir...? ¡No, no es posible!

SARA.— Entonces, ¿por qué y para qué han vuelto a poner aquí este retrato? Ha sido Pedro, usted lo ha dicho hace un momento; y por orden, ¿de quién?, de Marta.

ÁNGEL.— *(Intuyendo al fin.)* ¡Espere usted, voy a preguntarles, a obligarles a que me digan la verdad... si esa verdad existe!

SARA.— Esa verdad existe. Pero Marta no le dirá nunca nada.

ÁNGEL.— A Pedro ¿entonces?

SARA.— Tal vez, si usted lo cerca, si usted logra conmoverlo... ¡Dios quiera que lo haga usted hablar!

(Ángel sale rápidamente por la puerta del centro. Sara queda como deshecha y aliviada a un tiempo. Por la puerta de la derecha, aparecerá Marta, que dirá a media voz silbante.)

ESCENA V

Sara y Marta

MARTA.— ¡Salga, salga usted de aquí! ¿Qué espera usted para salir?

SARA.— *(Se vuelve, sorprendida primero; recobrando el ánimo después.)* Espero; ¡aún tengo esperanzas! *(Con energía.)* Luego, saldré, pero no como usted quiere que salga sino por mi voluntad y para no volver más.

MARTA.— *(En la misma media voz, cargada de odio.)* Es inútil que espere. ¡Qué puede usted esperar! De un momento a otro, Ángel vendrá a echarla a usted de aquí.

SARA.— Ángel ha ido a hablar con Pedro: a hacerlo hablar.

MARTA.— Lo sé; lo he oído.

SARA.— ¿Y no se mueve usted? ¡Corra, corra a imponerle silencio, a asegurarle la mordaza!

MARTA.— No tengo por qué hacerlo.

SARA.— No va usted a impedirlo, ¿verdad? Porque tratar de impedir que Pedro hable, equivaldría a delatarse a los ojos de Ángel, ¿no es eso? Y por la misma razón no me ha interrumpido cuando yo hablaba con Ángel, y usted, como conviene a su naturaleza, oía detrás de la puerta. ¡Es usted tan inteligente como ella! Pero de qué le servirá esto si ahora *(flaqueando)* ¡Dios mío! *(afirmándose)*, si ahora Ángel lo sabrá todo por boca de Pedro.

MARTA.— Pedro no dirá nada. *(Corrigiéndose.)* Pedro no tiene nada que decir. ¡Le repito a usted que salga, que salga de esta casa!

SARA.— Y yo le repito que no saldré porque usted lo quiere. Saldré después y porque soy yo la que quiere salir; porque siento que me quemo aquí, en este infierno.

MARTA.— *(Gritando.)* ¡Salga usted, le digo! ¡Salga...!

(Marta seguiría gritando, enloquecida, si por la puerta del centro no viera llegar a Ángel y a Rafael, seguidos de Pedro que se quedará, con la cabeza baja, en el umbral.)

ESCENA VI

Sara, Marta, Rafael, Pedro, Ángel

ÁNGEL.— *(Con energía violenta.)* ¡Cállate, Marta! ¡¿No has hecho ya bastante mal?!

RAFAEL.— ¡Cómo has podido urdir todo esto!

MARTA.— *(Atónita, replegándose aun físicamente.)* ¿Qué hice? ¿Qué urdí?

RAFAEL.— ¡No sigas! Pedro no ha podido negar. Ángel lo ha obligado a confesar la verdad, toda la verdad. En cuanto Ángel le dijo que, arrepentida, habías confesado, Pedro confesó todo.

MARTA.— *(Adelantándose hacia Pedro, con desprecio que el criado resiente.)* ¡Y pudiste creer que yo había hablado! ¡Y pudiste creer que estoy arrepentida! *(A todos.)* ¡Si no estoy arrepentida ni lo estaré nunca!

(Pedro sale cabizbajo, por la puerta del centro. En una confesión que es también una ráfaga de locura, Marta continúa.)

Si he podido callar y fingir y someterme, en apariencia, a la intrusión de esta mujer en la casa de mi madre, ha sido para luego hacerla salir, salir para siempre de aquí, de cualquier modo y a cualquier precio. Yo escribí el recado y ordené a Pedro que lo llevara a casa de Luis a una hora en que bien sabía yo que Luis no estaba. Le ordené entregárselo personalmente para que tuviera que esperar a Luis, y para excitar la curiosidad de Cristina a quien había alejado de aquí, a quien había vuelto en mi contra, no sin haberle hecho sospechar que Luis y esa mujer llegarían a entenderse. Luis había seguido, involuntariamente, el camino que yo le impuse hasta hacerlo pensar que amaba a esa mujer. Cristina sospechaba ya: por eso robó a Luis el recado. Si no lo hubiera robado, si no hubiera venido, yo la habría llamado para que viera, con sus propios ojos, cómo Luis se citaba aquí, en mi casa, con “ella”. Pero todo lo que yo había imaginado y pensado en las horas sin sueño en que la cólera y los celos me daban una lucidez increíble, ¡todo fue encadenándose, ajustándose, tomando la forma que yo había querido dar a mi venganza!

ÁNGEL.— ¡No todo, puesto que Pedro te ha delatado!

MARTA.— *(Sacudida aún por la ráfaga de su delirio coherente.)* ¡Pero no comprenden, como yo comprendo ahora, que eso no invalida mi venganza! ¡Si ahora ni mi padre podrá mirar a esa mujer de frente, puesto que no sólo la acusó violentamente sino que dudó de ella, desde lo más profundo de su ser! ¡Si ella nunca podrá perdonarlo! ¡Si ahora saldrá de aquí — me lo ha dicho hace un momento— por su voluntad y para no volver más! *(Triunfante.)* ¿No era eso lo que yo me propuse? ¿Lo que yo quería? ¡Si todo en esta casa, de ahora en adelante, le recordará a ella, como a ustedes, ese momento imborrable de crueldad que ha vivido aquí, que la hemos hecho vivir, y no sólo yo sino ustedes también!

ÁNGEL.— Cállate, Marta; ¡estás loca!

RAFAEL.— *(Que ha visto renacer en Marta las ráfagas de locura lúcida de su primera esposa, se abalanza a Ángel y cubriéndole la boca con las manos.)* ¡No lo digas, Ángel!

SARA.— Rafael tiene razón. Calle usted, Ángel. No se da usted cuenta...

MARTA.— *(Sin comprender.)* ¿De qué ha de darse cuenta?

SARA.— De que no merece usted sino la piedad de su hermano y de su padre.

MARTA.— *(Desafiante.)* ¿Y por qué no también la suya? Ya veo que usted va a ponerse otra vez la máscara de la compasión.

SARA.— Yo no la compadezco. ¡Después de todo esto! ¡No podría, aunque quisiera!

RAFAEL.— *(A Sara.)* Perdón, Sara.

SARA.— Nada tengo que perdonarte. Vuelvo a compadecerte como antes; pero ya no del mismo modo, ya no a costa de mi sacrificio. Ella ha dicho la verdad: salgo de esta casa, de esta casa de la que no salí antes porque quería hacerlo con la frente alta, limpia de toda sospecha, hasta hacerles ver mi inocencia. Mi vida —no sé si la tuya— no está en este lugar que ha vuelto a convertirse en un infierno, que nunca ha dejado de serlo; ni mi papel, aquí, podrá ser nunca el que tú quisiste inútilmente que fuera: el de tu mujer legítima. ¡Ya ves que no es posible serlo! ¡Mi presencia aquí no ha hecho sino revivir ese infierno y atizar esas llamas de locura! *(Mirando a Marta que, sorprendida, ya no la perderá de vista.)* Tú, Rafael, y usted, Ángel, deben, tal vez, permanecer aquí, sacrificándose, contagiándose, quemándose, ¡pero yo, qué tengo que hacer aquí, si no puedo dejar de ser a los ojos de ella siempre, a los ojos de ustedes a veces, sino la rival de tu esposa, la rival de la madre de tus hijos: tu amante! *(Rafael, anonadado, hace un esfuerzo, va a decir algo.)* Es inútil, Rafael. No digas nada. ¡Qué podrías decir! Adiós, Ángel; créame que habría dado no sé qué por no causarle ningún daño.

(Y Sara sale por la izquierda sin que Rafael y Ángel, deshechos, vuelvan los ojos para verla salir.)

MARTA.— *(A quien las palabras de Sara han hecho entrever algo confuso, en su interior, y que ha ido gradualmente empequeñeciéndose y apagándose.)* ¿Por qué te ha hablado así, Ángel? ¿Qué es lo que me ocultan?

(Rafael se dirige hacia Marta en un impulso de piedad; se adivina en su ademán y en sus primeras palabras que va a tratar de explicar, a revelar todo a Marta.)

RAFAEL.— Es que tú no sabes, Marta....

ÁNGEL.— *(Interrumpiéndolo ahora, como lo hizo con él su padre hace un momento.)* ¡No, padre, no!

MARTA.— *(Con voz temblorosa y desesperada.)* ¿Qué tienen que decirme? ¿Qué quieren decirme y no se atreven? ¡No comprendo nada! ¿Por qué no hablan?

(Y al ver que ni su padre ni Ángel le responden, Marta empieza a llorar con un llanto sordo, entrecortado, que la hace temblar.)

ÁNGEL.— *(Acercándose cariñosamente a Marta, tomándole las manos.)* No es nada, Marta. ¡Cálmate... cálmate! Todo ha pasado ya. *(Marta apoya su cabeza en el hombro de Ángel que volviendo el rostro a su padre, con voz que ordena y suplica a la vez, le dirá.)* Y tú, ve a buscarla. ¡Anda con ella! *(Marta levanta la cabeza y mira fijamente a los dos. Se ve a Rafael dudar, pero Ángel irá a su lado, lo animará con la voz.)* ¡Ya ves que yo estoy aquí,

con Marta! (*Y volviendo al lado de Marta acariciándola.*) ¡Ya ves que yo estaré aquí, siempre, siempre, contigo!

TELÓN

Invitación a la muerte

DRAMA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

EL VIEJO
EL JOVEN HORACIO
EL CLIENTE
ALBERTO
AURELIA
LA MADRE DE ALBERTO
LA CRIADA
EL MÉDICO
EL AMANTE
LA VIUDA
DOS ACOMPAÑANTES

En la ciudad de México. Hoy

*Lo que pasó lo tiene la muerte; lo que pasa, lo va
llevando.*

QUEVEDO

ACTO PRIMERO

Despacho y sala de exposición de una agencia de inhumaciones, instalación moderna, sobria y, hasta donde es posible, viviente, en las inmediaciones de la mole marmórea del Palacio de Bellas Artes. Un gran escaparate y una puerta vidriera, a la derecha, ocupan todo el fondo. Un amplio friso de ónix del país, enmarcado en caoba rojo oscuro, recorre la parte baja de los muros que están pintados de gris azul como el techo, de donde penden, sostenidas por cordones de seda carmesí, lámparas de alabastro en forma de platos, que difunden una luz indirecta. A la izquierda, en primer término, hay una amplia mesa escritorio de caoba, estilo Imperio; junto a ella dos sillones del mismo estilo, forrados con

tela carmesí; otros sillones se hallan distribuidos aquí y allá con distinción cuidadosa. Una lámpara veladora se halla evidentemente sola sobre la mesa. En la pared izquierda se abren dos puertas que comunican con el interior, cerradas por cancelos de paño carmesí y ostentando inscripciones doradas. En la pared derecha, sobre ménsulas y en la fila vertical, se hallan los ataúdes para todos los gustos y clases sociales. Un ataúd que es la elegancia misma, abierto, ante el escaparate. Entre las dos puertas de la izquierda, hay un grabado del siglo XIX, cuidadosamente enmarcado, que representa la carroza fúnebre de Víctor Hugo, tirada por briosos corceles.

Dos empleados, viejo el uno, joven el otro, dialogan. Noche.

ESCENA I

El viejo, el joven

EL VIEJO.— No cabe duda, el negocio está peor cada día.

EL JOVEN.— *(Indiferente.)* ¿Cree usted?

EL VIEJO.— ¿Usted no lo cree?

EL JOVEN.— *(Sin convicción.)* Es posible.

EL VIEJO.— Y me estremezco al pensar que hemos aceptado una rebaja de nuestro sueldo a cambio de un problemático tanto por ciento. Si las ventas no mejoran...

EL JOVEN.— Las ventas pueden mejorar.

EL VIEJO.— ¿Cree usted?

EL JOVEN.— ...o mantenerse en su estado actual. Pero es muy difícil que empeoren. Las estadísticas no mienten. Es verdad que habitualmente nadie se muere dos veces, pero también es verdad que nadie deja de morirse una vez cuando menos.

EL VIEJO.— Yo creo que la cuestión no tiene remedio.

EL JOVEN.— Y, no obstante, yo veo un remedio.

EL VIEJO.— ¿Cuál es?

EL JOVEN.— El remedio de todos los males.

EL VIEJO.— ¿Cuál?

EL JOVEN.— La muerte.

EL VIEJO.— ¡La muerte! ¿Nuestra muerte?

EL JOVEN.— Ni la mía ni la suya. Hablo de la muerte de los demás.

EL VIEJO.— *(Tomando asiento.)* Tendremos que esperarla sentados.

EL JOVEN.— Como siempre.

EL VIEJO.— Eso digo yo: como siempre.

EL JOVEN.— Pero eso es nuestra culpa exclusivamente. Nuestra profesión se ha hecho, con el tiempo, sedentaria. Imagino que en un principio no lo fue. Piense usted en cambio en otras profesiones similares: la guerra o la medicina. En tiempo de guerra el soldado procura la

muerte de su prójimo a quien llama súbitamente y sin razón alguna su enemigo; y en todo tiempo cobra por ejercer su misión a plazos más o menos cortos. En cuanto al médico, con métodos más hipócritas y sutiles, trabaja incesantemente.

EL VIEJO.— No veo con claridad lo que usted insinúa...

EL JOVEN.— Nada insinúo. Le pongo a usted un ejemplo del valor de la costumbre o simplemente del espíritu de empresa de otros profesionistas.

EL VIEJO.— ¿Pero y nosotros? ¿Qué relación hay... ? No querrá usted...

EL JOVEN.— (*Continuando la frase*) ...que hagamos otro tanto. Yo no quiero nada. No soy yo quien se queja de un estado de cosas que por lo demás no me parece, como a usted, irremediable. Bastante hago consolándolo y dejándole entrever las posibilidades de una profesión que, desde luego, casi no es la mía.

EL VIEJO.— Tiene usted razón: usted es un advenedizo.

EL JOVEN.— No me ofende usted. Estoy encantado de serlo. Le aseguro que no me atrae el entierro de primera ni el muelle ataúd que la casa ofrece a los empleados que mueran en el desempeño de una comisión.

EL VIEJO.— (*Enojado.*) ¿Y cree usted que a mí sí me atrae?

EL JOVEN.— Ni por un momento.

EL VIEJO.— (*Más enojado.*) ¿Ni siquiera eso me concede usted?

EL JOVEN.— No le concedo nada. Creo, simplemente, que usted no es un enterrador... ¿cómo decirlo...? de pura sangre. Siempre he pensado que usted necesitaba un ambiente así, como éste, un poco lúgubre, que sirviera de marco a su carácter y a su tipo... fúnebres. Pero de ahí a que tenga usted una verdadera vocación...

EL VIEJO.— Una vocación precisamente, no. Pero sí confieso que me he ido habituando a esta vida tranquila y un tanto filosófica.

EL JOVEN.— Metafísica diría yo, para ser más exacto.

EL VIEJO.— En un principio, cuando me hice cargo de la organización de la agencia, por lo del padre del muchacho (*indica la puerta del salón donde se supone que está éste*), me sentía enfermo, incómodo, pero el hombre es un animal de costumbres y, ya ve usted, poco a poco le he ido cobrando cariño y afición a ésta hasta el punto de preocuparme por la marcha, qué digo marcha, por el paro inminente del negocio.

EL JOVEN.— Creo que usted exagera. Aún hay posibilidades, nuevos métodos de trabajo, sistemas de publicidad que nos abren perspectivas ilimitadas...

EL VIEJO.— (*Interesado.*) ¿Cuáles son estas posibilidades? Dígamelas.

EL JOVEN.— Que, desgraciadamente, salen de la cabeza de un advenedizo y no de la de un hombre experimentado.

EL VIEJO.— Déjese de sutilezas, amigo. Un buen consejo es siempre un buen consejo... (*sonriendo*) aunque parta de un joven

EL JOVEN.— Y aunque el encargado de ponerlo en práctica sea un viejo que a lo mejor no tiene tiempo para realizarlo.

EL VIEJO.— Siempre ha de decir usted la última palabra.

EL JOVEN.— Veinte años antes que yo, dijo usted la primera... Pero algún día, puesto que usted así lo quiere, tendré el gusto de oír su última palabra.

EL VIEJO.— Tiene usted una alegría triste.

EL JOVEN.— Al contrario de usted...

EL VIEJO.— Ya sé lo que usted va a decir.

EL JOVEN.— Está bien. Le daré gusto en esta ocasión; me callaré. Pero dígame francamente, ¿cree usted de veras que su tristeza sea algo serio?

EL VIEJO.— Claro que lo es.

EL JOVEN.— Lo siento mucho, pero a mí no me lo parece.

EL VIEJO.— No opinan del mismo modo los clientes de la casa y aun los recién llegados. Todos me confían su dolor como si fuera su deudo o su amigo y siempre con la seguridad, por otra parte verdadera, de que serán comprendidos al punto.

EL JOVEN.— Claro está, como que llega un momento en que, al ver su cara de tristeza y su aspecto de moribundo, no sabrán si usted los va a atender a ellos o ellos a usted. Apuesto a que más de uno le ha dado a usted el pésame.

EL VIEJO.— (*Muy dignamente.*) Y aunque así fuera. Sería un consuelo para ellos y una prueba más de la seriedad de la casa.

EL JOVEN.— Yo tengo otra idea acerca de las mismas cosas. Creo que a un cliente se le debe recibir sonriendo, discretamente, pero sonriendo siempre alegremente, para hacerle comprender que también nosotros preferimos que sea su amigo, o su esposa, o su hijo el que haya muerto y no él. Y en todo caso, para hacerle perder el miedo a la muerte.

EL VIEJO.— ¿El miedo a la muerte? ¿Cree usted que perderlo sea cosa fácil?

EL JOVEN.— Fácil o difícil, esto es lo único que en realidad debe importarnos. No ha sido otra mi finalidad desde que entré a trabajar en esta casa.

EL VIEJO.— Si usted no se explica...

EL JOVEN.— Fui yo quien sugirió el cambio de nombre del establecimiento. Piense usted en la distancia que hay, para el consumidor, entre una agencia de inhumaciones de nombre oscuro, inexpresivo, indiferente, “Agencia de Inhumaciones Dinamarca”, y una casa moderna con un nombre claro, expresivo, diferente: “Al Féretro Elegante.”

EL VIEJO.— “Al Féretro Elegante.”

EL JOVEN.— Es algo más que un título; es una invitación.

EL VIEJO.— Pero ¿cree usted que esa invitación surta efectos?

EL JOVEN.— Hasta en el peor de los casos. Más o menos tarde, todos asistimos a la fiesta con invitación o sin ella. Yo he pensado que sería más correcto invitar. De ese modo los preparativos se hacen con más cuidado, con menos prisa y hasta con cierto gusto.

EL VIEJO.— Habla usted de la muerte como una muchacha habla de un baile.

EL JOVEN.— Precisamente. Y hay algo de verdad en esa asociación de ideas. Todos hemos oído hablar de la danza de la muerte; en cambio nadie habla de su entierro.

EL VIEJO.— ¿Del mío?

EL JOVEN.— No me corre ninguna prisa. He dicho “su entierro” para no repetir dos veces en una misma frase la palabra muerte. Yo no tengo la culpa de que nuestro idioma se preste a estas lamentables confusiones.

EL VIEJO.— ¡Oh, qué juventud! Sinceramente le digo que está usted perdiendo el tiempo aquí, en este medio, entre nosotros. Su mundo no es éste.

EL JOVEN.— Como que este mundo es la antesala del otro.

EL VIEJO.— Hablo seriamente.

EL JOVEN.— *(Después de una breve pausa, soñador.)* Tal vez tenga usted razón. A veces echo de menos mi anterior oficio. La sastrería tiene encantos superficiales y ligeros si usted quiere, pero menos monótonos.

EL VIEJO.— No entiendo.

EL JOVEN.— Cambiante y diversa, sigue las rutas más imprevistas que le dicta la moda. Y la moda... la moda es mujer.

EL VIEJO.— *(Triunfante.)* También la muerte es mujer.

EL JOVEN.— *(Disgustado.)* Podrá ser mujer, si usted se empeña en hablar mal de la mujer, pero no es joven, eternamente joven, como la moda.

EL VIEJO.— ¿Quiere usted decir que es vieja?

EL JOVEN.— Como el mundo. Y además, el sastre es un artista y el enterrador no lo es.

EL VIEJO.— Pero lo fue. Los egipcios... *(Ofreciéndole un cigarrillo.)*

EL JOVEN.— No siga usted, se lo ruego. Los egipcios producen dolor de cabeza.

(Un cliente ha entrado al final del diálogo, después de mirar atentamente desde la calle el escaparate. Sin prisa alguna de ser atendido se ha puesto a examinar los ataúdes que encuentra a su paso. Es un hombre de unos cincuenta años, ¿conocedor?, ¿aficionado?, ¿neófito?, ahora lo sabremos.)

ESCENA II

El viejo, el joven, el cliente

EL VIEJO.— Creo que ha entrado alguien.

EL JOVEN.— ¿Sí?

EL VIEJO.— Un señor.

EL JOVEN.— ¿Conocido?

EL VIEJO.— No lo he visto en mi vida.

EL JOVEN.— ¿Quiere usted decir que no se ha muerto antes?

EL VIEJO.— Vaya usted a atenderlo.

EL JOVEN.— ¿A tenderlo?

EL VIEJO.— ¡Me crispa usted los nervios!

EL JOVEN.— No seré yo quien lo atienda.

EL VIEJO.— A usted le corresponde.

EL JOVEN.— Cedo a usted mis derechos.

EL VIEJO.— Sus deberes... querrá usted decir.

EL JOVEN.— Como usted guste llamarlos. ¿Acepta?

EL VIEJO.— No acepto. A usted le toca. Esta noche quiero descansar.

EL JOVEN.— Pues no seré yo quien lo impida: descanse en paz.

(Se levanta y dirigiéndose al cliente con su mejor sonrisa, saluda.) Buenas noches.

(El cliente contesta entre dientes, ocupado en examinar un ataúd. El joven no se inmuta, hace más dulce su tono de voz y le pregunta.)

¿Éste le agrada?... *(El cliente no responde.)* Es un modelo sobrio y sólido, propio para personas graves: magistrados, notarios... si usted quiere algo más ligero...

EL CLIENTE.— No tengo prisa.

EL JOVEN.— *(Sin inmutarse.)* Se advierte en seguida *(confidencialmente)* y lo felicito.

EL CLIENTE.— ¿Me felicita?

EL JOVEN.— Naturalmente. De ese modo podrá usted hacer una buena elección, una elección cuidadosa. No todos los clientes son como usted.

EL CLIENTE.— ¿Qué quiere usted decir?

EL JOVEN.— Quiero decir que no todos los clientes tienen en cuenta que se trata de un objeto personal y de uso exclusivo.

EL CLIENTE.— ¡Hum!...

EL JOVEN.— Y, sobre todo, de una elección definitiva.

EL CLIENTE.— Es verdad.

EL JOVEN.— *(Mostrándole otro ataúd.)* Este otro es menos adusto, pero no menos, sino más cómodo. Como usted puede ver, el acolchado es auténtico. Es un modelo para banqueros, líderes o perezosos de nacimiento.

EL CLIENTE.— *(Desconcertado.)* Sólo la calidad y la solidez me interesan.

EL JOVEN.— ¡Si todos pensarán como usted!

EL CLIENTE.— ¿Qué quiere usted decir?

EL JOVEN.— Los hay que descuidan la solidez por la comodidad o por el capricho.

EL CLIENTE.— ¿La comodidad? ¿El capricho?

EL JOVEN.— Sí, el capricho.

EL CLIENTE.— No comprendo.

EL JOVEN.— Son frecuentes los encargos más inesperados, pero que, si bien se mira, no son inexplicables.

EL CLIENTE.— Por ejemplo.

EL JOVEN.— Un ataúd forrado de corcho.

EL CLIENTE.— ¡Corcho!

EL JOVEN.— El corcho, como usted sabe, amortigua todos los ruidos.

EL CLIENTE.— No lo sabía...

EL JOVEN.— Otro con ventanas a la altura de los ojos, o con un sistema de ventilas adecuado a una respiración fatigosa; este último fue el más reciente encargo de la señora viuda de un asmático.

EL CLIENTE.— Parece mentira.

EL JOVEN.— Otras personas se hacen acompañar por retratos y objetos familiares o queridos, y no está lejano el día en que se nos pida una instalación telefónica o un aparato receptor de radio.

EL CLIENTE.— Es increíble.

EL JOVEN.— Personalmente, el gusto de la soledad completa es lo único que me parece increíble. En otras épocas el hombre era sepultado en compañía de seres y objetos familiares.

EL CLIENTE.— Pero en nuestra época...

EL JOVEN.— En una época como la nuestra el hombre busca el confort y no se decide a romper del todo con el mundo que ha abandonado casi siempre involuntariamente.

EL CLIENTE.— (*Un tanto molesto.*) La soledad completa es, desde hace tiempo, la única compañía que busco.

EL JOVEN.— (*Haciendo ademán de retirarse.*) Por mi parte estoy encantado de proporcionársela en este momento.

EL CLIENTE.— No, no se vaya usted. Ha entendido mal, y además necesito hacerle algunas preguntas.

EL JOVEN.— A sus órdenes.

EL CLIENTE.— (*Buscando la manera de empezar.*) ¿Qué maderas emplean ustedes para la construcción de los ataúdes?

EL JOVEN.— Desde las más resistentes hasta las más ligeras, según los precios, pero también según los gustos.

EL CLIENTE.— Los más resistentes serán...

EL JOVEN.— Desde luego los de caoba y después los de cedro. Los segundos son menos finos, pero tienen la ventaja de perfumar cuanto guardan.

EL CLIENTE.— ¿Y entre los otros?

EL JOVEN.— Los de sabino, que, desgraciadamente, con el tiempo se parten. El sabino es una madera sentimental. Los carpinteros, que la conocen a fondo, no dicen que se parte sino que se duele. Que se duele, ¿comprende usted? También los hay de otra que llaman poéticamente madera de primavera y que tiene la particularidad de adelgazar en verano y consumirse al llegar el invierno.

EL CLIENTE.— Usted bromea.

EL JOVEN.— (*Suspirando.*) Más bien es la madera la que bromea.

EL CLIENTE.— (*Meditando.*) Y usted... ¿cuál me aconseja?

EL JOVEN.— Depende de la persona.

EL CLIENTE.— Eso es.

EL JOVEN.— Necesitaría saber algo de su carácter, de su posición social.

EL CLIENTE.— Para mí, por ejemplo.

EL JOVEN.— (*Sin inmutarse, mostrándole el ataúd del escaparate.*) Caoba. Y en cuanto a la forma, éste de líneas simples, un verdadero prisma que junta la solidez antigua y la gracia moderna.

EL CLIENTE.— ¿Es demasiado caro?

EL JOVEN.— No, si tiene usted en cuenta su duración y su perfecto acabado. La casa los garantiza. Creo que por eso no tendremos dificultad. (*Se le queda mirando atentamente, de arriba abajo; el cliente se inquieta.*) Lo difícil es...

EL CLIENTE.— ¿Qué?

EL JOVEN.— ¿Lo quiere usted hecho o a su medida?

EL CLIENTE.— Ya le he dicho antes que no me corre prisa.

EL JOVEN.— (*Que ha sacado un modernísimo metro y, con la elegancia de un sastre, ha tomado una medida.*) En cualquier caso, tendrá usted que esperar. Es cosa de veinticuatro horas. Tendrá usted algo a su gusto y a su medida... (*Arriesgando el todo por el todo.*) Y si usted quiere una prueba...

EL CLIENTE.— ¡Una prueba! ¿Una prueba de qué? (*Dice esto con enojo, desconcertado por la actitud del joven.*)

EL JOVEN.— Dispénseme. Tiene usted razón, una prueba sería algo desusado. ¿En qué estaba pensando? Dispénseme usted.

EL CLIENTE.— Tenga usted cuidado... Su excesiva juventud... No sé si debo dispensarlo.

EL JOVEN.— Tiene usted razón; la juventud es indispensable...

(*El viejo, que ha estado revisando unos papeles, los recoge y ordena. Se levanta del escritorio, donde ha estado trabajando. Toma su sombrero y entra en la sala contigua, donde se supone está el gerente. Al pasar frente al cliente, éste palidece al verlo, toma del brazo al joven y procura aparecer sereno.*)

ESCENA III

El joven, el cliente

EL CLIENTE.— ¿Es el jefe del establecimiento?

EL JOVEN.— No.

EL CLIENTE.— ¿Quién es?

EL JOVEN.— Un empleado como yo.

EL CLIENTE.— ¿Más antiguo?

EL JOVEN.— Se ve a simple vista. Siempre habla de los egipcios.

EL CLIENTE.— Me refiero a su antigüedad como empleado.

EL JOVEN.— Es empleado fundador.

EL CLIENTE.— Pero, ¿el jefe?, ¿el gerente?

EL JOVEN.— ¿Se refiere usted al fundador de la casa o al jefe actual?

EL CLIENTE.— A los dos.

EL JOVEN.— El fundador desapareció de manera imprevista poco antes de que se abriera la casa.

EL CLIENTE.— ¿Desapareció?

EL JOVEN.— Huyó.

EL CLIENTE.— ¿Adonde?

EL JOVEN.— Dicen que partió a España, pero no existe prueba alguna.

EL CLIENTE.— ¿A España? ¿Con qué objeto?

EL JOVEN.— No lo sabemos. Supongo que a hacer fortuna. Han venido tantos de allá a hacer lo mismo que seguramente pensó que allá sería más fácil ahora.

EL CLIENTE.— ¿Y no ha vuelto?

EL JOVEN.— No.

EL CLIENTE.— ¿Y lo esperan?

EL JOVEN.— Sí y no.

EL CLIENTE.— ¿Cómo es eso?

EL JOVEN.— Su hijo lo espera. Su esposa...

EL CLIENTE.— No.

EL JOVEN.— Sí.

EL CLIENTE.— ¿Sí o no?

EL JOVEN.— No.

EL CLIENTE.— Y su hijo es ahora el gerente, ¿no es verdad?

EL JOVEN.— Sí.

EL CLIENTE.— (*En voz más baja, sin querer.*) ¿Es muy joven?

EL JOVEN.— Tenemos la misma edad.

EL CLIENTE.— ¿Y el mismo carácter?

EL JOVEN.— No, por el contrario. Es huraño y reservado.

EL CLIENTE.— ¿Está enfermo?

EL JOVEN.— Enfermo precisamente, no. Pero también él busca la soledad y pasa días enteros sin hablar más de lo indispensable.

EL CLIENTE.— Es extraño.

EL JOVEN.— ¿Extraño? ¿A usted le parece extraño?

EL CLIENTE.— Extraño en él, en un joven como él.

EL JOVEN.— No es eso todo. Por las noches prefiere quedarse aquí solo, varias horas seguidas, los más de los días, y dicen...

EL CLIENTE.— ¿Qué?

EL JOVEN.— Que habla solo.

EL CLIENTE.— Pero usted no lo ha oído.

EL JOVEN.— No. Pero lo sé; el viejo me lo ha contado.

EL CLIENTE.— ¿El viejo?

EL JOVEN.— Sí, el otro empleado. Parece que es una costumbre de hace ya algunos años.

EL CLIENTE.— *(Tímidamente.)* Quisiera hablarle.

EL JOVEN.— *(Pensando en el tanto por ciento.)* ¿Para lo del ataúd?

EL CLIENTE.— *(Más dueño de sí.)* No, no hay necesidad. Con usted me entiendo perfectamente.

EL JOVEN.— Gracias.

(Regresa el viejo empleado, saluda familiarmente al joven y se quita el sombrero al pasar frente al cliente.)

ESCENA IV

El joven, el cliente, el viejo

EL VIEJO.— Hasta mañana.

EL JOVEN.— Hasta mañana.

EL VIEJO.— *(Al cliente.)* Buenas noches.

EL CLIENTE.— Buenas noches.

(Sale a la calle. El cliente lo sigue con la vista. Después de una breve pausa.)

EL JOVEN.— Usted dirá...

EL CLIENTE.— ¿Ya es la hora de salida?

EL JOVEN.— Sí.

EL CLIENTE.— ¿Para usted también?

EL JOVEN.— Sí.

EL CLIENTE.— ¿Cierran ustedes la casa?

EL JOVEN.— La casa está abierta día y noche. El jefe vendrá en seguida.

EL CLIENTE.— *(Nervioso.)* ¿Aquí?

EL JOVEN.— Sí, aquí, para atender a los clientes. *(Pausa.)* Usted dirá.

EL CLIENTE.— *(Como despertando.)* Mañana ultimaremos esa compra.

EL JOVEN.— Como usted guste.

EL CLIENTE.— Y le daré la dirección de mi hotel para que me lo envíen.

EL JOVEN.— *(Sin atreverse.)* Dispénseme la curiosidad... ¿de veras es para usted?

EL CLIENTE.— Sí, joven, para mí.

EL JOVEN.— Supongo que no irá usted a cometer un acto violento...

EL CLIENTE.— *(Sonriendo.)* No hay cuidado. He vuelto de un largo viaje. No tengo muebles y me estoy instalando. Se trata de una vieja costumbre... un ataúd es también una caja.

EL JOVEN.— Ahora comprendo.

EL CLIENTE.— Me sirve de guardarropa y, llegado el caso...

EL JOVEN.— *(Radiante.)* Le conviene a usted uno de cedro: perfuma todo lo que guarda.

EL CLIENTE.— *(Nervioso, inquieto.)* Muy bien. Mañana ultimaremos todo. Y ahora, hasta luego.

EL JOVEN.— A sus órdenes *(saluda)*, hasta mañana.

(El cliente saluda y sale. El joven lo acompaña hasta la puerta. Vuelve al escritorio. Saca de un cajón un cepillo y sacude cuidadosamente su ropa. Por la puerta de la izquierda entra Alberto, gerente de la agencia. Es un joven intensamente pálido, intensamente delgado. Se comprende que está seguro de hallarse solo. Apaga las luces que iluminan la sala. Queda la lámpara del escritorio encendida. El joven se halla dentro de la sombra. Alberto se acerca lentamente al escritorio y se sorprende al hallar a alguien que no esperaba.)

ESCENA V

Alberto, el joven

ALBERTO.— ¡Oh!

EL JOVEN.— ¿Qué te pasa?

ALBERTO.— ¿Eres tú? Me asustaste.

EL JOVEN.— ¿No esperabas encontrarme?

ALBERTO.— No, creí que habías salido ya. ¿Qué hora es?

EL JOVEN.— *(Consultando su reloj.)* En efecto, ya es hora.

ALBERTO.— Primero esperé que fueras a despedirte de mí... Luego pensé que habrías tenido alguna cita a esta misma hora y que habrías salido.

EL JOVEN.— No, ninguna. Me entretuve hablando con un cliente.

ALBERTO.— *(Por preguntar algo.)* ¿Qué clase de cliente?

EL JOVEN.— Un cliente muy singular.

ALBERTO.— *(Sin ningún interés.)* ¿Encargó algo?

EL JOVEN.— Un ataúd a su medida que piensa usar, mientras tanto, como guardarropa.

ALBERTO.— Buena idea.

EL JOVEN.— ¿Te parece?

ALBERTO.— Es claro. Tarde o temprano tendrán que pagarlo con su dinero. Comprándolo ahora lo aprovecha y, además...

EL JOVEN.— ¿Qué?

ALBERTO.— Se irá acostumbrando a la idea de que la muerte es una cosa natural como un sueño sin sueños...

EL JOVEN.— Y el ataúd una cama estrecha y sin ropas. *(Alberto no contesta. Pausa. Luego.)* ¿Sabes que tus ideas son contagiosas?

ALBERTO.— ¿Por qué lo dices?

EL JOVEN.— Hace un rato le decía algo semejante al viejo.

ALBERTO.— Sólo que seguramente en otro tono.

EL JOVEN.— *(Con tristeza.)* Es verdad. *(Pausa.)*

ALBERTO.— *(Nervioso, inquieto.)* ¿Tienes algo que hacer esta noche?

EL JOVEN.— No, ¿por qué?

ALBERTO.— Por nada.

EL JOVEN.— ¿Quieres que te acompañe? Me quedaría aquí contigo. *(Alberto no contesta.)* Iré a cenar y volveré luego.

ALBERTO.— No, no te molestes.

EL JOVEN.— ¡Ah!, ya sé; quieres estar solo.

ALBERTO.— Es la costumbre.

EL JOVEN.— Sí, pero ahora...

ALBERTO.— Ahora, prefiero estar solo.

EL JOVEN.— ¿Esperas a alguien?

ALBERTO.— No.

EL JOVEN.— Te veo muy pálido.

ALBERTO.— Como siempre.

EL JOVEN.— Más pálido esta noche.

ALBERTO.— Es culpa de la luz demasiado viva. *(Pausa corta.)*

EL JOVEN.— Si quieres regresaré más tarde. Iré al teatro, a cenar, y volveré luego.

ALBERTO.— Ven entonces, si quieres, pero ahora...

EL JOVEN.— Comprendo, Alberto. Hasta luego.

ALBERTO.— *(Sonriéndole agradecido.)* Hasta luego...

(El joven se dirige a la puerta de salida. Va a salir pero en ese momento entra una joven rubia, delgada, blanca, que lo toma amigablemente del brazo y lo obliga a desandar con ella unos pasos. Al ver a la recién llegada, la nerviosidad de Alberto se hace más visible; ya no trata de ocultar que esta nueva visita lo exaspera. Enciende las luces que apagó momentos antes.)

El joven, Alberto, Aurelia

AURELIA.— ¿Se va usted, Horacio?

EL JOVEN.— Ya lo ve usted.

AURELIA.— ¿Y mi padre?

EL JOVEN.— Salió hace un rato.

AURELIA.— ¿Tan temprano?

EL JOVEN.— Ya es la hora.

AURELIA.— He venido a buscarlo porque... *(Llegando donde está Alberto y tendiéndole la mano.)* Es tan difícil verte en otra parte, Alberto.

ALBERTO.— *(La saluda fríamente, secamente.)* Buenas noches, Aurelia.

AURELIA.— ¿Qué tienes?

ALBERTO.— Nada.

AURELIA.— ¿Hay algo malo en el hecho de que venga a buscar a mi padre?

ALBERTO.— No es eso lo que no está bien.

AURELIA.— ¿Entonces?

ALBERTO.— Sabes que tu padre sale a la hora en punto precisamente para estar contigo en seguida.

AURELIA.— *(Con firmeza.)* Precisamente por eso llego esta noche a buscarlo minutos después.

ALBERTO.— Luego tengo razón.

AURELIA.— Necesitaba hablarte, saber algo de ti.

ALBERTO.— No te ha dicho tu padre...

AURELIA.— *(Interrumpiéndolo.)* Quería saber algo de ti en presencia tuya y por tu boca.

ALBERTO.— Ahí está el mal.

AURELIA.— ¿En buscarte?

ALBERTO.— No, en engañar a tu padre. Yo no quisiera...

EL JOVEN.— *(Confundido. Se despide de Aurelia.)* Bueno, los dejo. Hasta mañana.

ALBERTO.— *(Al mismo tiempo que el joven le hace un ademán de adiós.)* No. No te vayas. Te lo ruego.

EL JOVEN.— Pero si hace un momento...

ALBERTO.— Hace un momento, sí; pero ahora no.

EL JOVEN.— Ahora comprendo que quisieras estar solo. *(Haciendo adiós con la mano.)* Dispénsame. No he visto nada. Adiós.

ALBERTO.— *(Con voz imperativa.)* Quédate. *(Suavizando la voz.)* Por favor.

AURELIA.— *(Después de una pausa, al ver que el joven no sabe qué hacer.)* Sí, quédese usted. Es fácil darse cuenta de que...

ALBERTO.— Has comprendido mal, Horacio. No la esperaba.

AURELIA.— (*Resentida.*) Ya lo oye usted, no me esperaba.

ALBERTO.— (*Al joven.*) No esperaba a nadie, a nadie, y por eso mismo, y porque deseaba estar solo, me negué a que me hicieras compañía.

AURELIA.— (*Al joven.*) Es verdad. No me esperaba. (*A Alberto.*) Es mía toda la culpa, ¿no es así?

ALBERTO.— Ni tuya ni mía; querer estar solo, completamente solo, un día, a cierta hora... no es pecado.

AURELIA.— Sabes muy bien que no es un día, ni una hora de un día.

ALBERTO.— Ya sé, sino todos los días y a todas horas. (*Cambiando el tono; afectuoso.*) Pero todo esto no es nuevo para ti, Aurelia, ni para ti, Horacio. Desde niño, ustedes lo saben, mi deseo involuntario era quedarme solo en la casa, renunciando a todos los juegos, a todos los pequeños goces infantiles, para recorrer las piezas vacías, para escuchar los rumores imprevistos de las cosas, el crujir de los muebles, el ruido de un objeto que nadie ni nada ha movido y que, sin embargo, en virtud de una gravitación misteriosa, cae pesadamente, como un fruto maduro... Y todo aquello que a los otros niños producía miedo, a mí me despertaba una curiosidad inefable, una atracción superior a todas. Y ¡qué ha sido mi vida, sino una cadena de soledades!

AURELIA.— Sin embargo, tú podrías cambiar, si quisieras.

ALBERTO.— Cuantas veces he intentado cambiar de modo de ser, cuantas veces he intentado fugarme de mí mismo, he fracasado. Créanme que sufro haciendo sufrir a los demás, a ustedes.

AURELIA.— (*Resentida todavía.*) Menos mal que confieras.

ALBERTO.— Pero no es un pecado, no es una falta la que confieso, sino una realidad que nada tiene que ver con mi voluntad, que no depende de mí... Si dependiera...

AURELIA.— ¿Qué harías?

ALBERTO.— No me atormentes, Aurelia, y no te atormentes. Bien sabes lo que haría de mí, de ti, de todos. Si pudiera explicarte...

AURELIA.— (*Cortante.*) No se explica lo inexplicable.

ALBERTO.— (*Al joven.*) Ya lo oyes, Horacio. También ella está a punto de perder la fe en mí...

(*El joven se acerca instintivamente a Alberto.*)

AURELIA.— (*Desconcertada.*) No es eso, no.

(*Se hace una pausa, y luego Alberto, que se ha sentado en el sillón que está envuelto en sombras, sin mirarlos, en una especie de monólogo.*)

ALBERTO.— Estoy seguro de que ustedes han sentido a veces el horror a la soledad, como un miedo al vacío, como una falta de aire que oprime el pecho, corta la respiración y que acaba por ahogarlos si no encontraran pronto remedio en la compañía de algo, de alguien, no importa quién... Pues bien, ese horror no lo he sentido yo jamás. Imaginen en cambio, del mismo modo que yo imagino el de ustedes, sin haberlo sentido, un horror nuevo, una fiebre irrazonable, un deseo de huir de todo y de todos, una sed que seca las palabras, paraliza los gestos, y que sólo se calma en la soledad. *(Pausa muy breve, Aurelia se acerca a Alberto, que no se da cuenta y prosigue.)* Sólo entonces comprenderán por qué busco la compañía de este lugar, de este ambiente, de estas cajas llenas de vacío, que no tienen más objeto que encerrar para siempre el silencio de todos, y que aguardan.

(Aurelia pone su mano en el hombro de Alberto.)

AURELIA.— *(Emocionada, después de una breve pausa.)* Tienes razón; basta oírte hablar para sentir que tienes razón.

ALBERTO.— *(Mirándola tristemente.)* Antes de oírme no la tengo, ¿no es eso?

AURELIA.— No es eso, no. *(Tocándole la frente.)* Estás febril.

ALBERTO.— *(Tomando su mano entre las suyas.)* No es nada. Muchos días a esta hora lo estoy.

AURELIA.— *(Después de otra pausa inicia la despedida.)* Y ahora, Alberto...

ALBERTO.— *(Inflexiblemente, poniéndose en pie.)* Te vas, ¿verdad?

AURELIA.— *(Tristemente.)* Sí.

ALBERTO.— *(Al joven.)* ¿Quieres acompañarla hasta su casa?

EL JOVEN.— Iba a pedírselo.

ALBERTO.— Gracias.

AURELIA.— *(Al joven.)* Gracias.

ALBERTO.— *(Acompañando a la joven.)* Prométeme no volver cuando no esté aquí tu padre.

AURELIA.— Prométeme ir mañana a la casa.

ALBERTO.— Te lo prometo.

AURELIA.— *(Despidiéndose.)* Hasta mañana, pues.

ALBERTO.— *(Al llegar a la puerta, con una sonrisa amarga.)* Adiós, Aurelia; adiós, Horacio. Gracias. *(A los dos.)* Y dispénsenme. *(Se oye todavía el adiós de Aurelia y Horacio a través del cristal de la calle. Alberto está nervioso, febril. Mira el reloj. Se aquietta al ver la hora. Apaga las luces, queda otra vez encendida sólo la lámpara del escritorio. Se sienta en el sillón de la izquierda, diciendo entre dientes.)* Es tiempo todavía. *(Pausa. Se oye perceptiblemente el ruido de la puerta del fondo. Entra alguien que se mueve con cautela. La sombra del fondo de la sala impide ver quién es el que con toda clase de precauciones se desliza y se adelanta hasta el primer término. Al sentir que alguien se acerca.)* ¡Ya está

aquí! (Y luego, sin volver la cara, con una mirada vacía, fija delante de sí, estremeciéndose.) ¿Es usted, padre? ¿Es usted?

TELÓN

ACTO SEGUNDO

Antesala en casa de Alberto, en la que todo parece preparado para provocar el espionaje. Las paredes, tapizadas de un color azul pizarra; los muebles, tapizados de un verde sordo, están destinados a amortiguar los ruidos, a apagar las palabras mejor que a facilitar las conversaciones. Una puerta en el fondo comunica con el cuarto de Alberto; otra, a la izquierda, con el vestíbulo; dos a la derecha, con la biblioteca y la sala. Más que puertas son huecos totalmente disimulados por cortinas del mismo color verde sordo de los muebles, llenas de pliegues para disimular las formas. Unos cuantos detalles más harían de esta antesala la cámara transmisora de una estación de radio; todo objeto que provoque resonancia ha sido cuidadosamente evitado, y hasta la luz, de tarde, parece, al filtrarse por muros y cortinas, expresarse en voz baja.

ESCENA I

La madre, la criada

LA MADRE.— (Llamando a la criada que aparece en escena.) ¿Hablaste a casa del señor?

LA CRIADA.— Sí, señora.

LA MADRE.— ¿Con él personalmente?

LA CRIADA.— Sí, señora.

LA MADRE.— ¿Qué dijo?

LA CRIADA.— Que vendrá en seguida.

LA MADRE.— ¿No te preguntó algo más?

LA CRIADA.— Nada más, señora.

LA MADRE.— Está bien. (La criada se retira. La madre la detiene con la voz.) Espera. Si llega el señor, le haces pasar a la sala.

LA CRIADA.— Está bien.

LA MADRE.— Y si dentro de un cuarto de hora no llega, volverás a llamar a su casa diciendo que se trata de algo muy urgente... Eso es todo.

(La criada sale por la puerta del vestíbulo. La señora, inquieta y a un tiempo enervada por la vigilia de la noche anterior, se deja caer rendida en un sillón, oprimiéndose las sienes con las manos. Después de una breve pausa entran, por la puerta del centro que da a la alcoba de Alberto, el joven Horacio y el doctor de la familia, joven aún, perfectamente vestido.)

ESCENA II

La madre, el doctor, el joven

LA MADRE.— *(Al verlos, con ansiedad.)* ¿Cómo lo encuentra, doctor?

EL DOCTOR.— Esta tarde Alberto se halla tan bien como Horacio, pongamos por ejemplo.

LA MADRE.— Y no obstante, anoche... No es posible que ahora...

EL DOCTOR.— Anoche era otra cosa. Asistimos a una crisis aguda, a un delirio extraño en el que por un momento la razón parecía huir para siempre de Alberto.

LA MADRE.— ¿Y ahora, doctor?

EL DOCTOR.— La razón es ahora en él más fuerte que en usted, que en mí. Con toda frialdad ha seguido punto por punto mi examen de hace un momento. Y al tiempo en que yo concluía para mí que, fuera de un ligero trauma, no había nada que no fuera normal en Alberto, como si leyera el pensamiento que apenas se formaba en mi cerebro, me dijo: “¿Ve usted, doctor, cómo no es nada?”

LA MADRE.— Pero esto es imposible, doctor.

EL DOCTOR.— *(Tomando asiento.)* A veces, lo imposible se hace posible, señora. Y esto es precisamente lo que me inquieta en el caso de Alberto; no poder hallar su punto vulnerable: los nervios, el corazón, qué sé yo.

LA MADRE.— ¿Pero esa crisis...? ¿Y las alucinaciones de anoche?

EL DOCTOR.— Esa crisis no fue su enfermedad, sino su remedio. ¿Vio usted cómo se fue aquietando a medida que se agotaban las palabras que parecía leer a gritos en una pantalla invisible para nosotros, visible sólo para él?

LA MADRE.— Es verdad, doctor, pero...

EL DOCTOR.— La fiebre altísima fue cediendo poco a poco; las pulsaciones acabaron por ser acompasadas y normales. Y luego el sueño... como una muerte provisional y salvadora. ¿Recuerda usted, Horacio, lo que le dije anoche?

EL JOVEN.— Sí, doctor: que el sueño de Alberto era tan plácido que le quitaría la memoria de la crisis y que de ayer no recordaría sino un simple dolor de cabeza, un malestar ligero.

EL DOCTOR.— Y así es. Quiere levantarse.

LA MADRE.— *(Sobresaltada.)* Pero no va usted a permitirlo, ¿verdad?

EL DOCTOR.— ¿Y cómo impedirselo, cómo prohibirle a un enfermo que casi no lo está y que sabe que no tiene fiebre ni dolor?

LA MADRE.— ¡Pero no querrá usted que salga, que vaya a la oficina!

EL DOCTOR.— Es él quien lo quiere. Pero tranquilícese; me ha prometido descansar sin hacer trabajo ni esfuerzo alguno, sin leer, sin moverse más de lo indispensable, sin salir de su pieza.

LA MADRE.— *(Nerviosa.)* Pero no lo hará, estoy segura de que no lo hará.

EL DOCTOR.— Cállese usted, señora. Alberto se halla perfectamente bien.

LA MADRE.— No puedo creerlo, doctor. No puedo tener de Alberto otra imagen que la de anoche, cuando se debatía como un poseído, diciendo frases incoherentes, viendo personas invisibles, mientras un dolor agudo taladraba su cerebro, un dolor que, al mismo tiempo que lo enloquecía, mantenía su delirio.

EL JOVEN.— Y no obstante, señora, el doctor tiene razón. Alberto está como si anoche no hubiera pasado nada.

EL DOCTOR.— *(A la señora.)* ¿No ha hablado usted con él esta tarde?

LA MADRE.— Estuve con él hasta hace un momento, un momento antes de que usted llegara, y Alberto dormía.

EL DOCTOR.— ¿Y su sueño era agitado?

LA MADRE.— Por el contrario. Yo lo seguía con ansiedad; apenas si de cuando en cuando un temblor imperceptible contraía un instante su boca. Pero, en realidad, su sueño era tranquilo.

EL DOCTOR.— Sí, tranquilo y hasta plácido. Al menos así lo era por la mañana, cuando los dejé.

EL JOVEN.— Al despertar Alberto, le pregunté si había soñado algo, y me respondió que nada, absolutamente nada.

EL DOCTOR.— Ya lo oye usted, señora. Después de una crisis como ésta, el enfermo entra felizmente en uno de esos sueños que alivian, que borran todo. La naturaleza es en esto sabia, como en todo. Ningún calmante, ningún sedante mejor. La medicina es incapaz de crear algo correspondiente y no hace sino procurar, por medio de drogas, que el enfermo duerma. En el caso de Alberto, habría sido peligroso procurarle el sueño artificialmente... Por fortuna, llegó a la hora justa, como un cansancio necesario, como el premio de una fatiga dolorosa.

LA MADRE.— Pero... ¿No teme usted por Alberto, doctor?

EL DOCTOR.— No sé qué decirle. Esto ha sido en Alberto algo excepcional. Las enfermedades de Alberto son otras, que casi no lo son: manías. Desde pequeño fue retraído, huraño, insociable; habla poco y, a veces, todos lo sabemos, habla solo... Lo cual, a menudo, es de mejor gusto que hablar con los demás... En una palabra, es un joven misántropo. Pero no es el único en el mundo, señora, y en su misma familia ¿no era así el padre de Alberto?

(La madre de Alberto se estremece y no responde. Horacio hace seña al doctor de que no debe insistir. El doctor hace un gesto que quiere decir: "Ah, es verdad". Y luego, dirigiéndose a la señora.)

Confiemos en que la crisis de anoche no se repita. Mañana o pasado mañana, en momentos más propicios que los presentes, hablaré con Alberto; procuraré que me diga fríamente, exactamente, cuál fue el motivo o el pretexto de su desmayo, de su crisis: una emoción fuerte, un disgusto, una sorpresa violenta... quién sabe. Por ahora...

LA MADRE.— (*Ansiosa.*) Por ahora.

EL DOCTOR.— Esperemos.

LA MADRE.— ¿No le ha recetado usted algo?

EL DOCTOR.— No, señora. No lo creo necesario.

LA MADRE.— Una medicina para sus nervios.

EL DOCTOR.— Hable usted con él y se convencerá de que es inútil.

EL JOVEN.— Es verdad.

EL DOCTOR.— Yo comprendo que las medicinas, si no alivian a los enfermos, tranquilizan, al menos, a sus familiares. Pero no es éste el caso. Tanto Alberto como usted necesitan reposo. Dirá usted que traiciono mi profesión si le confieso que las medicinas son males necesarios: se aplican al enfermo para sustituir con un mal menor uno mayor, con un mal conocido otro desconocido. Ni la enfermedad ni el remedio; ni el bien ni el mal son sustancias puras, la una contiene a la otra y obran en distintas direcciones, pero a un mismo tiempo.

LA MADRE.— Está bien, doctor.

EL JOVEN.— ¡Si Alberto pudiera descansar una temporada, unas vacaciones en el campo...

!

EL DOCTOR.— (*Interrumpiéndolo.*) Una semana, un mes de vacaciones no servirían sino para exacerbarlo, para hacerlo desear más la rutina de sus costumbres. Si un cambio de vida completo, radical, pudiera recetarse, yo lo aconsejaría.

LA MADRE.— (*Animándose.*) Tiene usted razón, doctor, un cambio de vida.

EL DOCTOR.— Pero un cambio de vida no se produce así, a voluntad, por prescripción del médico de casa. Un cambio se produce después de una catástrofe, después de un suceso que nos vuelve de revés, que nos sacude, que nos cambia por nuevas todas las celdillas. Pero esto, tratándose de Alberto, no depende de mí, ni de ustedes, ni siquiera de él mismo.

LA MADRE.— ¿Quiere usted decir que la salvación de Alberto no está al alcance de usted, a nuestro alcance?

EL DOCTOR.— ¿Quién habla de salvación? Alberto no está perdido. Es simplemente un joven complicado, moderno, comido por preocupaciones y por interrogaciones; acaso el día que alguien lograra acabar con ellas sólo conseguiría hacer de él un fardo humano, un cuerpo vacío. Su amor maternal exagera, señora. Aprenda usted, aprendamos todos a vivir como somos, respetando a los demás como son. (*Pausa breve.*) Necesita usted descansar, señora. Un poco de sueño borraría esos pensamientos tristes que nacen, fíjese usted, del bien que su amor le desea a Alberto, pero que, si él los oyera, le harían mal.

LA MADRE.— Es verdad, doctor. Tiene usted razón.

EL DOCTOR.— (*Sonriendo.*) Al menos aparento tenerla, que es lo más que se puede exigir de un médico.

LA MADRE.— ¿Volverá usted mañana?

EL DOCTOR.— Después de comer. *(A Horacio.)* ¿Viene usted conmigo?

EL JOVEN.— Sí, doctor, voy a acompañarlo un momento.

EL DOCTOR.— *(Poniéndose de pie.)* Procurará usted descansar, ¿no es verdad, señora?

LA MADRE.— Sí, doctor.

EL DOCTOR.— Hasta mañana.

EL JOVEN.— *(A la señora, sin darle la mano.)* Hasta luego.

(Salen.)

(La madre de Alberto los acompaña hasta la puerta del vestíbulo. Queda sola e incierta un instante. Luego corre las cortinas de la puerta del vestíbulo y después la de la puerta del centro. Duda si entrar a ver a Alberto. Pero se decide a salir por la puerta que da a la sala. La escena queda un momento vacía. Luego, por la puerta del vestíbulo entran la criada y el amante de la señora, que es un hombre de unos cincuenta años, fuerte, un poco grueso.)

ESCENA III

La criada, el amante

LA CRIADA.— Por aquí, si tiene la bondad. *(Le pide su sombrero.)*

EL AMANTE.— No se moleste. Estaré sólo un momento. Dígale a la señora que estoy de prisa. *(Toma asiento.)*

LA CRIADA.— Pero... *(Hace un ademán que indica su contrariedad. El amante la mira impasible. La criada sale por la puerta de la derecha. Después de una breve pausa, entra la señora por la misma puerta. Se halla nerviosa, disgustada de encontrar al amante en la antesala.)*

ESCENA IV

La madre, el amante

LA MADRE.— ¡Cómo te has hecho esperar!

EL AMANTE.— Tú sabes... mis ocupaciones...

LA MADRE.— Comprenderás que si te he pedido que vengas, es por algo.

EL AMANTE.— Lo comprendo, sí. Pero si pudieras decirme rápidamente lo que te sucede. Estoy de prisa. Tengo una cita a esta misma hora y...

LA MADRE.— Si te llamo del modo como te he llamado, si te espero con la impaciencia con que te he esperado, es por algo que no sucede todos los días.

EL AMANTE.— Dilo, pues.

LA MADRE.— Se trata de Alberto.

EL AMANTE.— Ya lo sé, la criada me dijo que estaba enfermo, en cama.

LA MADRE.— Horacio lo encontró anoche sin conocimiento, en la agencia. Lo trajo aquí en seguida. Y pasó el resto de la noche y la madrugada delirando sin parar y debatiéndose en una angustia que daba miedo... Todavía me estremezco al recordarlo...

EL AMANTE.— Comprendo que es lamentable por él y por ti, pero ¿me has llamado por eso? ¿No comprendes que mi presencia aquí me compromete... te compromete? No puedo remediar con mi presencia los males de tu hijo.

LA MADRE.— No es eso, no. Es que no puedo, no me atrevo a decírtelo, así, de pronto.

EL AMANTE.— (*Consultando su reloj.*) Por el contrario, dilo en seguida. Me quedan sólo unos minutos.

LA MADRE.— ¿Qué tienes? Hay algo frío y duro en tus ojos esta tarde. No es la primera vez que los veo así, secos y helados delante de los míos, pero ahora no quisiera...

EL AMANTE.— Eres tú quien está desconocida. ¡Cuidado! No somos ya dos jóvenes. La pasión no es ya nuestro clima. Serénate y dime claramente, sin rodeos, lo que quieres que yo sepa. De lo contrario...

LA MADRE.— De lo contrario, ¿qué?

EL AMANTE.— (*Suavemente, firmemente.*) De lo contrario volveré en un momento en que tú tengas menos tiempo para decirme lo que quieres o yo más tiempo para oírte.

LA MADRE.— Tienes razón... No me has preguntado la causa del desmayo de Alberto... Yo misma no la sé a ciencia cierta, pero en su delirio, como una idea fija, como una obsesión, hablaba de que... (*Se interrumpe.*)

EL AMANTE.— Acaba, mujer.

LA MADRE.— De que ha vuelto... (*No se atreve a decirlo. Mira a los ojos del amante, que comprende y que después de un brevísimo silencio pregunta.*)

EL AMANTE.— ¿Quién? (*Va a decir el nombre del padre de Alberto. La madre lo impide con un ademán.*)

LA MADRE.— No lo nombres.

EL AMANTE.— ¿Tu esposo?

LA MADRE.— Sí. (*Involuntariamente el amante ha sacado su pañuelo y lo ha llevado a las sienes. Pausa. Luego.*) Ahora comprenderás por qué te he llamado aquí, en mi casa...

EL AMANTE.— (*Rehaciéndose.*) Pero ¿hay alguna seriedad? ¿Un dato preciso cualquiera? ¿Alberto ha recibido un aviso, una carta, una visita?

LA MADRE.— Yo sólo sé que Alberto dice haberlo visto ayer noche en la agencia.

EL AMANTE.— ¿Será posible? ¿No se tratará solamente de una alucinación de enfermo? Alberto, tú lo sabes, es un muchacho extraño; a veces pienso que la cabeza de Alberto...

LA MADRE.— El médico mismo acaba de decirme que, a pesar de la crisis de ayer, la razón de Alberto es más firme que la de cualquiera de nosotros. Y en efecto, quiere levantarse y

salir al despacho, pero no por un capricho de enfermo, sino porque se siente bien. (*Acercándose; en voz baja.*) Y por eso quería que no habláramos aquí... Puede oírnos... Puede venir en cualquier momento...

EL AMANTE.— (*Mientras elabora en el pensamiento una solución.*) Habrás pensado algo acerca de nuestra situación...

LA MADRE.— Nada he pensado. Te llamé para que pensáramos juntos.

EL AMANTE.— Realidad o fantasía, lo mejor será que pongamos una tregua a nuestras entrevistas, mientras sabemos toda la verdad. Ni una visita, ni un recado, nada que pueda comprometernos.

LA MADRE.— ¿Pero será posible que haya vuelto?

EL AMANTE.— ¿Por qué no había de serlo? Se fue de modo tan inesperado... del mismo modo puede presentarse.

LA MADRE.— ¿Y si es así?

EL AMANTE.— Tarde o temprano se presentará en esta casa que, al fin y al cabo, es la suya, a buscar a su hijo y a su esposa, que...

LA MADRE.— (*Continuando la frase.*) Al fin y al cabo es también suya, ¿no es así?

EL AMANTE.— No era ésa la forma en que iba a decírtelo.

LA MADRE.— Pero la idea te parece justa, ¿no es eso?

EL AMANTE.— Puesto que me pides una opinión, te diré que la idea me parece justa y que, además, lo es. (*Se pone en pie.*)

LA MADRE.— ¿Te vas?

EL AMANTE.— Me voy. Hace un momento hablabas del peligro de esta entrevista aquí, en tu propia casa, y ahora...

(*En este momento, Horacio descorre la cortina de la puerta del vestíbulo. Se da cuenta de la escena, retrocede y cierra la cortina sin ser visto.*)

LA MADRE.— (*Comprendiendo la actitud del amante.*) Ahora es tu cobardía la que te impulsa a salir cuanto antes y de cualquier modo de una situación que te inquieta. Ahora es el miedo a perder tu tranquilidad...

EL AMANTE.— (*Interrumpiéndola.*) Hace diez años te habría dejado que hablaras y te habría escuchado hasta el final, pero ahora... mírame con tus ojos de hoy, como yo te miro, y no con los ojos de hace diez años. Entonces buscábamos el peligro, jugábamos en cada entrevista el todo por el todo. Pero ahora ya no es tiempo... (*Serenándose.*) Y, además, a lo mejor tu marido no ha vuelto, no volverá jamás.

LA MADRE.— Para mí es como si hubiera vuelto. Acabo de verte como eres, como temí siempre que fueras, como no quise nunca que fueras; te acabo de ver flaquear como si él estuviera enfrente.

EL AMANTE.— (*Cortando la conversación.*) Ahora eres tú quien delira. Me voy. (*Cobardemente.*) Te hablaré por teléfono dentro de un momento para saber si estás más

tranquila.

LA MADRE.— Puedes irte. Ahora me quedo sola, enteramente sola, pero siquiera sé que no cuento con nadie fuera de mí.

(El amante sale encogiéndose de hombros. Ella solloza en una crisis de nervios, echada en un sillón, sin alzar la cabeza. Por la puerta del centro, alzando la cortina, aparece Alberto. Sin moverse, desde el umbral. Está vestido de negro y en vez de saco trae una bata de seda, negra también.)

ESCENA V

Alberto, la madre, el joven

ALBERTO.— *(En voz baja, silbante, llena de odio.)* ¿Con quien hablaba? Dígame.

LA MADRE.— *(Reconociendo la voz de Alberto, se sobresalta primero; herida luego en su amor propio, se rebela.)* ¿Eres tú? Debí haberlo supuesto.

ALBERTO.— ¿Qué cosa?

LA MADRE.— Que espiabas, que espiabas como siempre.

ALBERTO.— También yo debí haber supuesto que, si me acercaba adonde oía voces, a lo mejor eran voces que un hijo no debe oír jamás.

LA MADRE.— *(Con odio.)* Nada hay más miserable que un espía.

ALBERTO.— Tiene usted razón, pero no soy un miserable porque espío, sino que espío porque soy un miserable. Piense en lo que he necesitado llegar a ser para convertirme en un espía, en mi propia casa y de mi propia madre. *(Al principio de este parlamento de Alberto, por la puerta del vestíbulo, entra Horacio, sin hacer ruido.)* Pero no divaguemos. ¿Con quién hablaba? Quiero saber. ¿Con quién?

EL JOVEN.— *(Que se ha acercado a ellos sin ser notado, suavemente.)* Eres injusto, Alberto. Tu madre hablaba conmigo y precisamente hablaba de ti.

(La madre mira a Horacio, no sabe si agradecerle con la mirada su intervención, pero tampoco tiene fuerzas para rechazarla.)

ALBERTO.— *(Pasado el asombro de ver presente a Horacio.)* ¿De mí? ¿Hablaban de mí?

EL JOVEN.— Sí, de ti, y también de mí y de todos. Me decía —pero todo esto debes haberlo oído— que se halla completamente sola, que no cuenta con nadie fuera de sí.

ALBERTO.— *(A la madre.)* ¿Eso decía usted?

LA MADRE.— Sí.

ALBERTO.— ¿Eso decía usted a Horacio?

(La madre no responde.)

EL JOVEN.— *(En seguida.)* ¿Y por qué no había de confiarme eso y más? ¿No soy tu amigo, Alberto, tu único amigo?

ALBERTO.— Y además eres el único amigo de mi madre. *(Después de una pausa en la que rechaza la idea de seguir inquiriendo, mientras toma asiento.)* Tienes razón, y mi madre también la tiene, a su modo. Comprendo que por semanas enteras la abandono a una vida monótona, incolora, para seguir la mía con temor de romper la soledad que me envuelve. Comprendo que soy egoísta, frío y duro, a veces, como un hombre de vidrio; pero, también como un hombre de vidrio, si una respiración ajena me empaña, una sospecha, una duda, me hacen trizas. Imagina el tiempo que necesito luego para rehacerme en una cristalización lenta, dolorosa, en una cicatrización sin sangre, ¿cómo decírtelo?, en una cicatrización de linfático.

(Todos guardan silencio, siguiendo cada uno el hilo de su pensamiento. De pronto se oye claramente el timbre del teléfono en la biblioteca. Los tres lo oyen sobresaltados por el mismo pensamiento: “Es el amante quien habla”. La madre no se atreve a levantarse. Horacio teme que Alberto tome el audífono. El timbre se oye otra vez.)

EL JOVEN.— *(Dirigiéndose a la biblioteca.)* Iré yo.

ALBERTO.— No, Horacio, no vayas. *(Se levanta para ir él, pero luego.)* Vaya usted, madre... Tal vez sea el doctor, o bien Aurelia que pregunta si puede venir.

(La madre, aliviada, obedece. Sale por la puerta de la biblioteca. Los jóvenes quedan frente a frente un momento.)

ESCENA VI

Alberto, el joven

ALBERTO.— *(Pone la mano en el hombro del joven e, irónicamente.)* Y ahora, gracias, Horacio.

EL JOVEN.— ¿Gracias? ¿Por qué?

ALBERTO.— Gracias por ella. *(Alude a la madre.)*

EL JOVEN.— No comprendo, Alberto.

ALBERTO.— Te basta con que ella comprenda. Pero como ella no puede darte las gracias, te las doy yo en su nombre. *(Acusándolo.)* También tú espías; casualmente, si quieres, pero espías.

EL JOVEN.— ¿Qué dices?

ALBERTO.— *(Interrumpiéndolo.)* He dicho casualmente. *(Luego, en el tono opuesto, tomando asiento.)* Yo espío siempre, por costumbre y casi maquinalmente, detrás de cortinas de verdad o de mentira, porque desde pequeño he tenido que ir descorriendo con mis propias manos las cortinas que se interponen siempre entre la realidad y yo, entre la verdad y yo; pero

sucede, Horacio, que, las más de las veces, al descorrer una cortina encuentro que delante de mí se presenta otra y otra, y que la duda sigue y que la verdad parece huir delante de mis pasos que se fatigan. Pero no, no es la verdad lo que busco, porque la verdad la tengo ya o creo tenerla, al menos, aquí dentro, como un vacío sin fin, en el pecho; no es la verdad, sino la búsqueda de la verdad y la mezquina comprobación de esa verdad fuera de mí, en una palabra, en un gesto, en una situación que mis sentidos puedan tocar, como si mi razón no fuera más fuerte que mis sentidos que, a veces, se nublan o tiemblan, o no responden a mi voluntad.

EL JOVEN.— Vives como en un sueño, Alberto. Como en un mal sueño.

ALBERTO.— Es posible, porque a veces quiero despertar para acabar de una vez por todas con el dolor que me produce eso que llamas un mal sueño... Pero me faltan fuerzas... Ahora mismo, cuando sonó el teléfono, hice un impulso, logré levantarme para acudir y saber que quien llamaba era el mismo en quien ella, tú y yo pensábamos al mismo tiempo. Su voz me habría dado la clave de mi duda, su voz me habría despertado, pero ya viste que no tuve fuerzas o no tuve valor y le he dicho a ella que fuese y, además, para alimentar mi duda, le he dicho que podría ser el doctor o Aurelia. Pero ya ves que no ha sido Aurelia, ni el doctor, sino el mismo a quien, detrás de esa cortina, oí decir cobardemente con esa voz irreal que oímos durante el sueño: “Te hablaré más tarde”. Ya ves que ella no ha vuelto, porque no tiene cara con qué volver en este momento. Pero imagino que, mientras se pone otra cara, nos escucha...

EL JOVEN.— No es posible, no.

ALBERTO.— ¿Por qué no? Tú mismo acabas de darme la razón. ¿No has escuchado detrás de esa cortina? Ninguna culpa tienes. Porque las cosas que nos rodean, precisamente porque nos rodean, acaban por perder el objeto inocente para el que fueron creadas y nos ofrecen, en cambio, una vida servil de esclavos, de cómplices. Un espejo acaba por ser útil solamente para que veas, sin volver la cabeza, lo que pasa a tu espalda. La suavidad de una alfombra hace posible que entres o salgas o te acerques sin ser oído... Una cortina logra que estés en un lugar sin estar visible, envuelto en una pared delgada, blanda y buena conductora de la voz.

EL JOVEN.— (*Después de un silencio.*) ¿Sabes, Alberto? No te imaginas cómo a tu lado dejo de ser yo mismo; siento que se apaga ese deseo de vivir alegremente que todos reconocen como lo más mío... y me siento arrastrado por tus palabras, cediendo a la invitación de tu pensamiento, abandonándome a una corriente cuyo rumbo desconozco.

ALBERTO.— (*Poniendo su mano sobre la de Horacio.*) Y entonces sufres, ¿no es verdad?

EL JOVEN.— Mentiría si te dijera que sufro. Por el contrario, una vez que he cedido, una vez que estoy a la deriva de esa corriente, siento algo así como un placer nuevo, como un calosfrío.

ALBERTO.— (*Amargamente y retirando su mano de la de Horacio.*) Tienes razón, contagio como un leproso con mi roce, y más aún, con mi sola presencia.

EL JOVEN.— No es eso. Te juro que no es eso. No me explico tal vez.

ALBERTO.— Te explicas perfectamente. Yo te enfermo. Tú, por el contrario, me alivias, tal vez porque a tu lado se escapan en voz alta las ideas, las larvas de ideas que en la soledad me envenenan. Pero ahora mismo comprendo que no tengo derecho...

EL JOVEN.— ¿A qué?

ALBERTO.— A envenenarte, a envenenar a todos. (*Se pone en pie.*) Pero esta noche (*acercándosele*)... esta noche me iré.

EL JOVEN.— ¿Te irás?

ALBERTO.— Sí.

EL JOVEN.— Pero, ¿cómo?, ¿adónde?

ALBERTO.— No sé, no importa.

EL JOVEN.— Pero...

ALBERTO.— Me voy por irme, eso es todo.

EL JOVEN.— ¿Volverás?

ALBERTO.— No lo sé. Tal vez sí. Es tan difícil no regresar. Pero no quisiera.

EL JOVEN.— No será hoy cuando te vayas, Alberto. Piénsalo.

ALBERTO.— Lo he pensado tanto, antes de hoy, que lo que ahora necesito es no pensarlo más.

EL JOVEN.— Pero ¿y tu casa, y la agencia?

ALBERTO.— ¿Mi casa?... Te encargarás de la agencia. Estoy seguro de que en tus manos, Horacio, tendrá, como tú dices, más vida. Yo sé que, más que el gerente, merezco ser uno de los clientes de la agencia. Tú eres diverso, y cuando yo esté lejos, cuando no te pueda robar, como ahora, minutos de vida, ¡imagino lo que harás de ella!

EL JOVEN.— (*Rogando sin querer.*) No te irás, Alberto.

ALBERTO.— Estoy decidido.

EL JOVEN.— ¿Y Aurelia? ¿Te olvidas de Aurelia?

ALBERTO.— (*Llevándose las manos a la cabeza, dolorosamente.*) Es verdad, Horacio, la había olvidado.

EL JOVEN.— Lo ves, Alberto, no te irás.

ALBERTO.— (*Decidido, afirmándose.*) Me iré esta misma noche, así, sin avisar a nadie, sin equipaje, con lo que llevo puesto. Primero te escribiré para dar señales de vida, para pedirte algún dinero. Después...

EL JOVEN.— ¿Después?

ALBERTO.— Espero no necesitar más dinero. Me echaré a buscarlo; lo encontraré y viviré.

EL JOVEN.— ¿Cómo?

ALBERTO.— Qué importa cómo. Viviré. Eso es todo.

(*Se hace una pausa. Por la puerta del vestíbulo entreabre la cortina Aurelia; se detiene un momento.*)

Alberto, el joven, Aurelia

AURELIA.— ¡Oh, qué silencio! (*Nadie contesta. Luego, acercándose.*) ¿Cómo sigues, Alberto? (*Alberto toma su mano entre las suyas y no contesta.*) Buenas tardes, Horacio. No esperaba encontrarlo aquí a estas horas, pero al entrar en el vestíbulo me salió al encuentro el gato y al acariciarlo saltó sobre la mesa y cayó, precisamente, como si lo hubiera hecho expofeso, sobre un abrigo y un sombrero que reconocí en seguida como suyos... (*Los jóvenes cambian una mirada. Aurelia continúa.*) Pero dime, Alberto, ¿te sientes mejor?

ALBERTO.— Estoy perfectamente. No ha sido nada.

AURELIA.— ¿Es una evasiva?

ALBERTO.— ¿Por qué había de serlo?

AURELIA.— Dígame usted, Horacio.

EL JOVEN.— Alberto dice la verdad. Está perfectamente, si tenemos en cuenta lo enfermo que estuvo anoche.

AURELIA.— Mi padre no quiso que viniera por la mañana, y tal vez no me habría dejado venir esta tarde si alguien no lo hubiera tranquilizado diciéndole que Alberto estaba mejor.

EL JOVEN.— Le he estado informando a la agencia.

AURELIA.— ¿Era usted? Debí haberlo supuesto.

EL JOVEN.— Sí, yo.

(*Aurelia se sienta en el brazo del sillón que ocupa Alberto, pone su mano en el hombro de Alberto. Horacio inicia la despedida.*)

AURELIA.— (*Al joven.*) No se irá usted ahora que he llegado, Horacio.

EL JOVEN.— Debo irme.

AURELIA.— Ahora soy yo quien le pide que se quede.

EL JOVEN.— Lo siento, pero debo ir al despacho. He estado aquí casi todo el día y tengo que ir a dar tiempo a que su padre de usted salga a tomar algo, porque esta noche estaremos de guardia.

AURELIA.— (*Sonriendo irónicamente.*) ¿Somos incompatibles, Horacio? ¿Por qué siempre ha de cederme usted el puesto cerca de Alberto? Ya vio usted anoche... si Alberto no lo impide...

EL JOVEN.— Pero ahora no lo impedirá.

AURELIA.— (*A Alberto.*) ¿Es verdad?

ALBERTO.— Horacio tiene que ir a la agencia.

EL JOVEN.— Además...

AURELIA.— ¿Además, qué? ¿Se puede saber?

(*Alberto hace una señal de silencio a Horacio, que comprende y no responde, sino que le da la mano a Aurelia.*)

EL JOVEN.— Adiós, Aurelia. Adiós, Alberto.

(Alberto se ha puesto de pie; le tiende las manos a Horacio y no puede resistir el deseo de abrazarlo, y lo abraza.)

ALBERTO.— Adiós, Horacio.

(El abrazo de los jóvenes se prolonga. Aurelia no comprende. Horacio, al fin, sale.)

ESCENA VIII

Alberto, Aurelia

AURELIA.— *(Que busca una explicación de su asombro.)* ¿Qué sucede, Alberto? ¿Por qué te abraza? ¿Por qué lo abrazas de ese modo? Entre ustedes hay algo que me ocultas. Dímelo. Quiero saberlo. Has abrazado a Horacio como se abraza a quien va a partir para un largo viaje, a quien no se volverá a ver por mucho tiempo, o bien... no sé...

ALBERTO.— No. No es Horacio el que parte. Lo verás mañana y todos los días.

AURELIA.— ¿Qué quieres decir?

ALBERTO.— Ven acá, siéntate a mi lado y no dejes que tu fantasía te imponga sospechas y enigmas crueles. Esta noche me encuentro tan lúcido, veo con tal claridad los pensamientos de los seres que me rodean que... siento frío.

(Alberto ha atraído a Aurelia a su lado. Se tocan las manos.)

AURELIA.— Es verdad, estás helado.

ALBERTO.— Ayer estaba febril y te asustaste. Hoy no lo estoy y también te asustas. Para mí no hay purgatorio, Aurelia: cielo o infierno, frío o fuego. Y esta noche, Aurelia, es el frío el que me quema. Ni llamas ni vapores que me cieguen. Todo está delante de mis ojos, desnudo, claro, traslúcido.

AURELIA.— *(Con una voz sin volumen, sin color ni calor.)* Alberto.

ALBERTO.— Nunca he sabido claramente lo que deseo, a lo que aspiro, adónde se dirigen mis pasos ni para qué salen las palabras de mi boca. Pero esta noche, esta noche, por primera vez en mi vida, creo saber lo que quiero, sé lo que quiero.

AURELIA.— ¿Qué tienes, Alberto? Me das miedo ahora.

ALBERTO.— Ten valor, Aurelia, y dame valor.

AURELIA.— No te comprendo, Alberto.

ALBERTO.— Esta noche me iré de aquí.

AURELIA.— *(Asombrada.)* ¿Cómo?

ALBERTO.— No me preguntes cómo, ni adónde, ni por qué. Me iré de aquí, simplemente.

AURELIA.— Pero...

ALBERTO.— ¿No me has dicho tú misma muchas veces que yo podía cambiar, que yo podía ser diferente de como soy?

AURELIA.— Es verdad; te lo he dicho.

ALBERTO.— (*Vuelve a tomarle las manos.*) Pero ayúdame a salir de este ambiente, de estas paredes que me ahogan como el abrazo de un enemigo. También tú, Aurelia, precisamente porque respiras el mismo aire que yo respiro, porque vives rodeada por los mismos seres, también tú formas parte de este clima malsano que me envenena.

AURELIA.— ¿Luego también soy tu enemigo?

ALBERTO.— (*Apartando las manos.*) Tú, precisamente, no. Pero tú no eres solamente Aurelia, mi amiga, mi novia; tú eres también mi casa, o la casa de tu padre, o la agencia; tú eres también, en cierto modo, mi infancia, mi pasado, y por desgracia formas parte de mis costumbres... y hasta tu amor, Aurelia, ahora lo siento...

AURELIA.— (*Interrumpiéndolo, y retirándose violentamente.*) ¿Qué vas a decir, Alberto?

ALBERTO.— No pienses. No voy a decir lo que piensas.

AURELIA.— Eres tú quien no debe pensarlo.

ALBERTO.— (*Obligándose a confesar su pensamiento.*) Hasta tu amor, Aurelia, se ha convertido en un hábito que, a veces, sin quererlo, me da más tortura que alegría, me esclaviza en vez de darme libertad.

AURELIA.— Eres cruel, Alberto. Comprendo que quieras huir de tus enemigos, huir de ti mismo, pero si además de cruel fueras razonable, si quisieras abrir los ojos un momento siquiera, te darías cuenta de que, por encima de todo lo que conspira en tu contra, hay algo, hay alguien que te ha tendido siempre la mano para salvarte. Óyelo bien, Alberto, ese alguien he sido yo, y ese algo es mi amor.

ALBERTO.— (*Acariciándole los cabellos.*) Tal vez tengas razón y yo sea cruel e injusto contigo. (*Luego, afirmándose bruscamente.*) Pero esta crueldad y esa injusticia me salvarán, a toda costa.

AURELIA.— Pero ¿y mi amor, Alberto, nuestro amor?

ALBERTO.— ¿Sabes tú en realidad si me quieres?... ¿No te equivocas acerca de tu amor hacia mí? ¿No me equivoco yo mismo?... ¿no es tu inclinación hacia mí el fruto de un sentimiento que lo mismo que de amor puede ser de amistad? Yo te confieso que a veces creo que te quiero con un sentimiento amoroso que, inconscientemente, tiende a la posesión de tu cuerpo en una unión creadora... pero también a veces pienso que te quiero con una pasión desinteresada del espíritu, como se quiere a un amigo, a Horacio, por ejemplo.

AURELIA.— (*Resentida, con voz grave.*) Si es así...

ALBERTO.— ¿Tengo yo la culpa de esa confusión de mis sentimientos? Sería culpable si me uniera a ti sin saber de qué modo te quiero. Imagina por un momento el fracaso, nuestro fracaso irreparable.

AURELIA.— (*Como para sí.*) Y no obstante...

ALBERTO.— No obstante, ¿qué?

AURELIA.— Estoy segura de que me amas.

ALBERTO.— Pero entonces, Aurelia, ¿por qué lo dudo?

AURELIA.— Porque todo aquí te invita a destruir tu vida, a negar tus afirmaciones, a contener tus verdaderos impulsos. Tú mismo lo has dicho hace un momento cuando hablabas de los enemigos que te rodean y del enemigo que llevas dentro.

ALBERTO.— Por eso quiero huir de todo, de todos.

AURELIA.— *(Con firmeza al principio y cada vez más lentamente hasta quedarse casi sin voz.)* ¿Pero podrás huir de ti mismo? *(Pausa.)* ¿Podrás huir de ti mismo sin mí? Piensa en las veces que he procurado, oponiéndome a todo lo que cultiva tu soledad, hacerte salir de tu propio laberinto, y piensa en que, a pesar de haber fracasado tantas veces, no he desmayado. *(Breve pausa.)* Pero yo también siento que esta noche es la última en que tendré confianza en mí, en ti, en nuestro amor.

(La sombra ha ido invadiendo la antesala al grado que, dentro de un instante, Alberto y Aurelia estarán rodeados por una sola cortina de sombra.)

ALBERTO.— *(Animándose, asiéndose a una esperanza.)* Por favor, Aurelia, no dudes, no dudes tú también. La certidumbre de tu pensamiento es lo único que aún sobrevive; piensa que no eres tú la que dudas. Mi duda contagia, corroe los pensamientos de los demás, pero no los tuyos. Sería horrible que esto sucediera. *(Con firmeza)* Pero es imposible; no debe ser. Yo sabía que necesitaba, que debía partir, pero no sabía que además...

AURELIA.— Que además...

ALBERTO.— Si quisieras...

AURELIA.— Dilo.

ALBERTO.— Ya sabes lo que quiero decir.

AURELIA.— Ya lo sé, pero dilo tú. Es necesario que lo digas, tanto por mí como por ti. Quiero oírlo de tu boca y con tus palabras.

ALBERTO.— Si tú quisieras partiríamos juntos, ensayaríamos una existencia nueva, probaríamos la fuerza de nuestro amor a costa de todos los riesgos, desafiando el fracaso mismo.

AURELIA.— No hay riesgo alguno, Alberto. Lo sé, lo siento.

ALBERTO.— *(Con firmeza.)* Es verdad, Aurelia. También yo lo sé ahora. *(La abraza estrechamente. Luego la mira fijamente. Va a besarla en la boca. Duda. La besa en los cabellos. Luego, desprendiéndose, vuelve a su idea fija: partir.)* Ahora, Aurelia, irás a tu casa. Saldremos esta misma noche... Pasaré por ti dentro de media hora, dentro de un cuarto de hora; tal vez en seguida: el tiempo de arreglarme y poner en orden unas cosas. Llevaremos sólo lo indispensable, lo que se puede llevar en la mano.

AURELIA.— Está bien, Alberto, no tardes.

ALBERTO.— *(Acompaña a la joven a la puerta del vestíbulo.)* Hasta luego, Aurelia, hasta luego.

AURELIA.— *(Con una voz en la que se ha vuelto a filtrar la duda y que contrasta con la actitud febril de Alberto.)* Hasta luego, Alberto. Te esperaré. *(Y sale.)*

(Alberto entra rápidamente en su cuarto. La antesala queda unos instantes vacía. Por la puerta de la biblioteca, abre la cortina la madre de Alberto y permanece así inmóvil hasta el momento en que Alberto, con el abrigo puesto y el sombrero en la mano, aparece. Alberto mira por última vez la antesala instantáneamente. Va a salir, cuando.)

ESCENA IX

La madre, Alberto

LA MADRE.— *(Con voz grave.)* ¿Te vas?

ALBERTO.— *(Queda inmóvil al reconocer la voz. Sin volver la cara, como no lo hará en toda la escena.)* ¿Lo sabe?

LA MADRE.— Lo veo.

ALBERTO.— Entonces, escuchaba usted.

LA MADRE.— Una madre no necesita escuchar detrás de una cortina para saber.

ALBERTO.— Qué ha sabido usted de mí nunca. ¡Qué sabe usted de mí!

LA MADRE.— Sabía que dudabas, de mí, de tu madre.

ALBERTO.— ¿Y ahora?

LA MADRE.— Que ya no dudas.

ALBERTO.— Ahora confiesa usted, ¿verdad? ¡Le tengo a usted piedad!

LA MADRE.— Si me tienes piedad, no te vayas.

ALBERTO.— Es por piedad por lo que me voy.

LA MADRE.— ¿Por piedad?

ALBERTO.— Sí, por piedad de usted y de mí.

LA MADRE.— Comprendo que tengas piedad de mí, ¿pero de ti?

ALBERTO.— De mí, porque hasta ahora no he vivido más que mi muerte, pero desde hoy...

LA MADRE.— Desde hoy...

ALBERTO.— Voy a vivir.

LA MADRE.— Está bien. *(Alberto va a salir. La madre lo detiene con la voz angustiada.)* Pero dime, dime la verdad, ¿de veras ha vuelto?

ALBERTO.— ¿Quién?

LA MADRE.— Él, tu padre.

ALBERTO.— *(Suavemente.)* No tema usted, no ha vuelto, no volverá jamás. Son mis sueños los que lo hacen vivir, para mí. Pero ahora, lo que de él quedaba aquí se va conmigo.

LA MADRE.— Piensa que él se fue un día, como tú ahora, sólo que sin razón alguna.

ALBERTO.— También yo salgo sin razón alguna, acaso en busca de una razón.

LA MADRE.— Nunca supe lo que tu padre buscaba, lo que lo atraía fuera de aquí.

ALBERTO.— Yo sé que voy en busca de mi vida, de mi libertad. Y ahora comprendo, madre, que, al mismo tiempo, le doy a usted su vida, su libertad. *(En voz baja que la madre no oye.)* Adiós. *(Sale.)*

LA MADRE.— ¡No quiero esa libertad! Quédate, Alberto... Quédate a mi lado. ¿Me oyes? Aunque tenga derecho a ser libre no quiero, no quiero. ¡Respóndeme! *(Sospecha que Alberto se ha ido. Enciende la luz y, al ver que ya no está en la antesala, sale precipadamente por la puerta del vestíbulo.)*

TELÓN

ACTO TERCERO

El despacho de la agencia la noche del mismo día.

ESCENA I

El joven, el viejo

EL JOVEN.— *(Dándole una afectuosa palmada en el hombro.)* Aquí estamos otra vez, dispuestos a encararnos con la muerte de los demás.

EL VIEJO.— Que, como le he dicho, nunca llega.

EL JOVEN.— Si no fuera usted un agente de inhumaciones lo felicitaría por su optimismo, pero siéndolo no tiene usted derecho a seguir cultivando ese mortal pesimismo.

EL VIEJO.— ¡Qué quiere usted que hagamos sino cruzarnos de brazos!

EL JOVEN.— Cruzarse de brazos y esperar. ¿No es así? Ya le he dicho que yo imagino que, en épocas y países más civilizados que el nuestro, el hombre de negocios de nuestro ramo, en vez de esperar pacientemente, sale al encuentro de las oportunidades.

EL VIEJO.— Pero yo no veo la manera.

EL JOVEN.— ¿Cree usted, por ejemplo, que los pistoleros norteamericanos, verdaderos proveedores al por mayor, trabajan sin tener en cuenta los beneficios que les reporta una secreta iguala con las casas de inhumaciones?

EL VIEJO.— ¿Será posible?

EL JOVEN.— ¿Y que estas casas no hayan dado oportunamente los primeros pasos cerca de dichos productores a fin de entrar en negociaciones?

EL VIEJO.— Tal vez.

EL JOVEN.— De otra manera, no se explicarían tantas defunciones sino como el fruto de una actividad desinteresada, cosa que en los Estados Unidos es imposible.

EL VIEJO.— Pero en nuestro caso...

EL JOVEN.— (*Cortándole el paso.*) Ya sé lo que va usted a decir en nombre de la moral teórica. Pero el agente de inhumaciones, allá como aquí, en casos semejantes, no necesita prevaricar ni salirse un momento de su piadoso papel.

EL VIEJO.— ¿Piadoso?

EL JOVEN.— ¿No es la piadosa Antígona nuestra más ilustre patrona? ¿No puso en peligro su vida por dar al cadáver de su hermano una cristiana sepultura?

EL VIEJO.— ¡Cristiana ha dicho usted! Tratándose de Antígona, eso es un anacronismo.

EL JOVEN.— No, mi querido amigo; cristiana, y muy cristiana. Las ideas cristianas son muy anteriores a Cristo, del mismo modo que las ideas marxistas son muy posteriores a Marx.

EL VIEJO.— ¡Es posible!

EL JOVEN.— Y mientras la inhumación no sea un servicio público a cargo del Estado, seguiría siendo un negocio, un negocio como cualquier otro, dentro del cual toda lucha por atraer una clientela es cosa permitida. (*Soñador.*) Lo maravilloso en nuestro caso es que pisamos un terreno completamente virgen. ¿Se ha intentado en nuestro ramo un sistema de publicidad adecuado, atrayente y no poco poético, que al mismo tiempo que eleve la condición de nuestro oficio constituya una nueva fuente de turismo en nuestro país? “Visitar Napóles y luego morir”, dice el famoso consejo —pero no dice dónde morir. “Visitar Napóles y morir en México” —digo yo—. ¿No es acaso México, para el extranjero, el país de la muerte? ¿No lo fue cuando menos? Aprovechemos esta idea que nuestros enemigos, es decir, los amigos de nuestro oficio, se han encargado de propagar. ¿Qué le parece esta pequeña muestra?

EL VIEJO.— Impracticable, o más bien...

EL JOVEN.— (*Sin oírlo.*) ¿Y una campaña en favor de nuestros productos con el siguiente lema: “Nuestros ataúdes están hechos con las maderas preciosas de nuestros bosques. Consuma usted artículos nacionales”?

EL VIEJO.— ¡Me asusta usted!

EL JOVEN.— ¿Pues qué haría usted si le hablara de un entendimiento comercial con las cooperativas de consumo, con los partidos políticos, con los directores de hospitales y con los partidarios de la pena de muerte? ¿Para no tratar de los humildes contratos privados con nuestras celebridades médicas!

EL VIEJO.— Creo que va usted demasiado lejos.

EL JOVEN.— Naturalmente, puesto que se trata de ir al más allá. (*Afectuoso.*) Para usted tengo las baratas de primavera o de final de año... y los sistemas de ventas en abonos, con sorteo trimestral.

EL VIEJO.— ¡Todas son locuras, locuras!

EL JOVEN.— Le aseguro que no lo son. Y le confieso que me desespero de no poner en práctica cuanto antes estos nuevos y legítimos métodos. A lo mejor los norteamericanos se nos

anticipan, y por lo que toca a publicidad ya sabe usted de lo que son capaces.

EL VIEJO.— (*Interesándose.*) Pero ¿no cree usted que en caso de que todo eso fuera posible —cosa que no creo— nuestra profesión perdería su dignidad, su seriedad proverbiales?

EL JOVEN.— Por el contrario, las volvería a alcanzar, y nuestros entierros tendrían nuevamente la importancia de que hoy carecen. Porque ¿cómo llamar “honras” fúnebres a los silenciosos y vergonzantes entierros, aun de primera clase, que ahora se acostumbran? ¿Tendremos que esperar la muerte de un general para oír la música fúnebre de su banda? Medite usted un momento en el significado de estas dos palabras: “*Pompas fúnebres*”. ¿Dónde están las pompas? Las pompas ya no son de este mundo. Apenas si en el otro, en Francia, como un eco de las grandes épocas, los entierros conservan algo de majestad y de belleza...

EL VIEJO.— Se atreve usted a hablar de belleza.

EL JOVEN.— Claro que me atrevo. El pueblo todo asistiría al espectáculo teatral, edificante y gratuito de un entierro, y escucharía con frecuencia la marcha fúnebre de Chopin, cuya audición es ahora patrimonio de unos cuantos muertos privilegiados.

EL VIEJO.— Pero ¿cree usted que México esté preparado para recibir esas innovaciones?

EL JOVEN.— ¿No le dice a usted nada, querido amigo, el hecho de que nuestras agencias funerarias de primer orden se hayan agrupado en este mismo importante cuadro de la ciudad ofreciendo abiertamente al público, en elocuente y atrevida exposición, sus mejores artículos?

EL VIEJO.— (*Rápidamente.*) No comprendo, no comprendo...

EL JOVEN.— Podría no comprender, pero no podrá usted negar el hecho de que las agencias de inhumaciones presentan ya, subconscientemente si usted quiere, un mismo sólido frente, en una avenida que lleva el nombre de nuestro más ilustre desaparecido, en una avenida que si ayer se llamó de los Hombres Ilustres yo propondré, y lucharé hasta conseguirlo, que se le llame eternamente la Avenida de los Muertos Ilustres.

(El viejo lo mira asombrado. No sabe qué decir. Aprovechándose del terreno ganado, el joven lo toma por el brazo y lo conduce al escaparate desde donde señala hacia afuera.)

¿Y ve usted la mole marmórea que se alza frente a nosotros, si bien es verdad que dándonos la espalda, en esta ocasión no menos sino más bella que el frente?

EL VIEJO.— (*Temblando.*) ¿Se refiere usted al Teatro Nacional?

EL JOVEN.— (*Despectivo.*) Yo no le llamo de ese modo.

EL VIEJO.— Entonces, el Palacio de las Bellas Artes.

EL JOVEN.— No, tampoco. Véalo usted fijamente; véalo con los ojos del profesionalista y no con los del simple curioso... Piense en el uso que usted le daría, si estuviera en sus manos, a fin de reconocerle su verdadero carácter y a fin de salvar al mismo tiempo, de una vez por todas, la dignidad de nuestra profesión.

EL VIEJO.— (*Confundido, temeroso.*) No sé, no sé...

EL JOVEN.— ¿No cree usted que, mejor que el Teatro y que el Palacio de las Bellas Artes, debería ser el Panteón?

EL VIEJO.— El Partenón querrá usted decir.

EL JOVEN.— He dicho y quiero decir: el Panteón. El Panteón Nacional o, mejor aún, el Panteón de los Muertos Ilustres. *(Después de una breve pausa.)* Los blancos mármoles, las ociosas columnas, los mortuorios grupos escultóricos, los abatidos Pegasos, del exterior; y los oscuros mármoles, las subterráneas criptas, las profundas galerías y las sólidas rejas del interior, todo hace pensar en él como en el monumento mortuario por excelencia, como en la tumba de las tumbas... Y por si esto fuera poco, ¿no ha meditado usted en la reiterada obstinación con que el marmóreo edificio nos recuerda su verdadero carácter de mausoleo monumental cuando, a medida que los arquitectos pretenden elevarlo por todos los medios hacia el firmamento, se hunde cada vez más en la tierra?

(El viejo queda angustiado, confundido, como alguien a quien se le han abierto ante los ojos perspectivas insospechadas. Ha sacado el pañuelo y se enjuga la transpiración de la frente. Va a decir algo y las palabras se le ahogan en la garganta. Va a desmayarse cuando por la puerta principal aparece y entra una señora vestida de riguroso luto: crespones y toca de viuda. Llega escoltada por un chofer uniformado y por un enlutado señor de compañía. La señora se adelanta. El joven se apresura a recibirla; el viejo hace un supremo esfuerzo para recobrarse y hace otro tanto. El joven le dedica su mejor sonrisa. El viejo, su gesto más compungido y doloroso. La viuda duda un instante entre ambos; por fin, dirigiéndose al viejo pero sin desdeñar del todo al joven.)

ESCENA II

El viejo, el joven, la viuda, los dos acompañantes

LA VIUDA.— Yo quisiera...

EL VIEJO.— A sus órdenes.

EL JOVEN.— A sus pies.

LA VIUDA.— Yo quisiera... Se trata...

EL VIEJO.— Pase usted a sentarse, señora.

EL JOVEN.— Estará usted más cómoda, señora.

LA VIUDA.— Gracias, gracias. *(Se vuelve y hace una señal a sus acompañantes de que permanezcan a los lados de la puerta de entrada, donde se hallan, y se deja conducir por los empleados hasta el primer término de la sala.)*

EL VIEJO.— Tome usted asiento. *(Dice esto con la voz de alguien que está esperando urgentemente que alguien se lo ofrezca.)*

LA VIUDA.— Son ustedes muy amables. (*Viendo al viejo que está a punto de perder la cabeza en un desmayo.*) ¿Pero qué le pasa a usted? ¿Se siente mal? ¡Ha palidecido usted de un modo! ¡Siéntese usted! (*El viejo toma asiento; se pasa el pañuelo por la frente ante la mirada irónica del joven que ha acercado, al sillón de la viuda, otro para sí.*) Lo considero a usted y lo comprendo. Esta profesión de ustedes no ha de ser de las más alegres. Créame que lo siento y reconozco la mínima parte de culpa que me corresponde. (*Al joven.*) Debo de haberle impresionado.

(*Horacio ríe con moderación.*)

EL VIEJO.— (*Recobrándose.*) No es eso, señora. No ha sido nada. Le pido mil perdones... hace veinticuatro horas que no duermo; eso es todo. A sus órdenes.

EL JOVEN.— (*Haciéndose presente a la viuda, galantemente.*) A sus órdenes.

LA VIUDA.— No sé cómo empezar... Pero es necesario empezar de algún modo... Creo que ustedes se habrán dado cuenta de que yo soy viuda. (*Y al tiempo de decir esto levanta con majestad el espeso velo, descubriendo un rostro otoñal, extraño pero no exento de atractivos.*)

EL VIEJO.— (*Que no se atreve a alzar los ojos.*) Lo siento mucho, señora.

EL JOVEN.— (*Examinando, alegre, a la viuda.*) A sus órdenes, señora.

LA VIUDA.— (*Dirige al joven una mirada terrible que éste se encarga de endulzar con una sonrisa.*) Soy viuda hace tres años; y si aún llevo las tocas es por una promesa que hice a mi fiel esposo en su lecho de muerte. Las llevo, y las llevaré toda mi vida si ustedes... Aquí es donde sus buenos oficios pueden complacerme.

EL JOVEN.— (*Encantado.*) No es otro nuestro deseo.

EL VIEJO.— (*Desolado.*) Estamos para servirla.

LA VIUDA.— Digo que tendré que llevar estas tocas de viuda toda la vida si ustedes no me ayudan. (*Silencio.*) No es la primera casa a que me dirijo. Pero en ninguna he encontrado eco ni se me ha prestado la atención que merezco. (*En tono confidencial.*) ¿Saben ustedes? Lo que sucede es que no me comprenden...

EL JOVEN.— Es muy posible, señora. Pero aquí no correrá ese peligro. Se halla usted entre dos hombres de dos generaciones no sólo diversas, sino opuestas. El señor (*señala al viejo*) representa la tradición, las ideas hechas, la administración minuciosa, los valores seguros. Yo represento, por el contrario, las nuevas ideas, la curiosidad, la política y la aventura. Si el señor no la comprende, aquí estoy yo, y viceversa.

LA VIUDA.— (*Encantada.*) Ya sabía yo, después de meditar las palabras del rótulo, “Al Féretro Elegante”, y en el simpático lema “No se moleste, moriremos por servirle”, que ésta era una casa diversa de las demás.

EL VIEJO.— Adelante, señora, adelante.

LA VIUDA.— (*Después de preparar su discurso.*) Yo amaba a mi esposo como mujer alguna ha amado a esposo alguno. (*Se detiene.*) He dicho que amaba a mi esposo, cuando debí

decir que lo amo. (*Alzando los ojos al cielo.*) Que él me perdone esta infidelidad de mi lenguaje. Pues bien (*rápidamente*), en su lecho de muerte, yo le prometí morir o vivir con él toda la vida.

EL VIEJO.— ¿Morir o vivir? Porque las dos cosas...

LA VIUDA.— Seguirlo a él en la tumba, muriendo yo, o haciéndolo vivir constantemente, a mi lado, después de muerto.

EL VIEJO.— No comprendo una sola palabra.

EL JOVEN.— La comprendo a usted perfectamente. Sintió usted la imposibilidad de separarse para siempre de su esposo y le prometió amarlo después de muerto y seguirlo, ya fuera muriendo usted también, para alcanzarlo sin pérdida de tiempo, mediante un rápido suicidio, o haciéndose acompañar, constantemente, día y noche, en todas partes, por el cadáver de su esposo.

LA VIUDA.— (*Encantada.*) Precisamente. Ni una palabra menos.

EL JOVEN.— (*Continuando la explicación sin oír a la viuda.*) El suicidio no le pareció un medio adecuado a sus sentimientos cristianos y prefirió usted el segundo método.

LA VIUDA.— (*En el colmo de su admiración.*) Lee usted en mí como en un libro abierto.

EL JOVEN.— (*Inclinándose.*) Releo en usted como en un libro de historia abierto. (*Silencio. Al viejo.*) ¿Comprende usted ahora?

EL VIEJO.— (*Confesando a pesar suyo.*) Menos que antes.

EL JOVEN.— (*Sin hacer caso del viejo.*) Su señor marido se encuentra sepultado en...

LA VIUDA.— En el Panteón Español.

EL JOVEN.— Y usted habrá pretendido, por todos los medios posibles, que una casa de inhumaciones se encargue de embalsamar el cuerpo y de gestionar ante las autoridades que se le entregue a fin de que... pueda usted cumplir su promesa.

LA VIUDA.— (*Ruborizándose.*) No sólo a fin de cumplir mi promesa sino a fin de...

EL JOVEN.— De seguir haciéndole compañía.

LA VIUDA.— (*Bajando los ojos.*) Así es.

EL VIEJO.— ¡Por sabido se calla que ha fracasado usted!

LA VIUDA.— Es verdad, he fracasado.

EL VIEJO.— ¡Y fracasará usted indefinidamente, señora! Ninguna casa seria puede tomar en serio este asunto.

LA VIUDA.— (*Recurriendo abiertamente al joven.*) ¿Lo oye usted?

EL JOVEN.— (*Meditando.*) Un momento... Un momento... (*El acompañante de la señora se ha acercado al grupo y con un aire misterioso y procurando no ser visto por la viuda, hace seña a los empleados de que desea hablar con ellos aparte. El viejo no comprende. El joven lo rechaza con un ademán y sigue meditando.*) Un momento. Un momento. (*Luego, a la señora.*) Creo, como mi respetable compañero, que el camino que ha seguido usted hasta ahora no la conduce a ninguna parte. Pero (*al ver el gesto desolado de la señora*), tranquilícese, no sólo esto quiero decirle.

LA VIUDA.— (*Ansiosa.*) Por favor, se lo ruego, diga usted lo que se le ocurra.

EL JOVEN.— (*Muy seriamente.*) ¿Ha pensado usted alguna vez en las posibilidades del horno crematorio? ¿No es usted enemiga personal de la incineración?

LA VIUDA.— (*Atónita, sin comprender.*) ¿Qué quiere usted decir, caballero?

EL JOVEN.— (*Imperturbable.*) Si se conformara usted con llevar a su esposo a su casa, encerrado no en un hermoso ataúd sino en una pequeña urna conteniendo sus preciosas cenizas, todo estaría resuelto y usted podría abandonar para siempre esas pesadas tocas de viuda. (*El acompañante de la viuda vuelve a insistir con más ahínco. El joven rechaza con la cabeza su petición.*) En tal caso la agencia se encargará de lograr la incineración del cuerpo y... (*confidencialmente*) mediante un inocente cambio de cenizas usted podría llevarse a su amantísimo esposo, ¡qué digo en una urna!, en esa misma bolsa de mano. (*Señalando la enorme bolsa que lleva la viuda.*)

LA VIUDA.— (*Asombrada, nerviosa, confundida, atemorizada a un tiempo al oír la solución que se le ofrece.*) Pero no sé si deba... ¡Usted comprende!... ¡Así, de pronto, no me resigno a la incineración... al horno!... (*Haciendo un esfuerzo por ser dueña de sí.*) Pero, si usted me da unos días para pensarlo, volveré a comunicarle mi resolución.

EL JOVEN.— (*Poniéndose en pie para dar por terminada la entrevista.*) Comprendo perfectamente sus dudas, sus temores, su horror... Y sobre todo lo que usted sale perdiendo en esa transformación... Pero si lo piensa verá que, por el momento, es la única solución razonable. Medítelo usted, que nosotros estaremos entonces dispuestos, como ahora, a servirla.

(*La viuda se pone en pie; vuelve a echar el tupido velo sobre su rostro y con una inclinación de cabeza se despide de los empleados y sale seguida por el chofer que le abre la puerta y por el acompañante que, una vez más, al tiempo que la viuda sale, ha querido explicar con palabras lo que ya anticipaba haciendo girar, a manera de tornillo, su dedo índice sobre la sien derecha. Al acompañante.*)

Ninguna explicación, se lo ruego. Una señora siempre tiene razón, en todos los casos.

(*El acompañante sale corriendo.*)

EL VIEJO.— (*Al tiempo que vuelven al primer término.*) Pero ¿qué sucede? ¿Qué quiso decir ese hombre? ¿Quién es la señora?

EL JOVEN.— Pero ¿no la ha reconocido usted?

EL VIEJO.— ¡Cómo he de reconocerla si no la conozco!

EL JOVEN.— (*A quien una ola de tedio y de preocupación empieza a invadir.*) Pero si es la esposa de Felipe...

EL VIEJO.— De Felipe. ¿De qué Felipe?

EL JOVEN.— De Felipe el Hermoso.

(El viejo se desploma en un sillón, con las manos en la cabeza. Horacio también toma asiento, y ahora que piensa en Alberto, su rostro se ensombrece. Por la puerta del fondo ha entrado el mismo cliente del primer acto; avanza tímido, lentamente, y como nadie se da cuenta de su presencia, tose o deja caer un objeto cualquiera. El viejo lo mira. Horacio sigue ensimismado.)

ESCENA III

El viejo, el joven, el cliente

EL VIEJO.— ¿Ya vio usted quién entró? *(Horacio no contesta.)* ¿Me oye?

EL JOVEN.— *(Saliendo de su abstracción.)* ¿Qué hay?

EL VIEJO.— Acaba de entrar su cliente de anoche.

EL JOVEN.— ¿Cuál? *(Viéndole.)* Ah, sí. Sólo esto me faltaba. Después de Juana la Loca, este don Juan arrepentido y caduco que se muere por asistir a su propio entierro. *(Se levanta y va a dirigirse al encuentro del cliente, cuando el viejo, que no ha perdido de vista al recién llegado, lo detiene.)*

EL VIEJO.— Un momento.

EL JOVEN.— ¿Qué quiere usted?

EL VIEJO.— Si le dijera a quién se parece.

EL JOVEN.— *(Distraído.)* ¿Quién?

EL VIEJO.— *(Señalando discretamente al cliente.)* El señor.

EL JOVEN.— ¿A quién?

EL VIEJO.— No va usted a creermelo, pero se parece, de una manera notable *(en voz más baja)*, al padre de Alberto. La misma estatura, el mismo porte, sólo que envejecido y con barba, y de un color más pálido; el padre de Alberto era más bien moreno.

EL JOVEN.— *(Que no pierde de vista al cliente.)* ¿Cree usted?

EL VIEJO.— ¡Si Alberto lo viera!

EL JOVEN.— *(Ansioso, rápidamente.)* ¿Qué pasaría?

EL VIEJO.— Diría lo mismo que yo... aunque su padre se fue hace tantos años que tal vez no lo recuerde con exactitud.

EL JOVEN.— *(Fingiendo indiferencia.)* Creo que usted sueña.

(Se dirige al cliente. El viejo pasa, después de recoger unos papeles del escritorio, cerca del cliente, lo mira de soslayo y sale por la puerta del despacho de Alberto.)

EL VIEJO.— Buenas noches.

EL JOVEN.— *(Después de un silencio.)* ¿Viene usted a ultimar lo de la caja?

EL CLIENTE.— Justamente vengo a decirle... que... no me es posible adquirirla porque debo salir de México rápidamente y... como usted comprenderá...

EL JOVEN.— No podrá llevarla consigo.

EL CLIENTE.— Exactamente.

EL JOVEN.— Créame que lo siento.

EL CLIENTE.— Salgo esta misma noche, o mañana a la madrugada... (*Pausa, luego, atreviéndose.*) Pero antes de irme quisiera... preguntarle por el joven... por el gerente.

EL JOVEN.— Ah, pero, ¿usted sabe!

EL CLIENTE.— (*Turbado, nervioso.*) Sí, sí. Anoche me di cuenta de que algo pasó aquí en el establecimiento... Que permaneció cerrado hasta hoy por la mañana en que el otro señor vino a abrirlo nuevamente.

EL JOVEN.— Es verdad; Alberto se puso súbitamente enfermo y yo lo llevé a su casa. Pero usted... ¿cómo pudo darse cuenta?

EL CLIENTE.— Anoche mismo... decidí salir de México y volvía a comunicárselo a usted para lo de la caja, cuando... lo vi salir con Alberto (*corrigiéndose*), con el joven, que estaba lívido como un muerto, cerrar el establecimiento y subir a un coche... Estuve a punto de venir a hablarle en ese momento pero pensé que no era oportuno.

EL JOVEN.— (*Pensando en el parecido.*) Eso es.

EL CLIENTE.— ¿No me cree usted?

EL JOVEN.— ¿Por qué no había de creerle? Lo que dice usted es verdad, sólo que...

EL CLIENTE.— (*Que busca la manera de prolongar esa conversación.*) Dígalo usted.

EL JOVEN.— Sólo que no me dice usted todo. Seguramente tiene usted razones. Hay en usted, en sus palabras, en sus preguntas, una cantidad de reserva, de secreto, que salta a la vista. Desde ayer me di cuenta. Su visita a la agencia, el asunto del ataúd no eran, creo yo, más que un pretexto para algo que no sé.

EL CLIENTE.— Tal vez tenga usted razón, joven. Pero estoy condenado a una actitud de hombre que para volver a su país tiene que ocultarse.

EL JOVEN.— ¿Es usted un desterrado político? ¿Es usted candidato en las próximas elecciones?

EL CLIENTE.— No, joven, no. Soy un desterrado voluntario y he vuelto inconscientemente, como vuelve el criminal al sitio en que cometió su falta... Ando en una especie de sueño de sonámbulo a quien es peligroso despertar. (*El joven guarda silencio. El cliente le pone la mano en el hombro.*) A pesar de su juventud, a pesar de su alegría y de su buen humor irrespetuosos, tiene usted en los ojos un brillo tan humano que me invita a pedirle...

EL JOVEN.— Diga usted lo que piensa.

EL CLIENTE.— A pedirle que me ayude a realizar algo que no puedo dejar de hacer antes de salir de México.

EL JOVEN.— Dígalo usted.

EL CLIENTE.— Y, además, que me ayude sin preguntarme el porqué, sin pretender conocer mis secretos móviles. Ya sé que todo esto le parecerá extraño. Pero todos los hombres tenemos que cumplir, unos toda la vida, otros sólo unos días, unas cuantas horas o unos minutos, una existencia de fantasmas, inexplicable a los ojos de los demás, pero profundamente lógica para uno mismo. Yo estoy en ese momento. Es todo lo que puedo decirle. ¿Me ayudará usted sin pedirme explicación alguna? ¿Será más grande su desinterés que su curiosidad?

EL JOVEN.— *(Emocionado.)* Cuento conmigo. Le ayudaré.

EL CLIENTE.— Pues bien... *(No se atreve a continuar.)*

EL JOVEN.— *(Mirándolo a los ojos.)* Míreme a los ojos.

(El cliente lo mira.)

EL CLIENTE.— *(Rápidamente, pues ha recobrado confianza después de mirar a Horacio.)* Necesito hablar con el joven Alberto esta misma noche, en su casa si es preciso.

EL JOVEN.— Lo siento. Es demasiado tarde.

EL CLIENTE.— ¿Por qué?

EL JOVEN.— Alberto sale esta noche, o ha salido ya, fuera de la ciudad.

EL CLIENTE.— ¡Pero, cómo, adónde! ¡Dígame usted!

EL JOVEN.— Ni él mismo sabe adónde.

EL CLIENTE.— Pero usted podría decirme.

EL JOVEN.— Imposible... Y no es que quiera devolverle un secreto por otro, es que yo mismo no lo sé. *(Por la puerta del centro llega de la calle Aurelia, con sombrero y vestido de viaje; viene nerviosa, inquieta, febril. Se dirige a Horacio, pero, al verlo en compañía de un desconocido, se detiene sin ocultar su impaciencia. Al verla, Horacio tiene que dominarse para ocultar su sorpresa. Al cliente.)* Un momento. Dispénsame... Espéreme usted o, si quiere, vuelva mejor dentro de un rato.

EL CLIENTE.— *(A Horacio, que no le oye porque se ha dirigido a Aurelia y la lleva al primer término.)* Gracias. Esperaré fuera. *(Sale a la calle y se le verá pasear frente al escaparate.)*

ESCENA IV

El joven, Aurelia

EL JOVEN.— ¿Qué sucede, Aurelia? ¿Qué hace usted aquí a esta hora? Si su padre lo supiera...

AURELIA.— *(Interrumpiéndolo, separándose de Horacio.)* ¡Va usted a predicar también! ¿Dónde está Alberto?

EL JOVEN.— Supongo que en su casa. Aquí no está, desde luego. (*Al oírlo Aurelia se estremece.*) Pero ¿qué tiene usted, Aurelia? Está desconocida.

AURELIA.— Pero ¿no sabe usted?

EL JOVEN.— (*Con calma.*) ¿Qué cosa?

AURELIA.— ¿No sabe usted que Alberto no está en casa?

EL JOVEN.— Hace una hora la dejé a usted a su lado.

AURELIA.— Sí, pero en este momento no está. Hablé por teléfono hace un instante y su madre me dijo que Alberto había salido, que se había empeñado en salir y que... nada lo había detenido.

EL JOVEN.— Habrá salido un momento a dar unos pasos, para regresar después.

AURELIA.— (*Mirándolo con odio.*) Le digo a usted que Alberto no está en su casa; que ha salido a pesar de lo de anoche; que su misma madre no ha podido detenerlo y me contesta usted con una frialdad, con una serenidad... de hipócrita.

EL JOVEN.— (*Sin perder la calma.*) Usted mejor que nadie sabe que no soy un hipócrita. Soy un amigo leal de Alberto, eso es todo.

AURELIA.— ¡Ya ve usted cómo sigue fingiendo y mintiendo! Usted lo sabe todo. ¿Cree usted que no comprendí el significado del abrazo de ustedes hoy en la tarde? Usted sabía que Alberto iba a dejar su casa esta noche.

EL JOVEN.— Es verdad. Lo sabía del mismo modo que usted. Lo sabíamos los dos. Usted acaba de confesarlo.

AURELIA.— (*Cambiando de tono y de actitud, apartando su orgullo.*) Es verdad, Horacio. Yo también lo sabía. Tiene usted razón, pero tener razón es a veces cruel... para los demás. (*Llora silenciosamente.*) ¿Qué puedo, qué podemos hacer?

EL JOVEN.— ¿Para qué la engaño con la posibilidad de un remedio que resultaría inútil? Creo que nada puede usted hacer. Si usted no pudo detenerlo...

AURELIA.— Su madre tampoco pudo.

EL JOVEN.— Es verdad.

AURELIA.— Ni usted.

EL JOVEN.— Yo le confieso que apenas si lo intenté. Alberto no es un niño ni un loco y, además...

AURELIA.— ¿Qué?

EL JOVEN.— Usted misma le dijo muchas veces que tenía que abandonar “todo” cuanto lo rodeaba para poder dejar de ser como era... Y en ese todo estábamos nosotros...

AURELIA.— Es que... (*Luchando por confesarle.*) ¿Pero usted no lo sabe?

EL JOVEN.— (*Le pregunta, con los ojos casi.*) ¿Qué?

AURELIA.— (*Decidida.*) Alberto iba a partir conmigo.

EL JOVEN.— No lo sabía. (*Suavemente.*) Ahora comprendo. (*Acercándosele, consolándola discretamente.*)

AURELIA.— Lo esperé, lo esperé sin mucha fe, pero lo esperé... inútilmente. Hablé a su casa y...

EL JOVEN.— *(Evitándole los detalles.)* ¿Y ahora teme usted por Alberto?

AURELIA.— Sí.

EL JOVEN.— ¿Por su vida?

AURELIA.— Sí.

EL JOVEN.— Yo no temo. No debemos temer. Esta noche estaba lúcido, hablaba con claridad, aun de aquello para lo que no tenemos palabras. No tema usted, Aurelia; por el contrario, Alberto empezaba a vivir.

AURELIA.— *(Como un eco.)* Tiene usted razón: empezaba a vivir...

(Queda unos momentos en silencio. Por la puerta de la calle entra Alberto. Viene cansado, pálido, deshecho, como alguien que ha pensado y caminado en una hora lo que se piensa y se camina en mucho tiempo. Permanece un instante inmóvil. Antes de avanzar, respira; haciendo un último esfuerzo va a avanzar cuando lo ve Horacio. Horacio corre a su encuentro y más que abrazarlo lo sostiene. Aurelia busca a Horacio a su lado; no lo encuentra, vuelve la cabeza, se pone en pie, y queda petrificada al ver a Alberto.)

ESCENA V

El joven, Aurelia, Alberto

EL JOVEN.— *(Cuyo primer impulso es preguntarle a Alberto qué le pasa, comprende que no debe hacerlo.)* ¡Alberto! Qué gusto me da verte.

(Es entonces cuando lo sostiene sin que éste se dé cuenta y lo conduce a Aurelia.)

ALBERTO.— ¿De veras te da gusto? *(Y luego, mirando a Aurelia que no ha hecho un solo movimiento, que no ha dicho una palabra ni ha lanzado un grito.)* Tú también, mi buena Aurelia, sientes gusto, ¿verdad? *(La atrae consigo. Aurelia cede al abrazo y solloza en silencio. Alberto, con voz apagada.)* No llores. Piensa que, de cualquier modo, he vuelto y que si he vuelto... *(Desfalleciendo.)* Me siento cansado, débil, he caminado sin parar no sé cuánto tiempo; primero con un rumbo fijo, después sin rumbo, como un autómatas, sin saber, como si alguien supiera y pensara por mí. *(Se deja caer en un sillón. Pausa breve.)* Sentía frío allá en la calle. Pero esto *(se refiere al lugar)* abriga, reconforta. Ahora respiro mejor. *(Pausa. Y de aquí en adelante, poco a poco, Alberto irá rehaciéndose al calor de su ambiente, en el engranaje de su costumbre, ante la presencia de sus amigos.)* ¿Y tu padre, Aurelia?

EL JOVEN.— Está allí, en tu despacho.

ALBERTO.— *(A Aurelia.)* ¿Sabe que estás aquí?

AURELIA.— No sabe. Nada sabe...

ALBERTO.— Está bien. *(A Horacio.)* ¿Quieres decirle que aquí estamos?

AURELIA.— Pero...

ALBERTO.— No tengas cuidado.

(El joven sale por la puerta del despacho de Alberto. Alberto toma la mano de Aurelia. Entran el viejo y el joven.)

ESCENA VI

Alberto, Horacio, Aurelia, el viejo

EL VIEJO.— *(Al entrar.)* Pero Alberto, ¿usted aquí? ¿A esta hora?

ALBERTO.— *(Sonriendo.)* ¿Y por qué no? Necesitaba consultar unos papeles y le pedí a Aurelia que me acompañara hasta aquí pensando, naturalmente, que usted la llevaría en seguida a su casa.

EL VIEJO.— Pero ¿no es más lógico que duerma usted esta noche?

ALBERTO.— Ya lo creo que es más lógico, pero no tengo sueño. Dormí toda la mañana. Y, además, si el sueño llega, puedo acostarme en el diván de mi despacho; Horacio me acompañará. Es usted quien necesita dormir, no lo ha hecho usted en todo el día. Se irá usted con Aurelia, y mañana temprano, muy temprano, vendrá a relevarnos.

EL VIEJO.— Como usted quiera. *(Sale al despacho de Alberto para volver en seguida con su abrigo puesto y el sombrero en la mano.)*

ALBERTO.— *(Mientras sale el viejo y Horacio se aparta, se pone en pie y, dándole las dos manos a Aurelia, en voz muy baja.)* No te digo que me perdones porque ya veo que me has perdonado, una vez más.

AURELIA.— *(Evitando prolongar el diálogo, al tiempo que su padre entra.)* Adiós.

ALBERTO.— *(Oprimiéndole las manos.)* Adiós.

(Aurelia sale al encuentro de su padre.)

EL VIEJO.— *(Desde lejos.)* Hasta mañana.

ALBERTO.— *(A Aurelia.)* Hasta mañana.

(El joven los acompaña hasta la puerta. Por el escaparate se ve pasar la figura del cliente que ha estado rondando frente a la casa. Horacio le hace seña de que pase. Una vez dentro, le pide que no haga ruido y que espere, al fondo. Mientras tanto, Alberto se ha tendido en el sillón. Horacio viene a acompañarlo.)

Alberto, Horacio, el cliente

ALBERTO.— Sí, aquí, a mi lado. Comprendo que quieres saber por qué he vuelto...

EL JOVEN.— Me basta saber que has vuelto, que estás aquí.

ALBERTO.— (*Continuando su idea.*) Pero ¿sé yo mismo por qué he vuelto? Caminé con una idea fija, obsesionante: salir, partir, después de haber roto todas las amarras, sin volver la cabeza siquiera, cerrando los ojos a todo lo que estaba delante de mí, concentrado en una sola palabra: la estación. La estación, la estación, repetíame hasta la angustia, hasta el vacío, como cuando se tiene miedo de olvidar el nombre de algo, de alguien. Y llegué a la estación de pronto... Fría e indiferente debo haberla sentido en esos instantes, pero, a pesar de ello, entré mezclándome con las personas, aturdido por sus voces, atropellado por sus cuerpos... perdido entre aquellas gentes que reían, que buscaban o que olvidaban algo, que lo encontraban al fin y que contestaban a todas las preguntas con el nombre de una ciudad, con una fecha, con una hora... ¡Y a aquellos que, como yo, iban solos!, los menos, seguramente, bastaba asomarse a sus ojos abiertos y febriles para ver retratado en ellos, de antemano, el paisaje del lugar de su destino...

EL JOVEN.— (*Que teme la excitación de Alberto.*) No sigas, Alberto, te agota, te fatiga recordar.

ALBERTO.— Por el contrario, siento que me alivio, que me descargo de lo que me invadió en esos momentos. (*Continúa su relato.*) Sin saber cómo, llegué a estar frente a una ventanilla. Detrás de mí sentí la presión de aquellos que pugnaban por llegar a mi puesto, devorados por la prisa. Una voz me preguntó: “Usted, ¿adónde?” y yo también me pregunté en voz alta: “¿Adónde?”... Y luego me sentí empujado por los que seguían, hasta perder mi lugar, hasta salir de la fila... Y allí mismo, a un lado, vi cómo, uno a uno, desfilaban todos aquellos hombres llevando en la mano el billete que era la imagen de su destino... (*Pausa breve.*) Salí de la estación y entonces... ¿Sabes tú lo que es caminar sin objeto, sin rumbo, y perdidas las nociones de tiempo y de espacio?... Ahora comprendo que así caminé, caminé, hasta el momento en que, sin saber cómo, me hallé frente a la agencia que me atrajo con sus luces, que me despertó en los momentos en que ni siquiera sabía que soñaba.

EL JOVEN.— (*Con voz apagada.*) Alberto.

ALBERTO.— Y ahora aquí, a tu lado, comprendo que todo fue como si mi sombra hubiera querido abandonar para siempre mi cuerpo echándose a buscar su destino, que no es el mío... porque el destino, eso que llamamos el destino, no está fuera de nosotros, en una ciudad, en una fecha, en una persona, sino dentro de nosotros, en el centro mismo de nosotros... y también ahora sé que ese destino no lo podemos dejar, abandonándolo, o renunciando a él, ni siquiera buscando la muerte, porque entonces ¿quién nos dice que el suicidio no era precisamente nuestro destino?

EL JOVEN.— Es verdad, Alberto, siento que lo que dices es verdad y que, a pesar de ser doloroso, es también, ahora que lo veo claramente, consolador. Estamos condenados a prisión

perpetua; pero lo terrible no es eso, sino ignorar que estamos presos y no saber por cuánto tiempo... Pero una vez sabidas ambas cosas, ¡qué consuelo!

ALBERTO.— Pero no es que seamos prisioneros, Horacio. En mi caso, yo estoy aquí en este ambiente, dentro de estas paredes, rodeado por estos muebles y por estos objetos que son la imagen o la compañía de la muerte, porque la muerte es mi elemento, como el agua al pez. Y, dime, ¿quién va a pensar que el pez se halla preso en el agua? Querer salir a la vida es, en mi caso, una locura que me ahogaría, como hace unos minutos me ahogaba, como ahoga el mismo aire que respiramos al pez que sale del agua, porque no es el aire el elemento que conviene a su naturaleza.

EL JOVEN.— Es verdad.

ALBERTO.— Ahora seguiré aquí, sin tristeza ni locura. ¿No ves cómo ahora mismo respiro mejor que hace un momento y pienso más claramente? Y hace apenas unos minutos me ahogaba y sentía el vacío del pensamiento. *(Luego, después de breve silencio, cambiando el tono confidencial en uno frío y cortés.)* Me iré al despacho; quiero estar solo, Horacio, y descansar.

EL JOVEN.— Es muy natural, necesitas reposo. *(Le pone la mano en el hombro; en ese momento se acuerda del cliente que, como un remordimiento, espera el tiempo de presentarse, y que está encogido, anhelante, en el fondo de la sala. Deteniendo a Alberto, que se dispone a salir a su privado.)* Un momento, por favor.

ALBERTO.— Dime.

EL JOVEN.— No creo que sea nada oportuno, pero debo decirte que el señor que está allí, en el fondo, desea hablar contigo un momento. Sale esta misma noche de México y me ha pedido...

ALBERTO.— Le habrás dicho que estoy enfermo...

EL JOVEN.— Lo sabe y no obstante insiste en decirte unas palabras. Me prometió que no serían sino unas cuantas. Parece que se trata de algo urgente... Yo le di esperanzas de que...

ALBERTO.— *(Extrañado, resignándose, tomando asiento.)* Está bien. Dile que se acerque.

EL JOVEN.— En seguida. *(Se dirige al cliente y, después de cambiar una mirada de inteligencia, le dice en voz alta.)* Sólo unas palabras. No olvide usted que está enfermo.

EL CLIENTE.— No tenga cuidado. *(En voz baja.)* Gracias.

(El cliente se acerca a Alberto que, al verlo, se va a poner de pie. El cliente se lo impide con un ademán. Durante el diálogo, Horacio quedará semioculto en el umbral de la puerta del despacho de Alberto.)

ESCENA VIII

Alberto, Horacio, el cliente

EL CLIENTE.— No; se lo ruego. No se levante. Sé que está usted enfermo.

ALBERTO.— Gracias. (*Y ya no lo perderá de vista un momento.*)

EL CLIENTE.— (*Que no sabe cómo empezar.*) A usted le extrañará que un... desconocido venga a hablarle, como yo vengo, sin objeto preciso, sin un negocio ni un mensaje, pero así es.

ALBERTO.— Sin embargo... Si usted se acerca a mí...

EL CLIENTE.— (*Deteniéndolo con un ademán, tímidamente.*) No podía salir de la ciudad sin verlo a usted un instante, sin decirle algo que ahora mismo no sé precisamente con qué palabras habré de decírselo.

ALBERTO.— Y no obstante, algo tendrá usted que decirme.

EL CLIENTE.— Más bien que algo que decirle tengo algo que cumplir acerca de usted.

ALBERTO.— No comprendo, si usted...

EL CLIENTE.— “Si yo no me explico”... Es verdad. Pero le confieso a usted que mucho temo que mi explicación no le satisfaga.

ALBERTO.— (*Cortésmente.*) No olvide usted, señor, que me encuentro enfermo...

EL CLIENTE.— No, no lo olvido. (*Y continúa buscando, al mismo tiempo que habla, la explicación que da a Alberto con una mezcla de seguridad falsa y de temblor auténtico.*) Su padre de usted y yo hicimos hace más de diez años un viaje a Europa... Llegamos a ser tan amigos, tan íntimos, como usted y el joven, o más aún... Llegamos a ser (*con voz temblorosa*) una misma persona. (*Pausa breve.*) Su padre de usted me habló de que aquí, en México, dejaba su casa, su familia... y que, sobre todo, sentía profundamente haberlo dejado a usted, a su hijo, a... Alberto; sentía no haberlo llevado consigo entonces, cuando partió... Temía siempre por usted, por su salud de usted que, desde niño, me decía, era tan delicada, tan sensible...

(*No puede continuar. Serenamente, sin un temblor, Alberto lo mira y fríamente le dice.*)

ALBERTO.— Siga usted.

EL CLIENTE.— (*Haciendo un esfuerzo.*) Muchas veces me dijo que si algún día regresaba sería solamente por usted... por Alberto. Y (*otra vez con voz temblorosa*), si es verdad que en tantos años no ha vuelto, también es verdad que ni un momento... yo puedo decírselo... lo ha olvidado.

ALBERTO.— (*Repitiendo automáticamente.*) “Que ni por un momento me ha olvidado.”

EL CLIENTE.— (*Emocionado, esperando.*) Es verdad. (*Pero se detiene al ver que Alberto lo mira secamente, sin calor alguno, y no tiene más que concluir.*) Yo no hago en este momento sino aquello que él... que mi amigo... que el padre de usted haría si viniera a México. Verle, buscarle, hablarle con cualquier pretexto, saber, en fin, que usted vive y cómo vive usted...

ALBERTO.— Eso es todo, ¿verdad?

EL CLIENTE.— (*Sobreponiéndose.*) Eso es todo.

ALBERTO.— (*Se pone en pie.*) Gracias, a usted, por su visita.

EL CLIENTE.— Ahora comprenderá usted... Alberto.

ALBERTO.— No insista usted en explicar lo que, desde el punto de vista de usted, es perfectamente lógico y natural. Cumple usted con un deber... de amistad. Le aseguro que en un caso semejante al suyo yo haría otro tanto. Ahora sabe usted y puede atestiguar que vivo y cómo vivo. (*Dando por terminada la conversación.*) Y ahora me dispensará...

EL CLIENTE.— (*A quien la actitud de Alberto ha desconcertado.*) Soy yo quien le pido a usted que me dispense.

ALBERTO.— (*Dándole la mano.*) Gracias por su visita. Buenas noches.

(*El cliente le estrecha la mano y le mira por última vez los ojos, y encuentra la mirada fría, impenetrable, de Alberto. Haciendo un último esfuerzo que apenas se manifiesta exteriormente, logra desprenderse y sale, sin volver la cabeza, deshecho, de la agencia. Horacio lo mira, atónito, salir. Todavía se le ve a través del escaparate caminar lentamente, a tientas, como un ciego. Horacio se dirige a la puerta, mira qué rumbo toma el cliente y vuelve violentamente al lado de Alberto, que ha quedado como suspenso.*)

ESCENA IX

El joven, Alberto

EL JOVEN.— Pero, Alberto... ¡lo has dejado ir!

ALBERTO.— (*Secamente.*) ¿Y por qué había de retenerlo?

EL JOVEN.— Pero ¿no has comprendido?

ALBERTO.— ¿Qué no he comprendido?

EL JOVEN.— ¿No has comprendido quién es y a qué ha venido?

ALBERTO.— (*Sin demostrar ansiedad alguna.*) ¿Quién puede ser y a qué ha venido, que yo deba retenerlo?

EL JOVEN.— ¡Es tu padre, Alberto!

ALBERTO.— (*Tranquilo.*) Es mi padre, pero no debo retenerlo.

EL JOVEN.— Luego, ¿lo sabías?

ALBERTO.— Al oír sus primeras palabras supe quién era. No lo perdí de vista un segundo. Pero no dejé de vigilarme yo mismo tampoco, atentamente. Mientras él hablaba, esperé que algo dentro de mí me dijera: “Corre a sus brazos”; esperé que un impulso interior me obligara a hacerle saber que ya sabía quién era; esperé algo que me impulsara a ayudarlo a confesar claramente el objeto de su presencia aquí... Pero por más que esperé eso que llaman la voz de la sangre, esa voz no habló ya para mí. Mi padre es para mí un extraño, más extraño aún que los cientos de hombres que, después de detenerse un momento ante el escaparate todos los días, a todas horas, pasan de largo...

EL JOVEN.— ¿Pero es posible, Alberto? Ha regresado para verte, para oírte y lo dejas partir... Piensa que dentro de un momento no podrás alcanzarlo y que él no volverá jamás después de lo que ha pasado.

ALBERTO.— (*Exaltado, violento.*) No sigas, Horacio. Te lo ruego. Te lo prohíbo. Si hace un instante no sentí nada que me impulsara a reconocerlo, por qué ahora... (*Con las manos en la cabeza, sentado, suplicando ahora.*) Déjame solo, Horacio. Quiero estar solo, enteramente solo, como anoche. Y sobre todo, ni una palabra más...

EL JOVEN.— Está bien. Me voy. (*Toma su sombrero. Luego, aludiendo al cliente.*) Lo he visto irse lentamente, por aquí, por la izquierda. Aún es tiempo, Alberto: piensa que ha vuelto para saber de su hijo, para saber si eres todavía su hijo...

ALBERTO.— (*Luchando interiormente.*) ¡Déjame, Horacio! ¡Déjame! Quiero estar solo.

EL JOVEN.— Pero ¿irás a buscarle? No pienses, Alberto. No hay tiempo para pensar, ni siquiera para dudar.

(*Sale y toma el camino de la derecha. Apenas se oye el golpe de la puerta, a la salida de Horacio, Alberto se pone en pie, busca su sombrero, lo encuentra, sale de la agencia, cierra con llave la puerta. La agencia queda vacía. El silencio parece vibrar. La luz del interior se hace opaca, lechosa, al tiempo que las luces de fuera se intensifican. Sin que nada ni nadie la mueva, la cubierta del ataúd del escaparate se cierra con un golpe breve y seco. La pausa es más profunda. A través del cristal del escaparate se ve regresar a Alberto. Viene solo. Abre. Entra. Las luces han vuelto a su intensidad natural. Alberto respira abiertamente. Deja su sombrero junto a su abrigo. Después de lanzar una mirada a los muebles, acomoda los sillones como al final del primer acto. Luego, apaga la luz del fondo. Queda la luz de la lámpara de mesa. Se sienta en el sillón de la izquierda. Consulta el reloj. Se estremece. Y luego, queda poco a poco inmóvil, sin volver la cara, con una mirada fija y vacía, delante de sí, estremeciéndose.*)

ALBERTO.— (*En voz baja, como para sí.*) ¿Es usted, padre? ¿Es usted?

TELÓN

El yerro candente

PIEZA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

EDUARDO

ISABEL

ANTONIA

MARIANA

ROMÁN

JOSÉ

JORGE

En la ciudad de México. Hoy. En la sala de la casa de Eduardo

Primer acto: anochecer

Segundo y tercero: noche

ACTO PRIMERO

La sala de una familia mexicana de la clase media alta. Eduardo, el jefe de la familia, es un hombre que, más que a los negocios, ha dedicado su vida al estudio, a las investigaciones científicas. Su posición económica se lo ha permitido siempre, hasta el momento en que empieza esta acción dramática. La sala tiene el ambiente conservador —ligeramente afrancesado— del México de principios de siglo. Hay, también, algo hermético y silencioso en ella. Se adivina que quienes la habitan tienen la costumbre del silencio, de la reserva y de la tranquilidad, al menos aparentes.

A la derecha, abajo, un corredor —o una puerta— conduce a las habitaciones. Otra puerta sin hojas, cubierta por cortinas pesadas, a la biblioteca, que es el ambiente particular de Eduardo. Al fondo se ve, a través de puertas encristaladas, parte del comedor. A la izquierda, la entrada al vestíbulo. Las ventanas del comedor y las del vestíbulo deben dejar ver el jardín que rodea la casa. Anochece.

Al levantarse el telón, José, de menos de treinta años y aspecto agradable, espera, nervioso, la llegada de alguien a quien ha hecho llamar, y cuya tardanza acentúa su

inquietud. Por la biblioteca aparecerá Antonia, de veinticinco años, en traje de casa. Su dulzura y bondad sirven de corteza a una inteligencia que no gusta de mostrarse y a una energía de la que ella misma no conoce el alcance. Sus rasgos revelan que vive una vida interior seria e intensa.

ESCENA I

Antonia, José

ANTONIA.— (*Entrando en la sala.*) Creo que Jorge se equivocó y que, en vez de llamar a mi hermana...

JOSÉ.— (*Interrumpiéndola.*) No, Antonia. Me permití llamar a usted. Quiero hablar con usted.

ANTONIA.— ¿Así, con tanta formalidad?

JOSÉ.— Me había propuesto no mostrar lo que en este momento estoy sintiendo, y ya ve usted que, en un instante, usted se ha dado cuenta de que quiero hablarle seriamente.

ANTONIA.— ¿Ha reñido usted con Mariana?

JOSÉ.— No; esta vez no.

ANTONIA.— Hace unos momentos, desde la biblioteca, me pareció oírla reír.

JOSÉ.— No conmigo, yo acabo de llegar.

ANTONIA.— Entonces, ¿no estaba usted aquí, con ella?

JOSÉ.— No, Antonia. Esta tarde no he hablado todavía con Mariana.

ANTONIA.— La verdad es que no comprendo, José.

JOSÉ.— Tiene usted razón. No he dicho todavía nada que la haga comprender por qué le pedí que viniera a hablar conmigo. (*Se interrumpe. Pausa.*)

ANTONIA.— (*Dándole ánimo.*) Trate usted de empezar a hacerlo, José. Lo escucho.

JOSÉ.— ¿Sabe con quién estaba Mariana, aquí, cuando usted la oyó reír desde la biblioteca?

ANTONIA.— No. La verdad, no lo sé.

JOSÉ.— Con el señor Román.

ANTONIA.— (*Con una sorpresa que reprime en seguida.*) ¿Con mi tío?

JOSÉ.— Sí, Antonia. Al entrar en la casa, los vi en el jardín. No sé si Mariana me vio cuando entré, aunque más bien creo que no, porque de otro modo... (*Se interrumpe.*)

ANTONIA.— Diga usted todo lo que se ha propuesto decirme, José.

JOSÉ.— (*Continuando.*) ...porque de otro modo, Mariana no habría seguido riendo en una forma que, le confieso a usted, me pareció odiosa. Probablemente el señor Román le contaba algo de tal manera cómico, o más bien, de tal manera intencionado, que provocó en Mariana una risa... no sé cómo decirlo...

ANTONIA.— ¿Impropia de Mariana?

JOSÉ.— Eso es: impropia de una muchacha como debiera ser Mariana.

ANTONIA.— (*Con reproche.*) ¡Cuidado, José!

JOSÉ.— Perdóneme, Antonia, si he ido más allá de donde debo; si he ofendido, involuntariamente, a su hermana, pero es que...

ANTONIA.— No me diga más. Cuando se quiere a una persona, todo lo que difiere de la imagen que nos hemos formado de ella nos parece...

JOSÉ.— (*Interrumpiendo.*) Usted misma lo ha dicho: impropio.

ANTONIA.— (*Sonriendo.*) ¿Y para decirme esto me ha pedido usted que viniera?

JOSÉ.— ¿Le parece a usted poco?

ANTONIA.— Desde mi punto de vista de hermana de Mariana, sí.

JOSÉ.— ¿Y no le parece bastante desde mi punto de vista?

ANTONIA.— (*Sonriendo.*) Sí, también.

JOSÉ.— Gracias, Antonia. Yo sé que en el fondo usted no aprueba el modo de ser del señor Román; ni esa desenvoltura que tiene para tratar a Mariana.

ANTONIA.— El modo de ser de mi tío es inevitable, y, por lo que toca a la desenvoltura que tiene en su trato con Mariana, no es Román el culpable, sino ella.

JOSÉ.— Tiene usted razón, Antonia, y acaba usted de darme la razón. Con usted, por ejemplo, el señor Román no es capaz de hablar de ciertas cosas.

ANTONIA.— El señor Román —como usted le dice— es capaz de hablar de todas las cosas, pero frente a esa capacidad de mi tío, existe el remedio de no prestarle atención, de no celebrarlo ni estimularlo. Mi tío es como un actor: necesita público y aplauso. Pero no es un actor exigente: se conforma con un solo espectador entusiasta.

JOSÉ.— Como Mariana.

ANTONIA.— Pero basta con que se sienta desoído para que enmudezca en seguida.

JOSÉ.— (*Confidencial.*) ¿Usted tampoco lo quiere?

ANTONIA.— El hecho de que usted confiese que no lo quiere no me obliga a ninguna complicidad con usted. No olvide que se trata nada menos que del primo de mi madre.

JOSÉ.— Otra vez le pido perdón, Antonia.

ANTONIA.— No ha cometido falta, José. Pero evíteme que yo las cometa.

JOSÉ.— Entonces, ¿cree usted que yo debo hablar con Mariana y decirle que no me gusta que le permita al señor Román toda suerte de conversaciones?

ANTONIA.— Creo que debe usted hacerlo, pero, al mismo tiempo, temo que cualquier prohibición no haga sino estimular a Mariana.

JOSÉ.— ¡Qué bien la conoce usted!

ANTONIA.— ¿Se olvida usted de que somos hermanas?

JOSÉ.— Nadie lo diría. Son ustedes tan diversas.

ANTONIA.— ¿Lo dice usted porque no tenemos los mismos defectos?

JOSÉ.— (*Casi a su pesar.*) Usted no tiene defectos, Antonia.

ANTONIA.— Mis defectos, José, son menos visibles, pero más enraizados, tal vez.

JOSÉ.— (*Acercándose a Antonia.*) A veces pienso que si en vez de conocer primero a Mariana...

ANTONIA.— (*Interrumpiéndolo.*) ¡Cuidado, José, está usted a punto de cometer, esta vez sí, una falta, una falta de tacto!

JOSÉ.— Es verdad, Antonia, es verdad. No sé lo que estoy diciendo.

(*Por la puerta del vestíbulo entran Mariana y Román. Mariana es bonita y vivaz — acaso demasiado—; tiene dos años menos que Antonia. Román es un hombre de unos cincuenta años, bien vestido —ahora de claro—, pulido e irónico. Se advierte que le gusta escucharse a sí mismo y hacerse escuchar. Otros rasgos de su carácter irán descubriéndose a su tiempo.*)

ESCENA II

Antonia, José, Mariana, Román

MARIANA.— (*En el umbral.*) ¿Qué has dicho, José?

JOSÉ.— Que no sé lo que estoy diciendo.

MARIANA.— Eso no es una novedad.

ROMÁN.— ¿Sabes, Mariana (*al tiempo que saluda a Antonia y a José*), ¿cómo estás, Antonia? ¿Cómo estás, José? ¿Sabes, Mariana, que has dicho una frase de cínico?

MARIANA.— ¿A qué hora llegaste, José? (*A Román.*) ¿Por qué de cínico? Confieso que, bien a bien, no sé lo que es un cínico.

ROMÁN.— El que se complace en decir la verdad.

MARIANA.— ¿Entonces, todo el que dice la verdad es un cínico?

ROMÁN.— No, querida, es un tonto. (*Ríen Román y Mariana.*)

MARIANA.— Ya veo que a ustedes no les hace gracia.

JOSÉ.— Si dijéramos la verdad, acabarían ustedes por llamarnos cínicos.

ANTONIA.— O tontos.

ROMÁN.— (*Dirigiéndose a Antonia y acariciándola.*) Así me gusta, Antonia. No importa que no siempre, o, más bien, que casi nunca estés de acuerdo conmigo, pero en tu manera de reaccionar, aun en contra de lo que te parece mal de mí, me reconozco. No puedes negar que eres digna sobrina de tu tío.

(*Antonia recibe con frialdad la caricia de Román. Éste no se inmuta, y volviéndose a Mariana, dira.*)

¿Quieres decirle a Isabel que estoy aquí?

ANTONIA.— (*En pie.*) Yo iré a decírselo.

ROMÁN.— No, Antonia. Quédate un momento conmigo; no me des la impresión de que, las pocas veces que vengo a la casa de ustedes, me evitas con cualquier pretexto.

ANTONIA.— *(Tomando asiento.)* No tengo por qué.

ROMÁN.— Eso digo yo. Anda, Mariana, y que te acompañe José. Ya veo que necesita un poco de aire fresco, un paseo en el jardín. Ojalá que sea tan divertido para ti como el que acabamos de dar.

JOSÉ.— *(Violento, desahogándose.)* Sabe usted, señor Román, yo quisiera prohibirle...

ROMÁN.— *(Interrumpiéndolo seco y enérgicamente.)* ¡No siga! Ni usted está en edad para dar lecciones ni yo en edad de recibirlas. *(Cambiando el tono.)* Y, además, no creo que sea su intención halagarme haciéndome una escena de celos, a mí, que tengo edad suficiente para ser el padre de Mariana.

MARIANA.— *(Riendo.)* ¿Ya lo oyes, José? Vamos, ven conmigo, déjate de niñerías.

ANTONIA.— *(A José, que ha quedado desconcertado, dulce pero enérgicamente.)* Vaya usted, José, vaya usted con Mariana.

JOSÉ.— Tiene usted razón, Antonia. Será lo mejor. Con permiso.

(Sale Mariana seguida por José, por la derecha. Román los mira salir y luego ríe aguda y sostenidamente.)

ESCENA III

Román, Antonia

ANTONIA.— Es usted cruel.

ROMÁN.— ¿Yo?

ANTONIA.— ¿Quién más?

ROMÁN.— Es verdad que estando solos tú y yo, el único que merece el calificativo soy yo.

ANTONIA.— Es usted cruel y se complace en serlo.

ROMÁN.— Me divierte a veces; otras veces, me cansa.

ANTONIA.— Por eso, yo prefiero dejarlo solo.

ROMÁN.— ¿Para que no me divierta?

ANTONIA.— No, para que descanse usted.

(Román ríe ahora, en la misma forma, sólo que en sordina.)

ROMÁN.— ¿Lo ves, Antonia? No somos tan desemejantes. Hasta en la rapidez de tus respuestas, hasta en la manía de moralizar.

ANTONIA.— ¿De moralizar?

ROMÁN.— Sí, de moralizar. Yo soy un moralista, a mi modo.

ANTONIA.— Eso es, al modo de usted. Mi padre le llamaría un inmoralista.

ROMÁN.— ¿Me llamaría, o me llama?

ANTONIA.— (*Reaccionando, rápidamente.*) Mi padre y yo nunca hablamos de usted.

ROMÁN.— Lo dices como quien afirma: mi padre y yo no perdemos el tiempo. (*Ríe ahora sin maldad.*) No te culpo a ti, ni a tu padre... pero tampoco esperes que me culpe a mí mismo. (*Transición después de breve pausa.*) ¿Les dijo tu mamá que hoy vendría yo a verlos?

ANTONIA.— No. Al menos a mí no me dijo nada.

ROMÁN.— Es curioso. (*A Antonia, ensimismada.*) Le escribí varias cartas y no recibí respuesta; en la última le decía que iba yo a estar en la ciudad unos días; que hoy vendría a saludar a todos ustedes, y a que ella me respondiera de palabra lo que no me respondió por escrito. (*Antonia no lo escucha.*) Tu mamá nunca fue muy aficionada a escribir cartas ni en su juventud... por eso la disculpo ahora.

ANTONIA.— (*Volviendo en sí.*) ¿Qué decía usted?

ROMÁN.— ¿No me oías? (*Sonriendo.*) Creo que contigo habrá que cambiar de táctica: voy a escribirte unas cartas a ver si, por escrito, podemos conversar.

(*Por la puerta de la derecha entra la madre de Antonia. Isabel es una mujer todavía joven y hermosa: lo parecería más si no pusiera en el vestido y en los afeites un cuidado que empieza a ser excesivo.*)

ESCENA IV

Antonia, Román, Isabel

ISABEL.— (*Saludando a Román con amabilidad ligeramente insincera.*) ¡Es un verdadero milagro! ¿Cómo estás?

ROMÁN.— ¿Qué quieres que te diga? Estoy bien. Envejeciendo un poco... por ti y por mí.

ISABEL.— Supongo que debo darte las gracias. (*Tomando asiento, y con un tono natural.*) ¿Pasarás una temporada en México?

ROMÁN.— Sólo unos días, unos cuantos días. Pero esto ya lo sabes... por mi última carta.

ISABEL.— Es verdad... algo me decías. Y, a propósito...

ROMÁN.— Supongo que no vas a disculparte ahora. Ya sé que nadie tiene tiempo para contestar cartas, y que yo soy el único que lo tiene para escribirlas.

ISABEL.— Cada vez más lacónicas.

ROMÁN.— Tanto que estaban a punto de convertirse en telegramas.

ISABEL.— (*Cambiando el giro de la conversación. A Antonia.*) ¿Llegó tu padre?

ANTONIA.— No, creo que no, a pesar de que ya era tiempo.

ISABEL.— A lo mejor entró directamente por la biblioteca. ¿Quieres ir a ver, y, si está, quieres decirle que tenemos visita?

ROMÁN.— Hace tiempo que no saludo a Eduardo personalmente. Y como no tenía noticias de ninguno de ustedes, hasta pensé escribirle.

(Antonia sale, en este momento, por la puerta de la biblioteca; Isabel la mira salir y sólo en ese momento hablará con nerviosidad, a media voz. Román también adoptará, en seguida, el mismo tono de voz, pero acentuará una frialdad irónica y segura.)

ESCENA V

Isabel, Román

ISABEL.— Supongo que no le habrás escrito a Eduardo.

ROMÁN.— No. Preferí venir a hablar contigo... y solamente...

ISABEL.— ¿En último caso?

ROMÁN.— Exacto, exacto.

ISABEL.— ¿Te atreverías?

ROMÁN.— ...en último caso. ¿No te has atrevido tú a dejarme sin respuesta?

ISABEL.— Es que... deberías comprender... que no es posible.

ROMÁN.— Hasta ahora lo ha sido.

ISABEL.— Pero “ahora” es imposible.

ROMÁN.— Siempre habías tenido manera de no emplear esa palabra “imposible”; parecía que no figuraba en tu vocabulario.

ISABEL.— Pero ahora la digo.

ROMÁN.— ¿Tienes ahora un nuevo plan, un plan de —digamos— resistencia?

ISABEL.— Bien sabes que no tengo ningún plan; que no soy capaz de tenerlo; que siempre lo he resuelto todo por mi cuenta, y ciegamente.

ROMÁN.— Y resolverlo todo por tu cuenta ¿no te parece un plan? Confiesa que has decidido cambiar de táctica, y dime cuál es. *(Pausa.)* ¿No respondes? Está bien. Te ayudaré. Dices que antes resolvías todo ciegamente. Supongo que ahora has decidido abrir los ojos.

ISABEL.— No es que haya decidido abrir los ojos, lo que sucede es que la realidad me los ha abierto. Nunca debí ceder... y ahora aunque quisiera...

ROMÁN.— *(Completando.)* No puedes seguir cediendo.

ISABEL.— Eso es.

ROMÁN.— Y no obstante, cuando se ha dado un primer paso en una pendiente, no sólo es difícil sino peligroso detenerse.

ISABEL.— ¡Canalla!

ROMÁN.— Hasta ahora hemos evitado las palabras malsonantes. No vas a dar, tú, otro primer paso.

ISABEL.— No es cuestión de palabras. Las palabras no nacen solas. He dicho lo que siento.

ROMÁN.— Y yo siento mucho que lo digas. (*Ríe, y luego acercándose.*) Vamos, Isabel. Responde claramente: ¿Por qué ahora ya no es posible? Di algo. Por ejemplo... ¿Vas a decirme que, de acuerdo con tu esposo...?

ISABEL.— (*Vivamente. Con firmeza.*) Eduardo nunca ha estado de acuerdo conmigo en esto. Ni siquiera lo sabe.

ROMÁN.— Sobre eso tenía mis dudas; pero, al oírte hablar así, mis dudas se han desvanecido.

ISABEL.— Te lo juro...

ROMÁN.— No necesitas jurarlo. Eres más exacta para expresarte de lo que tú misma supones. Dices que nuestro asunto lo resolvías ciegamente. (*Deteniendo un ademán de Isabel.*) Déjame terminar. Y que lo resolvías siempre por tu cuenta, ¿no es eso? Ahora has abierto los ojos, y, por lo visto, tu cuenta está agotada. (*Pausa.*) Todavía queda un remedio.

ISABEL.— (*Con temor incontenible.*) ¿No querrás decir que vas a informar a Eduardo?

ROMÁN.— No, Isabel. No voy a informar de nada a Eduardo. (*Camina unos pasos lejos de ella, pero luego volviéndose rápidamente.*) Eres tú la que va a hacerlo.

ISABEL.— (*Con energía.*) Te equivocas.

ROMÁN.— Piénsalo bien, y verás que, si no lo haces, serás tú la que se equivoque. (*Cambiando súbitamente el tono frío y pausado por uno más enfático, y elevando la voz.*) Te aseguro que el clima de la ciudad de México ha cambiado en razón directa del aumento de la población. Lo incomprensible es que, en vez de hacer más calor, como sería natural en vista del mayor número de habitantes, ahora hace más frío. (*Sonriendo.*) ¿No será por la afluencia de extranjeros?

(*Por la biblioteca aparecen Eduardo y Antonia. Desde el umbral, escuchan las últimas frases de Román. Avanza Eduardo hacia su esposa y Román. Se ve a Antonia dudar si quedarse o salir: al fin decide salir por la derecha. Eduardo tiene cerca de cuarenta y cinco años. Es el tipo del hombre inteligente, sobrio y mesurado. Toda su vida interior se asoma por sus ojos bondadosos, y toda su bondad está presente en su acento humano, subrayado naturalmente por sus ademanes pausados.*)

ESCENA VI

Román, Isabel, Eduardo

EDUARDO.— ¿Cómo está, Román? (*Sonriendo.*) Siento no haber oído completa esa teoría sobre la influencia de los extranjeros en el clima de la ciudad de México.

ROMÁN.— (*Sonriendo.*) No valía la pena. Era una teoría improbable, aunque no imposible. ¿Cómo está usted, Eduardo?

EDUARDO.— Un poco fatigado. Estos últimos días no he dormido bien.

ISABEL.— Di que casi no has dormido y estarás en lo justo. Hace dos noches oigo tus pasos en tu recámara, oigo que no cesan hasta el amanecer. Y creo que Antonia...

EDUARDO.— (*Interrumpiendo vivamente.*) ¿Antonia se ha dado cuenta?

ISABEL.— Sí.

EDUARDO.— ¿Te preguntó algo?

ISABEL.— Sí.

EDUARDO.— ¿Qué le dijiste?

ISABEL.— Que, probablemente, tenías insomnio.

EDUARDO.— No lo habrá creído, y va a preocuparse.

ROMÁN.— Antonia es siempre la misma: el reverso de Mariana. Desde que llegué no la he visto sonreír ni un instante siquiera.

EDUARDO.— A veces pienso que esa criatura tiene un sentido más que todos nosotros: el sentido de la adivinación. Hace un momento, en la biblioteca, me miró de un modo... como si supiera.

ISABEL.— (*Rápida, nerviosamente.*) Como si supiera, ¿qué?

EDUARDO.— Que mis negocios andan mal. Y, sin embargo, yo no le he dicho una sola palabra.

ROMÁN.— (*Con ironía apenas perceptible.*) Ese sentido más no es sólo de Antonia, Eduardo. Tampoco Isabel me ha dicho una sola palabra, y le aseguro a usted que yo, por su actitud, había adivinado también algo de eso.

ISABEL.— (*Reaccionando, a Eduardo.*) ¡Nada le he dicho a Román! No tenía por qué decirle nada.

EDUARDO.— (*Suavemente.*) Pero tampoco tenías por qué ocultarle nada. (*A Román, con humana sencillez.*) He hecho malos, muy malos negocios. Eso es todo. Cometí el error de pensar que entre un proyecto perfectamente calculado y su ejecución no había ese abismo que sólo los hombres de negocios saben prever o anular.

ROMÁN.— Nunca pensé que usted...

EDUARDO.— Tampoco yo debí pensarlo.

ROMÁN.— Los hombres de negocios y los poetas se parecen... en que también se nace hombre de negocios como se nace poeta. (*Intencionado.*) Yo, por ejemplo, tengo una idea tan clara de mis limitaciones, que dejo que los negocios, aun los que, por reflejo, me favorecen, y los versos los hagan los demás.

EDUARDO.— (*Sonríe y luego.*) Lo cierto es que he tenido que vender mi casa del centro. Y, lo que es más doloroso, he hipotecado esta casa. ¡No sabe usted lo que esto significa para mí! Mis hijas no lo saben.

ISABEL.— (*Vivamente.*) No deben saberlo.

EDUARDO.— Tienes razón, Isabel. No saberlo, pero no por mantenerlas en la ignorancia de la verdad, sino porque no todo está perdido y yo tengo esperanza.

ROMÁN.— (*En un tono de consolación.*) ¿Has oído, Isabel? No todo está perdido.

EDUARDO.— *(Acercándose a Isabel.)* Román tiene razón. Algo nos queda, tú lo sabes. Y yo necesito, ahora más que nunca, de tu serenidad, de tu aplomo.

ROMÁN.— *(Acercándose a Isabel.)* ¿Lo oyes? Valor, Isabel. Sería la primera vez que te viera desmayar.

ISABEL.— *(Irguiéndose.)* Te aseguro, Román, que no desmayaré.

(El grupo se deshace. Hay una pausa. Luego, Eduardo mirando su reloj.)

EDUARDO.— Espero que cenará usted con nosotros. Ya Isabel le habrá pedido que nos acompañe.

ISABEL.— Sólo que Román tiene un compromiso esta noche.

ROMÁN.— Gracias, Eduardo, por su invitación. En efecto, tengo una cita, pero puesto que voy a pasar unos días aquí, vendré a cenar con ustedes cualquiera de estas noches.

EDUARDO.— Que sea mañana.

ROMÁN.— Eso es, mañana. *(Despidiéndose.)* Hasta mañana, Isabel.

(Eduardo acompaña a Román hasta el vestíbulo. Se oirá decir a Román distintamente.)

Créame usted que lo siento, Eduardo. Y confío en que usted sabrá rehacerse.

EDUARDO.— Gracias.

ROMÁN.— Hasta mañana.

(Isabel se ha quedado, mientras tanto, inmóvil, con los ojos fijos en un punto invisible delante de sí. Vuelve Eduardo hasta el lugar en que está Isabel y la mira. Ella no se da cuenta. Eduardo mueve la cabeza compasivamente. Va a decirle algo. No se lo dice. Mira el reloj. Se acerca luego a Isabel y con un tono de voz que quiere aparecer tranquilo.)

ESCENA VII

Eduardo, Isabel

EDUARDO.— Ya es hora de la cena, Isabel.

ISABEL.— *(Volviendo a la realidad.)* Tienes razón.

EDUARDO.— Voy a llamar a mis hijas. *(Se dirige hacia la derecha.)*

ISABEL.— *(Deteniéndolo con la voz.)* ¡Eduardo!

EDUARDO.— Dime, Isabel.

ISABEL.— Espera. No las llames, todavía.

EDUARDO.— ¿Qué pasa, Isabel? ¿Qué tienes?

ISABEL.— Espera. Tengo algo que decirte.

(Eduardo se acerca desconcertado por el acento de Isabel.)

EDUARDO.— Di lo que tengas que decir.

ISABEL.— ¿No te sorprende que Román haya venido hoy, después de una ausencia de tanto tiempo?

EDUARDO.— Por eso mismo no me sorprende. Ya era tiempo de que viniera. Hace más de seis meses que no lo veíamos. Y después de todo... *(Se interrumpe.)*

ISABEL.— Tiene derecho: ¿no era eso lo que ibas a decir?

EDUARDO.— Eso es, y tú lo sabes mejor que yo. Lo que me sorprende no es que Román haya venido a vernos, sino que me hagas esas preguntas. Ya sabes todo lo que tengo que dominarme cuando Román viene a la casa, pero, al mismo tiempo... no puedo impedirle que venga. ¡Y hasta le agradezco que sus visitas sean tan distantes las unas de las otras!

ISABEL.— ¿Sabes a qué ha venido hoy Román?

EDUARDO.— A lo que viene siempre.

ISABEL.— No a lo que viene siempre; no a lo que tú crees que ha venido siempre.

EDUARDO.— Estás diciendo a medias algo, Isabel; algo que no sé por qué no dices de una vez.

ISABEL.— *(Después de breve pausa.)* Román vino a pedirme dinero.

EDUARDO.— ¡Qué!

ISABEL.— Como lo oyes. Román necesita dinero.

EDUARDO.— Por fortuna, con lo que ha sabido del estado de mis negocios, me ha evitado tener que inventar una excusa para negarle un préstamo que, en ningún caso...

ISABEL.— *(Interrumpiendo.)* Román no pide dinero prestado.

EDUARDO.— ¿Qué quieres decir?

ISABEL.— Román pide dinero, simplemente.

EDUARDO.— No ahora que no lo tengo, sino tampoco antes, ni nunca, le habría dado dinero, tú lo sabes.

ISABEL.— Sí, lo sé. Pero ahora...

EDUARDO.— ¿Ahora qué? Acaba de una vez.

ISABEL.— Ahora lo exige.

EDUARDO.— ¡Pero qué estás diciendo, Isabel!

ISABEL.— Que ahora lo exige, y que ahora no es posible darle dinero.

EDUARDO.— *(Resistiéndose a creer lo que oye.)* ¡Estoy aquí, frente a ti, mirándote, Isabel, y no quiero pensar siquiera...! *(Transición.)* ¡Pero si no es posible! Si nunca antes me ha pedido dinero.

ISABEL.— Es verdad, no te ha pedido dinero a ti.

EDUARDO.— Pero a ti sí, ¿no es eso?

ISABEL.— Sí, Eduardo. Y no es cosa de ahora. Cada dos, cada tres meses, coincidiendo con sus visitas, Román me ha pedido varias cantidades.

EDUARDO.— ¡Que tú le has dado!

ISABEL.— Sí, Eduardo.

EDUARDO.— ¡Y sin decirme nada nunca!

ISABEL.— Sin decirte nada, precisamente para evitarte...

EDUARDO.— *(Interrumpiendo.)* ¿Qué es lo que pensabas evitarme? ¿El dolor de una situación como ésta?

ISABEL.— Eso, desde luego. Pero, sobre todo, para evitarte que se lo negaras.

EDUARDO.— ¡Qué estás diciendo! ¡No te comprendo!

ISABEL.— Porque en el caso de que se lo hubieras negado, Román habría exigido. *(Dolorosamente.)* Y tú mismo, hace un momento, has dicho que, después de todo, tiene derecho.

(Al oír estas palabras, la cólera de Eduardo se apaga de pronto. Pero, en un último destello, preguntará.)

EDUARDO.— ¿Que tiene derecho al dinero?

ISABEL.— No al dinero, pero, por encima de eso...

EDUARDO.— *(Interrumpiendo.)* Espera, Isabel. *(Dándose serenidad al pretender dársela a Isabel.)* Espera. Comprende que, si seguimos hablando así, enloqueceremos. *(Transición.)* ¿Dices que le has dado dinero?

ISABEL.— Sí, Eduardo. En un principio, cuando Román pedía en un tono de súplica, el dinero que tú me dabas para mis gastos personales; pero luego... no sé cómo decírtelo...

EDUARDO.— ¡Y, no obstante, debes decírmelo todo! ¿Y luego?

ISABEL.— En los últimos meses, cuando empezó a exigir *(con voz sorda y pausada)*, le he ido dando el dinero que me diste a guardar.

EDUARDO.— *(Como alguien que recibe un golpe brutal.)* ¿Comprendes lo que has hecho, Isabel?

ISABEL.— Comprendo que hice lo que no tenía derecho de hacer.

EDUARDO.— ¡Comprendes que has dispuesto a mis espaldas de un depósito que te confié en el momento en que el vértigo de los negocios me había arrastrado! ¡Comprendes que eso era lo único que podía salvarme y salvarnos a todos!

ISABEL.— Román exigía... Román exige.

EDUARDO.— *(Irguiéndose justiciero.)* ¿Y yo no tengo derecho a exigirte, a pedirte cuentas, no del dinero, que al fin y al cabo es como el otro, el que se me ha ido de las manos, sino a pedirte cuentas de mi confianza, de mi seguridad en ti? ¡No comprendes que, por evitarme un dolor, me has causado otro irremediable! Y que de hoy en adelante ya no podré verte sino con los ojos con que te miro ahora.

(En ese momento, Mariana y Antonia llegarán por la puerta de las habitaciones. Mariana, que ha oído la frase final, se vuelve a Antonia y con marcada ironía le dirá.)

Isabel, Eduardo, Mariana, Antonia

MARIANA.— Creo, Antonia, que hemos llegado demasiado tarde para impedir o demasiado pronto para que terminara esta escena familiar.

ANTONIA.— *(A Mariana, dándose cuenta de que Eduardo e Isabel, al verlas llegar, se han apartado y guardan un penoso silencio.)* ¡Por qué hablas así! ¿Por qué lo dices, Mariana? ¡Qué bien se conoce que has estado hablando con Román y que te ha contagiado!

MARIANA.— ¡Nada tiene que ver Román con estas escenas! *(Luego, al ver que Isabel se enjuga el llanto, yendo hacia ella.)* ¿Qué tienes, mamá? ¿Qué ha pasado?

ISABEL.— Nada, hija mía, nada.

EDUARDO.— *(Con firme reproche.)* ¿Vas a ocultarles, como siempre, lo que pasa entre nosotros? ¿Vas a seguir tratando de ocultarles la realidad que, estoy seguro, ellas presienten? Tampoco ahora vas a decirles...

ISABEL.— *(En pie.)* ¡Eduardo! ¿Qué vas a decirles? ¡Piensa lo que vas a decir!

(Al oír a Isabel, Antonia se ha acercado, sobrecogida, a Eduardo, de modo que una de las hijas quedará con Isabel y la otra con Eduardo, en dos grupos definidos.)

ANTONIA.— *(A Eduardo.)* Di lo que quieras. Cualquier cosa que sea, Mariana y yo sabremos comprender, resistir a cualquier cosa.

MARIANA.— Creo que, esta vez, Antonia tiene razón.

ISABEL.— ¡Cuidado, Eduardo, cuidado!

EDUARDO.— *(Va a decirlo todo, pero, de pronto, haciendo un esfuerzo, sólo dirá parte de su pensamiento.)* No crees, Isabel, que tienen derecho a saber que estamos, que estoy arruinado; que he perdido todo o casi todo lo que tenía, y que de hoy en adelante tendremos que llevar una vida de privaciones, de... *(Se interrumpe.)*

ANTONIA.— ¿Eso es todo?

MARIANA.— ¿Te parece poco?

ANTONIA.— Si eso es todo, no sólo me parece poco, sino que siento un alivio... Después de todo...

MARIANA.— *(Cortante, a Antonia.)* Al paso que vas, acabarás por decir que estás contenta de que estemos arruinados, y que apruebas sus malos negocios y que...

ISABEL.— *(Interrumpiendo.)* ¿No oyes, Eduardo? Eso era justamente lo que yo quería evitar.

EDUARDO.— ¿Y piensas que callando las dificultades, éstas desaparecen? ¡Qué bien caro nos ha costado la hipocresía, la simulación, el falso orgullo! *(Dulcemente, a Antonia.)* Ya sabía que tú comprenderías.

MARIANA.— *(A Eduardo, con rencor.)* Pero que yo no comprendería, ¿no es eso? ¿Lo oyes, mamá? *(A Eduardo.)* ¡Yo también comprendo, porque no se necesita sino un poco de

inteligencia para comprender!

ANTONIA.— *(A Eduardo, tratando de dulcificar a Mariana.)* Mariana ha comprendido y también sabrá resistir a todo lo que venga.

MARIANA.— ¡De eso no estoy segura! Más bien dicho, estoy segura de que no resistiré. *(Con maldad.)* Tu caso es distinto: tú no tienes otro camino que el de resistir; yo puedo seguir el mío: yo puedo casarme.

ANTONIA.— ¿Casarte... con José?

MARIANA.— ¿Con quién, entonces?

ANTONIA.— Pero si en todo este tiempo no has hecho más que demostrarle que no lo quieres; si me lo has dicho en todos los tonos; si él mismo... *(Se interrumpe.)*

MARIANA.— ¿Vas a decir que José te ha dicho que yo no lo quiero? Y aunque eso fuera verdad, qué importa, ¡mientras él me quiera! *(Irónica.)* ¿O también te dijo que no me quiere?

ANTONIA.— No, nada de eso me ha dicho. Por el contrario...

MARIANA.— ¿Entonces, por qué no había de casarme? Ya ven que una cosa es comprender y otra resistir. Y no tengo alma de heroína ni de mártir, pero tampoco de hipócrita.

EDUARDO.— *(A Mariana, con toda su energía.)* ¿Te quieres callar? Eres injusta con tu hermana.

MARIANA.— ¿Porque digo lo que siento? Si ella tuviera novio, también se casaría cuanto antes, para evitar todas estas cosas y las que vengan después.

(Antonia se ha alejado y se la verá empequeñecida, deshecha, lejos del grupo.)

EDUARDO.— *(Encarándose con Mariana, enérgicamente.)* ¡No es verdad lo que dices! ¡Tú sabes que no es verdad! Antonia es diferente.

MARIANA.— Eso es, diferente. ¡Antonia es como tú! ¡Yo soy como mamá!

(Abriendo las puertas que conducen al comedor, después de haber encendido las luces de éste momentos antes, aparece Jorge, el criado. Al oír las palabras de Mariana, se detiene un instante, indeciso. Y sólo después de que el silencio se ha hecho, cuando todos advierten su presencia, hablará.)

ESCENA IX

Eduardo, Isabel, Mariana, Antonia, Jorge

JORGE.— *(Desde el umbral.)* Cuando guste la señora.

ISABEL.— *(Rehaciéndose, irguiéndose.)* Puede usted quitar un cubierto, Jorge. No voy a cenar.

(Jorge se dispone a salir.)

MARIANA.— Yo tampoco, Jorge.

(Jorge se detiene al oír a Mariana y, sin volverse, saldrá después de oírla. Se le verá después quitar, en efecto, uno o dos cubiertos de la mesa. Mientras tanto Isabel se dirige, en silencio, a sus habitaciones.)

EDUARDO.— Quédate, Isabel.

ISABEL.— No puedo, no podría quedarme.

MARIANA.— Te acompaño, mamá.

(Salen Isabel y Mariana por la derecha. Eduardo y Antonia han quedado solos, alejados el uno del otro. Tímidamente, Eduardo vuelve la cara hacia Antonia que, con la cabeza baja, sufre en silencio. Eduardo mueve lentamente la cabeza, lamentando la situación. Se dirige al lugar donde está Antonia. Ésta no se mueve. Eduardo acaricia los cabellos de Antonia. Vuelve ésta los ojos hacia él)

ESCENA X

Eduardo, Antonia

EDUARDO.— ¡Antonia! *(Va a decirle algo.)*

ANTONIA.— ¿Qué?

EDUARDO.— *(Dulcemente.)* No sé, no sé qué decirte.

ANTONIA.— No es preciso que me digas nada.

(Eduardo sonríe con tristeza reflexiva: asiente con la cabeza, y luego.)

EDUARDO.— Vamos, hija mía.

ANTONIA.— *(Poniéndose en pie.)* Vamos.

Y ambos se dirigirán lentamente al comedor, siguiendo cada uno el hilo de sus pensamientos. Y hasta que hayan entrado en el comedor y ocupado su puesto en la mesa, no caerá lentamente el

TELÓN

ACTO SEGUNDO

La misma sala, unos días después, por la tarde.

ESCENA I

José, Jorge

(Se oye en el vestíbulo la voz de Jorge, el criado, preguntar a José.)

JORGE.— ¿Quiere usted darme su abrigo, señor?

JOSÉ.— Gracias, Jorge. No es necesario. Hágame el favor de avisar a la señorita Mariana que estoy aquí. Vamos a salir en seguida.

JORGE.— Con todo gusto.

(José entra seguido por Jorge, que atraviesa la sala en dirección a la puerta de la derecha que da a las habitaciones. Sale. José va directamente al sofá, y enciende un cigarrillo. Está vestido de etiqueta y conserva el abrigo puesto. Pausa. Por la biblioteca, entra, vestida con una sencilla bata blanca, Antonia. Se dirigirá al sofá y antes de llegar, pensando que es Eduardo quien lo ocupa, dirá muy naturalmente.)

ESCENA II

José, Antonia

ANTONIA.— Me pidió Mariana que te avisara que esta noche cenará fuera de casa, con José.

JOSÉ.— *(Poniéndose en pie, y volviéndose hacia ella.)* En efecto, Antonia, en efecto, Mariana cenará esta noche conmigo.

ANTONIA.— *(Sorprendida y divertida.)* ¡Qué torpe soy! *(Ambos ríen.)*

JOSÉ.— Nada de eso.

ANTONIA.— Imagínese que en vez de venir a dar a mi padre un simple recado, le hubiera dado, por ejemplo, una opinión acerca de usted.

JOSÉ.— Eso me habría gustado mucho más.

ANTONIA.— ¿Hasta en el caso de que fuera desfavorable?

JOSÉ.— De cualquier modo sería una opinión, un juicio auténtico de usted acerca de mí. El menos vanidoso de los hombres quisiera saber, en un momento dado, aun a costa de todos los riesgos, lo que piensan de él sinceramente algunas personas, sobre todo aquellas que prefieren reservarse su opinión.

ANTONIA.— *(Sonriendo.)* Y somos: ¿usted, el menos vanidoso de los hombres; y yo, la más reservada de las mujeres?

JOSÉ.— No tome a broma lo que le digo, Antonia. Justamente al entrar en la sala, en el momento en que me quedé solo, pensaba en usted. (*Hay un leve movimiento de Antonia, desviando la cara que tenía vuelta hacia José.*) Desde hace unos días, entre Mariana y yo han sucedido cosas... imprevistas. Mariana es o parece ser otra. El cambio es tan grande que, la verdad, no ha dejado de inquietarme. Le juro que al llegar pensé pedir a Jorge que, antes de llamar a Mariana, la llamara a usted.

ANTONIA.— Como hace unos días.

JOSÉ.— Sólo que ahora se trata no de apariencias sino de realidades, y, ¿por qué no decirlo?, ahora se trata de algo que me importa mucho. (*Pausa en que se advertirá que José busca las palabras.*) Dígame, Antonia, ¿cree usted que yo deba casarme con Mariana? (*Antonia no responde.*) ¿Cree usted que yo podré hacerla feliz? (*Pausa.*) Respóndame, se lo ruego, como si yo no estuviera presente, como si usted se hubiera hecho a sí misma esas preguntas.

ANTONIA.— (*Después de una pausa.*) Creo que usted puede hacerla dichosa.

JOSÉ.— Ésa es la respuesta a la segunda de mis preguntas, pero... ¿a la primera?: ¿cree usted que debo casarme con Mariana?

ANTONIA.— (*Después de una pausa.*) Creo que debe casarse con Mariana, puesto que usted puede hacerla feliz.

JOSÉ.— Me responde usted pensando, sobre todo, en Mariana, ¿no es verdad?

ANTONIA.— Si he de ser absolutamente sincera, le diré que, en efecto, al responderle pensaba sobre todo en ella.

JOSÉ.— ¿Pero no en mí?

ANTONIA.— Pide usted demasiado, José. Yo sólo quiero la dicha de mi hermana, y puesto que usted puede hacerla feliz...

JOSÉ.— (*Con cierto arrebató.*) Pero usted también sabe que si yo le preguntara abiertamente, si usted cree que Mariana puede hacerme feliz, usted respondería...

ANTONIA.— (*Interrumpiéndolo.*) Nada respondería a esa pregunta. Y puesto que estamos haciendo suposiciones, le ruego que olvide que me ha hecho esa pregunta.

JOSÉ.— (*Apenado.*) Tiene usted razón, Antonia. (*Pero luego enardeciéndose hasta decir su verdadero pensamiento.*) Siempre tiene usted razón, Antonia. ¡Pero yo también tengo derecho a saber si yo la tengo, si usted siente como yo, en lo más hondo de su ser, y por motivos semejantes a los míos, que ese matrimonio puede ser un error, un fracaso!

ANTONIA.— No quiero saber cuáles son esos motivos, y me prohíbo pensar que el matrimonio entre ustedes puede ser... lo que ha dicho usted.

JOSÉ.— (*Desarmado al oír la seguridad de Antonia.*) Nunca debí hablarle así, Antonia. Perdóneme. Ni por un momento debí olvidar que se trata de su hermana.

ANTONIA.— (*Con melancolía.*) Eso es, José. ¡Ya ve usted que yo no lo he olvidado!

JOSÉ.— (*En un último esfuerzo.*) ¿Y no podría usted olvidarlo? ¿Ni siquiera por un momento?

ANTONIA.— Ni por un momento, José.

(Se hace un silencio. Luego, por la puerta de las habitaciones, entrará Mariana. Viene vestida con un traje oscuro, de noche. Su alegre presencia contrasta con la actitud meditabunda de Antonia y José. Pero en un instante se dará cuenta de que ambos han estado hablando algo que los ha hecho enmudecer. Después de mirarlos alternativamente, hablará con ironía.)

ESCENA III

Antonia, José, Mariana

MARIANA.— A ustedes no se les puede preguntar de qué hablan, sino por qué no hablan.

(José se vuelve hacia ella, desconcertado. No sabe qué responder. Contrastando con la turbación de José, Antonia hablará con toda su presencia de ánimo.)

ANTONIA.— Te diré lo que quieres saber, Mariana. Te diré de qué hemos hablado. Desde luego, de lo que estás pensando: de ti; José me preguntaba si yo creía que él puede hacerte feliz.

MARIANA.— Y tú, naturalmente, le respondiste... *(Se interrumpe.)*

ANTONIA.— Dígalo usted, José. Ya ve que Mariana no parece estar segura de lo que pudo ser mi respuesta.

JOSÉ.— *(A Mariana.)* Me respondió lo que tú habrías contestado en lugar de Antonia.

MARIANA.— *(Con rencor e ironía.)* Para mí, no es fácil ponerme en su lugar.

JOSÉ.— Antonia está segura de que yo puedo hacerte feliz.

MARIANA.— ¿Y no crees que eres tú y no ella quien debe contestar a esa pregunta?

ANTONIA.— Tienes razón, Mariana.

MARIANA.— *(A José, sin volverse a Antonia.)* ¿Entonces? *(José no contesta.)*

ANTONIA.— Debes comprender que eso que ahora te parece una duda no es sino la prueba de su amor por ti, de un amor que te ha demostrado tantas veces.

MARIANA.— *(Interrumpiéndola.)* Lo que no comprendo es que tú pongas más interés en contestarme, en convencerme, que él mismo. Pero no es de él de quien dudo, ni de su amor... *(Va a seguir hablando, pero luego cambia de idea.)* Creo que perdemos el tiempo hablando de cosas sin objeto. *(Luego, volviendo sobre sus pasos.)* ¿Te ha dicho José que dentro de quince días nos casaremos?

(Antonia no responde. Mariana sonrío despectiva. Luego, con un movimiento desdeñoso de cabeza, preguntará a José, en un tono seguro y frívolo.)

Ya es hora de que nos vayamos, ¿verdad?

JOSÉ.— Sí, ya es hora.

MARIANA.— *(Se ha alejado, volviéndose.)* ¿Le diste mi recado a papá?

ANTONIA.— No, porque todavía no ha llegado.

MARIANA.— No te molestes. Ya le avisé a mamá.

JOSÉ.— *(Tendiendo la mano a Antonia.)* Buenas noches, Antonia.

ANTONIA.— *(Le tenderá la mano, lo mirará a la cara, y después, dulcemente.)* Adiós, José.

(Mariana, que ha visto la despedida, tomará del brazo a José. Ambos saldrán por la izquierda. Todavía se oye reír a Mariana en el vestíbulo. Antonia reacciona leve, dolorosamente a la risa. Luego se levantará, dará unos pasos, encenderá una lámpara. Volverá a sentarse. Sus ojos siguen una idea fija. Por la puerta de la izquierda aparecerá Jorge.)

ESCENA IV

Antonia, Jorge

JORGE.— *(Nervioso. A media voz.)* Señorita.

ANTONIA.— *(Volviendo de su concentración.)* ¿Diga, Jorge?

JORGE.— *(Acercándose.)* El señor Román.

ANTONIA.— *(En pie, súbitamente.)* ¿No le dijo usted que no hay nadie? ¿No le dijo mi padre que tampoco esta noche estamos para nadie?

JORGE.— Los otros días que ha venido el señor Román se lo dije, pero ahora...

ANTONIA.— *(Ávidamente.)* ¿Ahora?

JORGE.— El señor Román se adelantó a decirme que era inútil que yo le dijera que no había nadie, porque la señorita Mariana, a quien encontró en la puerta, le aseguró que, cuando menos, usted estaba aquí.

ANTONIA.— Está bien, Jorge. Dígale... *(y va a dar un pretexto, una excusa para no recibir a Román, cuando en la puerta del vestíbulo aparece Román completando la frase.)*

ESCENA V

Antonia, Román y, un instante, Jorge

ROMÁN.— Dígale que pase.

ANTONIA.— Eso es, que pase.

(Jorge, que no se ha vuelto al oír la voz de Román, no saldrá hasta después de la frase de Antonia. Al pasar junto a Román, éste le alargará el sombrero, pero Jorge fingirá no ver

el ademán de Román, y saldrá por el vestíbulo. Román no entrará en la sala hasta el momento en que Jorge haya salido. Conservará el sombrero en la mano, y lo verá ostensiblemente.)

ESCENA VI

Antonia, Román

ROMÁN.— Quise evitarte decir una mentira, Antonia. Por eso me tomé la libertad de entrar: una libertad que, por lo demás, nunca me había sido negada en esta casa. *(Antonia no se mueve.)* ¿Sabes la razón por la que Eduardo e Isabel dieron consigna de “no estar en casa” para mí? *(Antonia no responde.)* ¿Te gustaría saberla?

ANTONIA.— No soy curiosa. Y puesto que esa razón existe y no me la han dicho...

ROMÁN.— ¿No te la han dicho?

ANTONIA.— No.

ROMÁN.— Eso es, eso es. *(Al mismo tiempo que deja el sombrero que lleva en la mano, sobre una mesa.)* Y ahora, querida Antonia, puesto que el criado no me ha recogido el sombrero, creo que tampoco debo esperar a que el amo me invite a sentarme. *(Se sienta.)* ¿Quieres hacerme el favor de sentarte? *(Después de un instante, Antonia toma asiento.)* Eso es. Así me encuentro más a gusto. *(Pausa en la que enciende un cigarrillo.)* ¿De veras no te han dicho las razones —si así pueden llamarse— por las que ya no soy bien recibido, o, para ser más exacto, por las que ya no soy recibido en tu casa?

ANTONIA.— *(Con firmeza.)* Le he dicho a usted que no.

ROMÁN.— ¿Y no te sorprende que no te hayan informado?

ANTONIA.— No me sorprende. Creo que los padres tienen derecho a ocultar a sus hijos lo que los hijos no tienen por qué saber.

ROMÁN.— ¿Derecho, dices? ¿Derecho u obligación?

ANTONIA.— No sé lo que quiere usted insinuar.

ROMÁN.— ¿Te gustaría saber lo que quiero insinuar?

ANTONIA.— Le he dicho a usted que no soy curiosa.

ROMÁN.— Ya entiendo, ya. Tus padres te han enseñado a no ser curiosa. Eso forma parte de un sistema de educación muy hermético, muy mexicano. A veces, me complazco en pensar que las familias de nuestra clase están concebidas como una figura geométrica perfecta, como un círculo. Yo, por ejemplo, a pesar de ser el primo hermano de tu madre, desde que ella se casó con Eduardo ya no pertenezco a ese círculo que, por lo visto, acaban de cerrar definitivamente para mí. ¿Definitivamente?

ANTONIA.— No sé.

ROMÁN.— *(Poniéndose en pie. Con un acento que empieza a ser sincero.)* ¿Me creerás, Antonia, si te digo que lo único que lamento de esta separación, que puede ser definitiva, es no

haber despertado en ti, durante todo el tiempo en que se me dio la impresión de que yo formaba parte del círculo de familia, la menor simpatía?

ANTONIA.— No sé por qué dice usted eso.

ROMÁN.— Pero no lo niegas, ¿verdad? ¿No será porque desde niña te educaron cuidadosamente no para cultivar una simpatía hacia mí, sino a la inversa?

ANTONIA.— Ni mi padre ni mi madre han hecho algo semejante a lo que usted dice.

ROMÁN.— ¿Quieres decir que nunca te hablaron de mí, ni bien ni mal, cuando eras niña?

ANTONIA.— Eso es precisamente: ni bien ni mal.

ROMÁN.— Ésa es también una forma de la educación. Por lo visto, sólo te enseñaron, digamos, a ignorar, a ignorarme.

ANTONIA.— ¿Y no cree usted que la simpatía es cosa que ni se enseña ni se aprende?

ROMÁN.— Tal vez pueda no enseñarse, tal vez pueda no aprenderse, pero de lo que sí estoy seguro es de que sí puede, por medios artificiales, adormecerse, retardarse. Hay formas de educación que son como una droga. A veces pienso que, si en vez de enseñarte a ignorarme, te hubieran enseñado a conocerme, aun tal como soy, con todos mis defectos, los míos, no sólo los que me atribuyen, tú y yo pudiéramos ser... otra cosa y no lo que somos. Pudiéramos ser, por ejemplo... dos buenos camaradas. (*Pausa.*) Hay algo en ti que yo admiro y envidio, algo que no tienen ni tu madre ni Mariana; algo que yo tenía a tu edad, y que, de haberlo sabido conservar limpiamente, me habría salvado de ser lo que soy ahora: la apariencia y sólo la apariencia de un hombre. Tú misma no sabes qué es lo que admiro, lo que envidio de ti.

ANTONIA.— No sé.

ROMÁN.— Tu capacidad de reserva, tu suficiencia. Pareces bastarte a ti misma y no querer ser más de lo que eres. Imagino que aun cuando sufres, porque tú no sabes, tal vez, pero adivinas o presientes lo que pasa a tu alrededor, en esta casa, tu sufrimiento es tan tuyo que casi no es un sufrimiento, y que lo que a otros ablanda o destruye, a ti te mantiene en pie, como una estatua. (*Antonia ha ido poniéndose en pie durante la réplica de Román, y lo habrá oído erguida, inmutable.*) Otra que no fueras tú, a tu edad, al oírme hablar como te estoy hablando, estaría nerviosa, o encogida, o temerosa; tú en cambio...

ANTONIA.— (*Con voz blanca.*) No tengo por qué estar nerviosa ni encogida; y nada tengo que temer.

ROMÁN.— ¡Lo ves, Antonia! ¡Me estás dando la razón!

ANTONIA.— No he querido darle la razón.

ROMÁN.— Eso es lo que te admiro, Antonia, eso es lo que te envidio. A tu edad, yo era como tú eres. Luego, no sé si te importe saberlo, consentí en renunciar a algo. ¡Consentir! ¡Renunciar! (*Pausa.*) Si yo pudiera darte un consejo, Antonia, sería éste: no renuncies a lo que amas, no consientas, ni por piedad siquiera, ceder lo que es tuyo, lo que tú sabes que debe ser tuyo. Empezamos por consentir, por ceder, y acabamos por envilecernos.

ANTONIA.— No entiendo lo que me dice, no sé en qué sentido me lo dice.

ROMÁN.— (*Vivamente.*) Lo entenderás si te digo que antes de casarse con Eduardo, tu madre era mi novia.

ANTONIA.— Ya lo sabía. Nunca nos ocultaron eso.

ROMÁN.— (*Enardeciéndose.*) Pero estoy seguro de que no sabes que yo renuncié a casarme con ella; que yo consentí en que Eduardo se casara con ella. (*Una pausa. Luego, volviéndose súbitamente a Antonia.*) ¿Lo sabías?

ANTONIA.— (*Con un ligero temblor en la voz.*) No, no lo sabía.

ROMÁN.— ¿Y ahora, comprendes?

ANTONIA.— (*Imponiéndose nuevamente su voluntad.*) ¡Ahora, no quiero comprender! (*Pero se volverá, al momento en que Isabel entra por la puerta de la derecha y con voz de niña que pide apoyo, dirá.*) ¡Mamá!

(*Isabel se dirigirá a ella y leerá en los ojos muy abiertos de Antonia, aun más allá de lo que las palabras de Román han dejado impreso en ellos, y preguntará angustiada a Antonia primero y luego, enérgica, a Román.*)

ESCENA VII

Antonia, Román, Isabel

ISABEL.— ¿Qué te ha dicho? ... ¿Qué le has dicho?

ANTONIA.— (*Dueña otra vez de sí misma, por la presencia de la madre.*) Nada que no supiera ya.

(*Isabel respira aliviada. Luego, tomando el brazo de Antonia.*)

ISABEL.— ¿Quieres dejarme hablar a solas con Román? (*Luego, enfrentándose a éste.*) Si Eduardo y yo no hemos querido recibirte en estos días, es para evitar decirte con palabras lo que te hemos dicho negándote la entrada a esta casa.

(*En ese momento saldrá Antonia por la biblioteca, a la izquierda.*)

ESCENA VIII

Román, Isabel

ROMÁN.— Es posible que haya cometido un error más viniendo a una casa en que me han cerrado las puertas... (*Antonia ha salido. A media voz silbante, Román continuará*) pero cuando se han cometido tantos errores, uno más, tú lo sabes, ya no significa nada.

ISABEL.— (*Angustiada.*) ¿Qué le has dicho a Antonia?

ROMÁN.— Acabas de oírlo de su boca: “Nada que no supiera ya”.

ISABEL.— Espero que no habrás sido tan vil diciéndole que yo contribuí a la ruina de Eduardo, dándote el dinero que me había confiado.

ROMÁN.— No se lo he dicho. Pero no sé por qué estoy casi seguro de que Antonia lo ha adivinado.

ISABEL.— (*Con terror.*) ¡Qué estás diciendo!

ROMÁN.— ¡Eres su madre y no la conoces! Al entrar aquí y no encontrarlos a ustedes, sentí un impulso de decirle todo, ¡todo!, ¿comprendes? (*Hay un gesto de expectación de Isabel.*) Pero tranquilízate: hay en Antonia algo superior, algo que detiene y que infunde respeto. (*Humanizándose.*) Y le hablé como nunca antes le había hablado. Y hasta llegué a sentir...

ISABEL.— ¿Piedad de ella?

ROMÁN.— ¡Por el contrario, admiración! (*Quitándose un pensamiento que ha pasado por su mente, y volviendo a ser el de siempre.*) Pero no divaguemos: ¿qué han pensado ustedes, además de cerrarme las puertas de la casa? Eso no resuelve el problema: lo aplaza, simplemente. Supongo que, al fin, le habrás dicho a Eduardo que necesito dinero.

ISABEL.— Sí.

ROMÁN.— ¿Y qué ha pensado hacer?

ISABEL.— Eduardo te lo habría negado si lo tuviera; ahora que no lo tiene, qué quieres que piense, qué quieres que haga.

ROMÁN.— Pero tú si lo tienes; tienes un dinero que él te dio a guardar. Ayer lo dijo delante de los dos.

ISABEL.— (*Lentamente.*) Lo tenía. Es el dinero que te he dado.

(*Román queda un instante como petrificado.*)

ROMÁN.— ¿Quieres decir...? ¿Y Eduardo sabe que has dispuesto de ese dinero?

ISABEL.— Tuve que decirle la verdad. Ya comprenderás, si todavía eres capaz de comprender, que no tengo cara para mirar a Eduardo de frente.

ROMÁN.— (*Con ironía amarga.*) Nunca has podido verlo de frente, Isabel.

ISABEL.— Es posible, pero antes no parecía darme cuenta de que no podía verlo a la cara. Ahora comprendo...

ROMÁN.— ¿Qué es lo que comprendes?

ISABEL.— Que nunca debí darte ese dinero; que desde el primer día en que me exigiste...

ROMÁN.— (*Interrumpiendo, irónico.*) El primer día, te supliqué.

ISABEL.— Desde el primer día debí decirle todo a Eduardo.

ROMÁN.— Él me habría dado el dinero.

ISABEL.— ¡Quién sabe! Tal vez, sí. Pero yo he traicionado a un hombre que toda su vida, sin una pregunta, sin un reproche, ha creído; ha confiado en mí.

ROMÁN.— (*Burlándose.*) ¡Acabarás por decirme que has descubierto que lo quieres!

ISABEL.— Debí respetarlo siempre.

ROMÁN.— ¿Porque cubrió tu falta? ¿O bien porque te dio la comodidad, la riqueza, el

nombre que perseguías?

ISABEL.— (*Suplicando.*) No sigas, por favor.

ROMÁN.— Tienes razón; es inútil seguir.

ISABEL.— ¡Todo es inútil: mi arrepentimiento tanto como tus exigencias! (*Con temor.*) Esta casa se derrumba sobre todos nosotros, y por culpa nuestra. Mariana, que lo ha comprendido, se casará dentro de unos días con José.

ROMÁN.— (*Sorprendido.*) Con José, ¡Mariana no quiere a José! Estoy seguro; me lo dijo la última vez que estuve aquí.

ISABEL.— Mariana se casará con José, eso es todo.

ROMÁN.— (*Cínicamente.*) ¡Y pensar que Mariana acabará por querer a su esposo!

ISABEL.— ¿Por qué lo dices así?

ROMÁN.— Porque se casará con él, odiándolo.

ISABEL.— Mariana no podría vivir en los escombros de esta casa.

ROMÁN.— Mariana no hace más que imitarte.

ISABEL.— (*Sin oír la alusión irónica.*) Y yo no seguiré más tiempo al lado de Eduardo.

ROMÁN.— (*Con desprecio.*) ¿Y hasta ahora que Eduardo está arruinado te das cuenta de que no puedes seguir a su lado?

ISABEL.— He visto en los ojos de Eduardo, por primera vez, un reproche, un rencor imborrable. ¡No quiero hacer insoportable su vida!

ROMÁN.— Ni la tuya tampoco. (*Con infinito desprecio.*) Te conozco, Isabel.

(Isabel sufrirá en silencio el último latigazo de Román. Por la puerta del vestíbulo entra Eduardo. Al ver a Román, se detendrá un instante, sorprendido primero, colérico después.)

ESCENA IX

Román, Isabel, Eduardo

EDUARDO.— ¡Di órdenes de que no lo recibieran! ¡Pensé que eso bastaría para que no pusiera usted un pie en esta casa!

ROMÁN.— (*Con toda calma.*) Yo tenía que venir por una respuesta.

EDUARDO.— ¡Salga! ¡Salga de aquí!

ROMÁN.— (*En la misma forma, sin oírlo.*) Sólo que, por lo que Isabel me ha dicho, me quedaré sin respuesta, por lo pronto.

EDUARDO.— (*Gritando casi.*) ¡Le digo a usted que salga!

ROMÁN.— Creo que en este caso no es preciso gritar; sobre todo cuando se corre el peligro de que alguien se entere.

EDUARDO.— (*Bajando la voz.*) ¡Salga usted de aquí!

ROMÁN.— ¡Ve usted...! ¡Ve usted cómo ha adoptado el tono de voz conveniente para todos!

EDUARDO.— *(Después de una pausa, a Isabel.)* ¿Le has dicho que ni ahora que no lo tengo, ni antes, habría yo accedido?

ISABEL.— Se lo dije.

ROMÁN.— Y casi con las mismas palabras.

EDUARDO.— ¿Entonces?

ROMÁN.— Eso es lo que yo pregunto: ¿entonces? *(Otra pausa.)* Hemos caído en un círculo vicioso: ustedes se niegan, y yo insisto. No obstante, pienso que debe existir alguna solución.

EDUARDO.— Ninguna. Antes de que yo supiera nada del chantaje...

ROMÁN.— *(Interrumpiéndolo, irónico.)* No emplee usted esa palabra: es un neologismo.

EDUARDO.— Antes de que supiera nada del chantaje de que ha hecho usted víctima a mi esposa, usted supo que yo estaba, que estoy arruinado. E imagino que Isabel le habrá dicho que hasta el último centavo del depósito que le confié ha ido a parar a manos de usted.

ROMÁN.— También me lo dijo.

EDUARDO.— Y, sin embargo, parece que no le bastó haber destruido, y acaso para siempre, la confianza que deposité en Isabel desde el momento en que me casé con ella.

ROMÁN.— Ése es un problema doméstico que no me atañe directamente. Pero le aseguro que, todo el tiempo, procuré evitar cualquier ruptura entre ustedes.

EDUARDO.— Porque en eso se basaba la perfidia de usted.

ROMÁN.— Tal vez. Pero, sobre todo, porque no me interesa destruir. No olvide usted que, al renunciar a Isabel, yo acepté voluntariamente que se creara eso que usted llama “la confianza entre ustedes”. Si ahora esa confianza se ha roto, créame que lo lamento.

EDUARDO.— *(Gritando.)* ¡Qué me importa que lo lamente usted o no! ¡Si yo acepté casarme con Isabel fue a cambio del silencio de usted!

ROMÁN.— No soy yo el que grita, ni el que rompe su compromiso. Por el contrario, todo lo que hice fue tan “silencioso”, que usted mismo no se había dado cuenta hasta ahora.

ISABEL.— *(A Román, suplicando.)* ¿Pero no comprendes que todo esto es inútil; que ahora ya no es posible nada; que ahora que nada tenemos, ya nada puedes pedir?

ROMÁN.— *(Seca, enérgica, despiadadamente.)* ¿Nada? *(Pausa.)* ¿Están seguros de que nada puedo pedir?

(Isabel y Eduardo quedan paralizados al oír las frases de Román. Débilmente se oye decir a Isabel.)

ISABEL.— Nada.

ROMÁN.— *(Después de una pausa, con voz firme.)* ¿Y mi hija?

EDUARDO.— *(Con profunda cólera concentrada.)* ¿Qué quiere usted decir? ¡Usted renunció a ella!

ROMÁN.— ¡Es verdad, yo renuncié a ella! Renuncié ciegamente, tácitamente.

ISABEL.— ¡Lo ves! ¡Tú mismo lo confiesas!

ROMÁN.— *(Con un desdén profundo y sincero.)* ¿Pero ustedes creen que se puede renunciar a un sentimiento?

EDUARDO.— ¡No hable usted de lo que no conoce!

ROMÁN.— Renunciar y callar no quiere decir desconocer o dejar de sentir. ¡Qué saben ustedes! *(A Eduardo.)* ¿Qué sabe usted del tormento de renunciar a lo que se tiene derecho? Aquí estoy, frente a ustedes, ¿y qué soy a sus ojos? ¡Un cínico, un explotador! ¿No es eso? Pues bien, sí, soy un cínico, un explotador. ¿Y por qué? Por haber renunciado a lo que no es posible renunciar. No soy más que la ruina moral de un hombre. Pero ¿sólo yo tengo la culpa de serlo? Y ustedes ¿no son mis cómplices?

EDUARDO.— ¡Usted aceptó!

ROMÁN.— ¡Pero ustedes propusieron! *(A Isabel.)* ¡Niégalo ahora, Isabel!

ISABEL.— *(Vencida.)* No puedo negarlo.

ROMÁN.— *(A Eduardo.)* ¡Lo ve usted!

ISABEL.— *(A Román.)* Pero si todo fue con tu consentimiento. ¡Tú aceptaste!

ROMÁN.— Tampoco puedo negarlo.

EDUARDO.— *(Febril.)* Aceptó usted sin condiciones, sin limitaciones. Aceptó usted para siempre.

ROMÁN.— *(Como para sí.)* Eso es: acepté para siempre. ¡Para siempre! Eso es lo que me he repetido todos los días, a todas horas, por espacio de años y años: “he renunciado a mi hija”, “para siempre”. *(Dolorosamente.)* ¡Pero no comprenden lo que este yerro ha significado para mí; lo que este yerro candente ha hecho de mí!

(Román se deja caer, abatido, en un sillón. Hay una pausa larga en que ninguno se atreve a mirar siquiera a los demás. Después, Eduardo se adelanta hacia Román, y con voz serena, que contrasta con la que ha usado durante todo el tiempo en que ha hablado Román, dirá humana y sencillamente.)

EDUARDO.— Creo que si entonces no calculamos todo el mal que íbamos a hacernos con nuestro yerro —y conste que yo no me excluyo, porque también yo me siento culpable—, creo que, ahora, lo menos que podemos hacer es preservarla a ella, librarla de un golpe que no sabemos qué consecuencias puede tener.

ROMÁN.— *(Después de una pausa, alzando la frente, que tiene entre las manos.)* Nunca, hasta ahora, pensé decirle nada a ella.

ISABEL.— Es verdad.

EDUARDO.— *(Temeroso y, al mismo tiempo, anhelante.)* ¿Pero... y ahora?

ROMÁN.— Ahora... *(después de una pausa en que Eduardo e Isabel lo mirarán con expectación)...* tampoco le diré nada.

(Pausa larga. Luego, con el mismo humano tono de voz, y tratando de no herir a Román, Eduardo dirá pausadamente.)

EDUARDO.— No sé si usted lo sabe, pero Isabel y yo vamos a separarnos. *(Román se vuelve a mirarlo.)* A separarnos sin ruido ni escándalo. En cuanto Mariana se case, Isabel se irá a vivir con ella. No he necesitado pedírselo. Es algo resuelto ya. Tal vez alejándonos todos, evitaremos no sólo seguir haciéndonos daño, sino llegar a hacerlo a quien no tiene la menor culpa. *(Pausa.)* En cuanto a usted... *(Se interrumpe.)*

ROMÁN.— ¿En cuanto a mí?

EDUARDO.— *(Con súplica serena.)* ¡Si usted pudiera alejarse... salir de la ciudad... salir de México...!

ROMÁN.— *(Con absoluta sinceridad.)* ¿Me creería usted si le dijera que, como una liberación de lo que ha llegado a ser toda esta mentira, lo había pensado ya? ¿Si le dijera que la última vez que pedí... era sólo para eso? ¿Me creería usted?

EDUARDO.— Lo creo, Román. *(Pausa en que Román e Isabel siguen el curso de sus pensamientos.)* No quiero ser mal interpretado, no quiero otra cosa —entiéndame usted— que preservar de todo esto a quien no tiene por qué sentirse manchada ni humillada, pero... si usted quisiera...

ROMÁN.— *(Como a pesar suyo, reaccionando con violencia. De pie.)* ¡Qué nuevo pacto va usted a proponerme!

EDUARDO.— *(Sereno.)* ¡Ninguno, si así lo toma!

ROMÁN.— *(Después de una pausa.)* Está bien. Diga, diga usted.

EDUARDO.— Si usted quisiera... *(Luego, rápidamente.)* Esta casa está hipotecada, usted lo sabe, pero aún puedo venderla, venderla rápidamente, en unos días, y obtener, libres, unos cuantos miles de pesos. Si usted quisiera...

ROMÁN.— *(Con reflexión amarga.)* ¡Ahora es usted el que ofrece! ¡Ahora es usted el que cede!

EDUARDO.— ¡Pero tenga presente que no cedería si usted mismo no hubiera confesado, hace un momento, que tenía decidido alejarse!

ROMÁN.— Es verdad. *(Pausa. Luego, admitiendo.)* Si eso que usted propone puede todavía detenernos... acepto.

EDUARDO.— *(Confortado.)* Gracias. Dentro de treinta días estaré en condiciones de cumplir lo que ahora le ofrezco.

(Apartando las cortinas de la biblioteca, aparece, de pronto, Antonia. Se le ve en la cara la sorpresa de algo que acaba de descubrir. Cohibida, no entrará en la sala, pero desde el umbral dirá nerviosamente.)

Román, Eduardo, Isabel, Antonia

ANTONIA.— *(Es una exclamación.)* ¡Papá!

(Simultáneamente, al oír la exclamación de Antonia, Román y Eduardo se volverán, sorprendidos, hacia ella, mientras Isabel parece hundirse en sí misma. Eduardo, que ha visto primero a Antonia y luego se ha vuelto a ver a Román, sin volverse a Antonia y sin perder de vista a Román, preguntará.)

EDUARDO.— ¿Qué pasa, hija?

ANTONIA.— *(Entrando en la sala.)* ¡Es Mariana, Mariana que acaba de bajar de un coche! ¡Viene sola! La vi cruzar rápidamente el jardín, nerviosa, alterada.

EDUARDO.— ¡Qué estás diciendo! ¡Mariana, a estas horas!

ISABEL.— *(Rápidamente.)* No tuve tiempo de decirte que Mariana había salido a cenar con José.

EDUARDO.— *(Sorprendido.)* ¿Y cómo es que viene sola?

(Por el vestíbulo entrará, en este momento, rápidamente, Mariana. Llega, en efecto, alterada, nerviosa. Lleva el abrigo sobre los hombros. Al verla, Isabel irá directamente a su encuentro, mientras Eduardo la interroga.)

ESCENA XI

Román, Isabel, Eduardo, Antonia, Mariana

ISABEL.— Mariana, ¡hija mía!

EDUARDO.— ¿Qué te sucede?

MARIANA.— *(Alejando a Isabel.)* No es nada, nada.

ISABEL.— ¿Por qué no ha venido contigo José?

(Mariana no contesta.)

EDUARDO.— ¿Por qué no contestas? ¿Qué ha sucedido!

MARIANA.— No es nada, nada de importancia. José y yo reñimos por cosas que no valen la pena, y yo preferí regresar sola a la casa. Eso es todo.

(Antonia se dirige hacia su hermana y la toma suavemente por los brazos, como para consolarla.)

ANTONIA.— No será nada serio, Mariana. Estoy segura.

MARIANA.— (*Desasiéndose de Antonia, cortante.*) También yo estoy segura de que no será nada serio. No te preocupes, no quiero que te preocupes. (*A los demás.*) Y ahora prefiero estar sola, voy a mi cuarto. (*Y se dirigirá hacia la derecha.*)

ISABEL.— Espera. Voy contigo, Mariana.

(*Isabel saldrá detrás de Mariana, que no se ha detenido al oírla, por la derecha. Hay una pausa incómoda, Román y Eduardo se miran un instante, y luego, sin palabras, rehúyen las miradas. Antonia va a hablar, a pedir a Román que los deje solos, pero no se atreve.*)

ESCENA XII

Román, Eduardo, Antonia

ROMÁN.— (*Acercándose a Antonia.*) No hace falta que me pidas nada, Antonia. Sin duda ustedes querrán acompañar a Mariana, hablar con ella.

ANTONIA.— Sí, Román.

ROMÁN.— Nada más natural. (*Da la mano a Antonia y luego.*) Buenas noches, Antonia.

ANTONIA.— Buenas noches.

ROMÁN.— (*A Eduardo, mirándolo a los ojos.*) Buenas noches, Eduardo.

EDUARDO.— Dentro de treinta días... ¿Volverá usted, entonces?

ROMÁN.— (*Afirmando con un movimiento de cabeza dirá después.*) Volveré dentro de treinta días.

EDUARDO.— Eso es. Buenas noches, Román. (*En un tono de sincera gratitud.*) Buenas noches... y gracias.

(*Román toma su sombrero y sale por el vestíbulo. Antonia ha visto fija y alternativamente a Eduardo y a Román y, sólo cuando éste ha salido, hablará angustiada.*)

ESCENA XIII

Eduardo, Antonia

ANTONIA.— ¡No comprendo! ¡Cada vez comprendo menos!

EDUARDO.— (*Tímidamente.*) ¿Qué es lo que no comprendes?

ANTONIA.— Se le ha negado a Román la entrada a la casa, no sé por qué razón; y ahora acabo de oír que, al despedirte, en un tono de sinceridad, le has dado las gracias. (*Anhelante.*) ¿Por qué le has dado las gracias? ¿Por qué?

EDUARDO.— (*Yendo hacia ella, acariciándole el cabello.*) Tal vez porque Román no es tan mala persona como parece. O, mejor dicho, porque Román no es una mala persona.

ANTONIA.— (*Sorprendida.*) ¡Nunca antes habías hecho un juicio acerca de Román!

EDUARDO.— (*Alejándose de Antonia, conturbado.*) Acaso porque no lo había conocido, antes de hoy, tal y como es. Tal y como somos todos los hombres: buenos y malos a un solo tiempo. Acaso porque, antes de hoy, no lo había juzgado sino como lo juzgan todos —tú misma, tal vez—, por su sola apariencia.

ANTONIA.— (*A quien las palabras de Eduardo le descubren que ella siente algo semejante.*) Es posible, es posible, porque yo también descubrí que Román es algo más de lo que aparenta ser. Esta noche, cuando entró en la casa sin permiso de nadie, nos quedamos solos...

EDUARDO.— (*Con inquietud que trata en vano de refrenar.*) ¿Dices que se quedaron solos?

ANTONIA.— Nada tiene de particular. Mamá estaba en su cuarto, y llegó después.

EDUARDO.— ¿De qué hablaron, Antonia?

ANTONIA.— No podría repetirte exactamente de qué hablamos, porque, después de las primeras palabras que me dirigió, ya no era el sentido de lo que me decía —¡lo que hablaba era tan oscuro, tan confuso para mí!—, sino el tono de su voz, lo que me hizo pensar que estaba frente a otra persona. Román parecía transfigurado. Por primera vez, parecía un ser humano y sincero. Llegó un momento en que, precisamente por eso, porque Román parecía otro, sentí no sé si angustia o piedad de él, o ambas cosas... no sé. Y ahora que tú, después de no recibirlo en tu casa, al encontrarlo aquí le has dado las gracias...

EDUARDO.— Si le di las gracias fue porque las merecía. Acabo de decirte que fuimos injustos con él.

ANTONIA.— ¡No puedo creer que tú llegues a ser injusto con nadie! Por eso me resisto a pensar que hayas sido injusto con él.

EDUARDO.— (*Acercándosele.*) Lo que sucede, Antonia, es que el cariño que me tienes te ciega. No puedes verme tal y como soy, ¡tan deleznable a veces como el ser humano más deleznable! ¡Reconozco que fui injusto con Román!

ANTONIA.— Injusto, ¿por qué? (*Eduardo no responde y vuelve a alejarse de Antonia, que lo mira fijamente. Después de una pausa, lentamente, dolorosamente, angustiada siempre.*) Necesito decirte que siento aquí (*tocándose el pecho*), dentro de mí y fuera de mí, un vacío, una angustia, un temor de algo que no sé lo que es. (*Breve pausa.*) No comprendo lo que está pasando entre ustedes y Román; entre mi madre y tú. (*Pausa.*) Te digo que no comprendo y que sufro al no comprender... ¡y tú no me respondes! ... ¿Por qué? ... ¿Por qué, si siempre me confías todo a mí, y muchas veces antes que a mi madre, por qué ahora que te digo que no comprendo y que sufro porque no comprendo, no me dices nada? (*Pausa. Eduardo, abatido, no responde. Antonia acercándose a Eduardo.*) Desde hace unos días, mi madre no me mira a los ojos. ¡Y ya has visto que, hace unos momentos, cuando quise consolar a Mariana, me apartó de sí, me contestó con violencia... Y ahora... —¡pero si no es posible!— y ahora tú... ¿Por qué no me respondes? (*Con angustia cada vez más dolorosa y profunda.*) ¿Soy culpable

de algo que yo misma desconozco?... *(Gritando.)* ¿Por qué no me contestas? ¿Por qué no me miras?

EDUARDO.— *(Que ha estado ocultando la cara, se descubre y rápidamente, de pie, amorosamente dolido.)* Mírame a la cara, Antonia, hija mía.

ANTONIA.— *(Con dolorosa sorpresa.)* ¡Estás llorando!

EDUARDO.— *(Febrilmente.)* ¡Mírame a la cara, y dime si todavía puedes pensar que eres culpable de algo! ¡Si, por el contrario, es tu inocencia, es tu ignorancia de toda maldad lo que me hace llorar!

ANTONIA.— ¡No llores, por favor!

EDUARDO.— Te veo dudar, Antonia, y debatirte en tu angustia... Te oigo preguntar y seguir preguntando... y, sin embargo, no tengo, no tengo otra respuesta que dar a tus preguntas.

(Eduardo se aleja de Antonia y cae, llorando, en una silla. Antonia queda un instante paralizada, desconcertada. Luego, se acerca a Eduardo y, abrazándolo con infinita ternura, le dirá, mientras su voz se rompe en un llanto angustiado.)

ANTONIA.— ¡No preguntaré más! ¡No preguntaré! Pero ¡no llores! ¡No llores! ¡No quiero verte llorar!

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma sala. Treinta días después. La sala aparece vacía un instante. Después, por la puerta de la biblioteca, aparece Eduardo. Trae un cheque en una mano y un sobre en la otra. Al entrar en la sala, se le verá ponerlo dentro del sobre, en el momento en que, por la izquierda, llega Antonia, vestida con una bata oscura. Al verla, Eduardo, con un movimiento rápido, guarda el sobre en la bolsa del pecho. Antonia ha visto el ademán de Eduardo, pero no hace alusión a ello. Durante la primera escena Antonia y Eduardo hablarán, entre pausas llenas de ternura contenida, con gran dulzura y sin tristeza casi, de lo que van a tener que abandonar. Por el contrario, hay una especie de alegría melancólica en lo que sienten y expresan.

ESCENA I

Eduardo, Antonia

ANTONIA.— (*Pregunta con sencillez.*) ¿Se fue el corredor?

EDUARDO.— Sí, hija. Hace un instante.

ANTONIA.— Dime: ¿todo está listo?

EDUARDO.— Todo. A fines de semana tomarán posesión de la casa. Parece ser que al nuevo dueño le ha gustado todo o casi todo, así como está, y que no hará reformas, ¿sabes? Nuestro sucesor no es un hombre cualquiera; por el contrario, es un hombre de estudio; es uno de esos políticos de su país —es centroamericano, creo— a quienes por temor o por consideración, o por ambas cosas, su gobierno destierra decorosamente, asignándole un cargo diplomático. El corredor me dijo que la biblioteca le había parecido excelente.

ANTONIA.— (*Con leve melancolía.*) ¿No te duele dejar, sobre todas las cosas, tus libros?

EDUARDO.— (*Sonriendo.*) Sí y no.

ANTONIA.— Comprendo el sí, pero ¿por qué no?

EDUARDO.— ¿No has pensado, Antonia, que la propiedad de los libros —como la propiedad de todas las cosas— acaba por pesar en nosotros? Hay un egoísmo en retener la compañía silenciosa de los libros, cuando, por el contrario, esos amigos invisibles deberían servir no sólo a su dueño —los tratamos como si fueran esclavos—, sino a más y más personas. ¡Cuántos de esos libros nos han confiado a ti y a mí su secreto! ¡Cuántos otros ya no pueden decirnos más de lo que nos han dicho! Y, puesto que su misión es precisamente ésa, ¿por qué no dejar que digan a otros su secreto?

ANTONIA.— Creo que tienes razón. Sin embargo... hay algunos...

EDUARDO.— (*Acercándose sonriendo.*) Ya sé lo que vas a decir... hay algunos que, por más que los sepamos de memoria, sería doloroso dejar. También he pensado en ello. (*Tomándole las manos.*) Y tengo autorización de hacer un lote, un pequeño lote, digamos, dos docenas de libros. Tú escogerás la tuya; yo tengo, mentalmente, escogida la mía.

ANTONIA.— Creo que yo también. Gracias porque has pensado también en mí. (*Hay una pausa. Luego, pensando en el retrato del padre de Eduardo que estará colocado sobre la chimenea.*) ¡Y ... el retrato del abuelo?

EDUARDO.— Ya me extrañaba que no preguntaras por el retrato. (*Con melancolía.*) Ha contemplado, desde allí, dicha y tristeza...

ANTONIA.— (*Siguiendo el mismo pensamiento.*) Nos ha mirado con esos ojos de los retratos, que nos siguen en cualquier lugar donde estemos...

EDUARDO.— (*Continuando.*) ...vigilando, presidiendo nuestras vidas. (*Dulcemente.*) Pierde cuidado, Antonia, también mi padre saldrá con nosotros de aquí. (*Antonia se reclina en el hombro de Eduardo. Hay otra pausa.*) ¿Sientes mucha tristeza de tener que dejar todo esto?

ANTONIA.— No, no mucha. (*Luego, confiando su verdadero pensamiento.*) Estoy mintiendo; sería más justo decir que siento algo que no es tristeza, algo como un alivio, como un alivio triste, si tú quieres, pero como un alivio.

EDUARDO.— También yo lo siento, hija mía. Al fin y al cabo, tú y yo no somos fuertes, pero somos... no quiero decir resignados, sino, más bien, orgullosos, de un orgullo que si no

desafía tampoco teme la privación ni la pobreza, ¡con tal de salvar lo más íntimo, lo más nuestro! (*Transición.*) Pero no hablemos más de esto.

ANTONIA.— Tienes razón; cuando se piensa y se siente lo mismo sobre las mismas cosas, no hace falta hablar. (*Se besan casi alegremente. Pausa. Luego, Antonia se separa y con la alegría pintada en el rostro dirá.*) Ayer estuve toda la tarde con Mariana, en su casa.

EDUARDO.— ¿Cómo está? ¿Qué te dijo?

ANTONIA.— ¡Tantas cosas! Mariana ha cambiado, y en favor suyo. Creo que el matrimonio la ha hecho feliz. Además, todas aquellas nubes que había ido juntando para no verme o para verme a su capricho, han desaparecido ya. ¡Me ha dado toda la razón!

EDUARDO.— ¿En qué?

ANTONIA.— Un día le dije que José la haría dichosa; que José era uno de esos hombres que, en todos los casos, pondrían todo su empeño en hacer dichosa a la persona que aman.

(*Pausa.*)

EDUARDO.— ¿Tú querías a José, verdad?

ANTONIA.— Creo que no es posible ser indiferente a alguien como él. Bien a bien, no sé si lo quería. Tal vez pude haber llegado a quererlo. Pero sí sé que habría hecho cualquier cosa por no mediar entre Mariana y él.

EDUARDO.— ¿La habrías hecho, o la hiciste?

ANTONIA.— (*Pausa.*) Supongamos que la hice. (*Otra pausa.*)

EDUARDO.— Y José... ¿llegó a decirte, alguna vez, que te quería?

ANTONIA.— Sí. A su manera... con medias palabras. José creía quererme, pero sobre todo quería querer, dar su amor a alguien; y sólo cuando Mariana, por su carácter, rechazaba esa devoción, esa entrega amorosa de José, dudaba de todo, de Mariana, de sí mismo. Por eso riñeron la noche en que Mariana volvió sola a la casa. Pero Mariana sintió que había ido demasiado lejos; que podía perder a José para siempre, y buscó la reconciliación. Y ya lo ves, ahora que Mariana ha comprendido a José, son dichosos.

EDUARDO.— No te digo que eres buena, hija mía, porque sería bien poco. Pero también me parece poco decirte que eres la inteligencia misma.

ANTONIA.— (*Sonriendo.*) Entonces no me digas nada, y habrás acertado.

(*Se abrazan. Un silencio.*)

EDUARDO.— ¡Es curioso!...

ANTONIA.— ¿Qué es lo que te parece curioso?

EDUARDO.— Todo, hasta estos derrumbes, tiene una compensación: nunca antes de ahora habíamos hablado tú y yo larga y sencillamente, como no suelen hacerlo padres e hijos.

ANTONIA.— Es verdad, es verdad. (*Se abrazan.*)

(*Por la puerta del vestíbulo aparece Jorge. Se detiene un instante, avanza después.*)

ESCENA II

Antonia, Eduardo, Jorge

JORGE.— *(A Eduardo.)* El señor Román pregunta si puede pasar a verlo.

(Involuntariamente, Eduardo se lleva la mano a la bolsa del pecho en que ha guardado el sobre. Ambos se han puesto en pie, Antonia, lentamente, refrenando una inconsciente turbación.)

EDUARDO.— ¿Por qué no lo hizo usted pasar?

JORGE.— El señor Román insistió en que yo viniera a anunciarlo.

EDUARDO.— Está bien. *(Va a decir algo, pero, cambiando de idea, se vuelve hacia Antonia.)* Le di una cita a Román, para hoy.

ANTONIA.— Sí, delante de mí, hace un mes.

EDUARDO.— *(A Jorge.)* Dígale usted que pase.

(Jorge se dirige hacia la puerta del vestíbulo. Antonia hablará rápidamente.)

ANTONIA.— *(A Eduardo.)* Un momento. *(Jorge se detiene, sin volverse.)* Preferiría no ver a Román esta noche.

EDUARDO.— Como quieras.

ANTONIA.— Voy a mi cuarto.

EDUARDO.— En cuanto se vaya Román, te llamaré.

(Antonia sonríe a Eduardo y sale por la derecha. Eduardo la mira salir, y sólo después dirá a Jorge.)

Dígale usted que pase.

JORGE.— *(Volviéndose.)* Está bien, señor.

EDUARDO.— Y luego puede usted ir a acostarse, si quiere.

JORGE.— Gracias, señor. Muy buenas noches.

EDUARDO.— Hasta mañana, Jorge.

(Sale Jorge por la izquierda. Eduardo espera, de frente al vestíbulo, la entrada de Román. Y quedará sorprendido al verlo llegar, porque Román no parece ser el mismo. Lleva la misma ropa que en el acto anterior, sólo que arrugada, y el abrigo, que lleva puesto, desabotonado y abierto, y hasta el sombrero, que trae en las manos, da la impresión de que ha sido oprimido, arrugado por las manos febriles de su dueño. Momentos después de que Román entre en la sala, Jorge apagará las luces del vestíbulo, de modo que en la sala no quedarán sino las luces de las dos lámparas, y un haz de luz de noche clara que entrará por el jardín, a través de las ventanas del vestíbulo.)

ESCENA III

Eduardo, Román

ROMÁN.— Ya veo que se ha dado usted cuenta, en seguida, de cómo vengo. (*Mirándose el abrigo y el traje.*) No ha podido ocultar su asombro. Tiene usted razón... En estos días, y contra mi costumbre, me he descuidado un poco; no he dormido mucho, y también... he bebido. (*Ante un movimiento de malestar de Eduardo.*) Hoy no he bebido, no.

EDUARDO.— (*Con el ademán, primero; luego, con la voz.*) Tome asiento, Román.

(*Román se sienta a la izquierda junto a la pequeña mesa que está cerca de la chimenea.*)

ROMÁN.— (*Sincera, gravemente.*) Durante estos treinta días me propuse no pensar en muchas cosas. Llegué a no pensar en algunas. Pero nunca perdí de vista que hoy debía venir a ver a usted, como convinimos.

EDUARDO.— (*Después de tomar asiento, a la derecha.*) También durante estos treinta días, aquí han sucedido cosas.

ROMÁN.— ¿Buenas, o malas?

EDUARDO.— Buenas, algunas... Inevitables, otras. (*Pausa.*) Mariana se casó con José hace tres semanas.

ROMÁN.— Ya lo sabía. Alguien... no recuerdo quién... me lo dijo... no sé dónde, una de estas noches.

EDUARDO.— Y apenas volvieron de su viaje de bodas, Isabel se fue a vivir con ellos.

ROMÁN.— (*Sin ironía.*) Eso no lo sabía, pero no me sorprende. Tanto usted, como ella, me dijeron que esta separación era algo resuelto ya. (*Pausa.*)

EDUARDO.— Creo que debo decirle también que la operación de venta de esta casa quedó concluida. Antonia y yo hemos encontrado ya una casa pequeña, en las afueras de la ciudad, adonde nos cambiaremos en estos días. Estoy, pues, en condiciones de cumplir lo prometido.

(*Eduardo saca el sobre que contiene el cheque y va a dárselo; pero, en ese momento, Román, que ha visto el movimiento, vuelve la cara y, pretextando encontrar la botella de licor que hay sobre la pequeña mesa, preguntará.*)

ROMÁN.— ¿Me permite usted? (*Y sin esperar respuesta, se sirve una copa que apura de una sola vez. Hay un silencio incómodo.*)

EDUARDO.— Le decía a usted...

ROMÁN.— (*Completando lo que no va a repetir Eduardo.*) Que Antonia y usted se iban a vivir fuera de la ciudad.

EDUARDO.— Exactamente. Y que, puesto que...

ROMÁN.— (*Cortando el pensamiento de Eduardo para imponer el suyo.*) ¡Antonia no ha querido verme!, ¿no es verdad?

EDUARDO.— ¿Por qué piensa usted eso? Antonia...

ROMÁN.— (*Poniéndose en pie.*) ¡Un momento, Eduardo! He venido esta noche a hablar con usted, por última vez quizás. He venido a hablar con usted por última vez. Me propongo hablar claramente y espero que usted haga lo mismo.

EDUARDO.— No sé hablar de otro modo; no sé hablar sino claramente.

ROMÁN.— Entonces, ¿por qué no contestó a mi pregunta?

EDUARDO.— ¿Acerca de si Antonia no quiso verlo ahora mismo?

ROMÁN.— Sí. (*Pausa en que se verá a Eduardo incierto.*) Para dar lugar a que Antonia estuviera o no presente en nuestra entrevista, me hice anunciar, como no es mi costumbre en esta casa. Antonia estaba con usted, ¿no es eso?

EDUARDO.— Antonia estaba conmigo.

ROMÁN.— Y usted... ¿no le pidió que lo dejara solo, para recibirme?

EDUARDO.— Nada le pedí.

ROMÁN.— ¿Eso quiere decir que Antonia prefirió no estar presente?

EDUARDO.— Antonia está rendida. Imagine usted la serie de emociones que ha experimentado en estos días.

ROMÁN.— Puesto que así fue, y puesto que yo no la culpo, no es necesario que la disculpe usted.

EDUARDO.— (*Con firmeza.*) Yo dejé a Antonia en libertad de estar o no presente.

ROMÁN.— Está bien. Sólo quería estar seguro de que usted no había influido en ella.

EDUARDO.— Comprenderá usted que en momentos como éste y sabiendo que usted va a alejarse de aquí, yo no tenía derecho a impedir que se despidiera de ella.

ROMÁN.— (*Con amargura.*) Es verdad, no tenía usted derecho. (*Eduardo sufre al oír la frase, pero se contiene. Pausa en que Román se oprime las sienes con la mano. Transición.*) También decía usted que ya se halla en condiciones de cumplir lo que prometió hace un mes.

EDUARDO.— (*Después de mirar el sobre.*) Aquí está un cheque por la mayor cantidad que pude reunir. Bien sé que no es mucho.

ROMÁN.— En eso estamos de acuerdo.

EDUARDO.— Creo que debemos dejar las ironías fuera de esta conversación.

ROMÁN.— Es verdad.

EDUARDO.— (*Tendiéndole el sobre.*) Aquí está.

(*Lentamente Román toma el sobre, pero no lo mira; en cambio, no pierde de vista a Eduardo, que tampoco le quita los ojos. Román va a guardarse el sobre, pero luego, cambiando de idea, mirándolo ahora, golpea el sobre pausadamente, en su mano.*)

ROMÁN.— Esto significa...

EDUARDO.— (*Enérgicamente.*) Usted sabe lo que significa.

ROMÁN.— Acaba usted de decir que debemos dejar las ironías fuera de nuestra conversación.

EDUARDO.— Sí.

ROMÁN.— ¿Y no le parece a usted que ésta es la más cruel, la más despiadada de las ironías?

EDUARDO.— Los dos estuvimos de acuerdo en que ésta era la única solución.

ROMÁN.— ¡La única para usted!

EDUARDO.— ¡Sugerida por usted y propuesta...

ROMÁN.— ¡Por usted!

EDUARDO.— Porque pensé que usted quería, como yo quiero, resolverlo todo sin herir mortalmente a esa criatura.

ROMÁN.— Durante todos estos días he tratado de alejarme de aquí, de salir de México, de no volver a poner un pie en esta casa; en una palabra, de olvidar. He usado todos los medios. ¡No he podido! (*Deja el sobre en un lugar visible, sobre la mesa.*) ¿Y sabe usted por qué no he podido?

EDUARDO.— Usted dirá.

ROMÁN.— (*Febрил.*) Porque el hecho de partir, con la ayuda de usted o sin su ayuda, era una solución para usted y para mí, pero sólo una solución provisional, porque ¡quién nos dice que, más tarde o más pronto, nuestra conciencia no nos va a echar en cara que hemos pensado en nosotros, en nosotros solamente!

EDUARDO.— (*Atónito.*) ¡Adónde va usted a parar!

ROMÁN.— ¡Pero no se da usted cuenta de que hemos pensado en Antonia, desde fuera, como se piensa en un objeto que podemos dejar o no en un sitio, según nuestra voluntad! ¡Y de que no somos nosotros —ni usted ni yo— quienes debemos decidir! ¡Que es ella, Antonia, la que debe decidir!

EDUARDO.— ¡Eso es impensable!

ROMÁN.— Y, no obstante, usted lo ha pensado también, estoy seguro, como lo he pensado yo angustiosamente todos estos días. ¿Y quién nos dice que un día —el día en que a pesar de todos nuestros cuidados llegue a saberlo— Antonia no nos pedirá cuentas? Entonces, ella no le perdonará a usted haberle ocultado ni a mí no haberle mostrado, aun a pesar de todos los riesgos, la verdad desnuda. (*Eduardo no responde. Pausa.*) ¿Ve usted cómo frente a esto no tiene nada que decir? ¡Para ser justos, verdaderamente justos, como usted quiere ser, como yo creo que debemos ser en este caso, es preciso ser crueles!

EDUARDO.— Es que no debemos ser crueles con Antonia.

ROMÁN.— Pero debemos ser justos con ella... y con nosotros. No hay otro medio. ¡Llámelas usted! Antonia es fuerte. Sabrá resistir. Sabrá comprender.

(*Se ve dudar a Eduardo un instante. Luego, en una decisión sobrehumana.*)

EDUARDO.— Pero conste que usted lo ha querido y no yo. Voy a llamarla. Espere. (*Eduardo sale por la derecha rápidamente, y a lo lejos se le oirá decir.*) ¡Antonia! ¡Antonia! ¿Quieres bajar un momento?

(Mientras tanto, nervioso, angustiado, Román no sabe qué hacer. Hay un momento en que se dirige a la mesa donde está el licor. Descubre el sobre. Lo toma y lo hace pedazos. Vuelve Eduardo a la sala en el momento en que Román, al verlo, deja caer los fragmentos del sobre. Los dos hombres rehúyen las miradas. Román se coloca en un área de sombra. Pausa.)

ESCENA IV

Román, Eduardo, Antonia

(Antonia llega pensando que Román se ha despedido ya. Quedará sorprendida al verlo en la sombra, donde permanecerá durante todo el diálogo entre Eduardo y Antonia.)

ANTONIA.— ¿Se fue Román?

EDUARDO.— No, Antonia, aquí está.

ANTONIA.— *(Venciendo su asombro.)* Buenas noches, Román.

ROMÁN.— *(A media voz.)* Buenas noches.

EDUARDO.— Román quiere hablar contigo; hablar a solas contigo.

ANTONIA.— *(Sorprendida.)* ¿A solas? ¿De qué quiere hablarme a solas? *(Pausa.)* ¿Qué tiene que decirme, que tú no puedas oír?

EDUARDO.— Román me ha “pedido” hablar contigo a solas. Y yo no puedo negarme...

ANTONIA.— ¡Que no puedes negarte! No comprendo.

EDUARDO.— No trates de comprender ahora. No soy yo quien trata de hacerte comprender.

ANTONIA.— ¿Entonces...?

(Antonia retrocede. Eduardo, al verla retroceder, se le acerca amorosamente.)

EDUARDO.— Bien sabes, Antonia, que no he podido, que no he tenido valor para desvanecer tus dudas y que para responder a tus preguntas no he tenido palabras.

ANTONIA.— *(Dulcemente.)* Ya ves que no he preguntado más; que no he querido saber más *(enérgica, mirando a Román)*; ¡que nada quiero saber!

EDUARDO.— Es verdad, Antonia. Y, sin embargo, es inevitable que lo sepas todo, aun lo que no quieres saber. No quiero que me nazca aquí *(llevándose las manos a la frente)* el remordimiento de haber impedido que hables a solas con Román. Y digo a solas porque yo no resistiría oírlo. Y, no obstante, Antonia, eres tú la que debes estar preparada para resistir.

ANTONIA.— Y tú, que confieras no poder resistir, ¿no vas a evitar que yo...?

EDUARDO.— *(Interrumpiéndola.)* Si lo evitara, no me lo perdonaría jamás.

ANTONIA.— ¿Quién, Román?

EDUARDO.— Román, desde luego. Pero en este momento no pensaba en él, pensaba en mí; en que hemos llegado a un punto en que yo mismo no me lo perdonaría.

ANTONIA.— *(Con energía, dominando el temblor que, a medida que oye las palabras de Eduardo, se apodera de ella.)* ¿Y si yo te dijera que me niego a hablar con él?

EDUARDO.— *(Con la más dolorosa humildad.)* Entonces, yo te rogaría, Antonia, te rogaría que lo oyeras.

ANTONIA.— *(Con angustia mortal.)* ¡No sé lo que pasa, no sé lo que te pasa, pero debe de ser algo más fuerte que tú mismo, más fuerte que el amor que me tienes, para que llegues al extremo de imponerme una voluntad que no parece ser la tuya!

EDUARDO.— ¡No quisiera que fuera mi voluntad! ¡Pero es inevitable! Román me ha pedido hablar contigo. Si a pesar de todas las apariencias no lo creyera justo, no por mí, sino por él, ¿crees que yo te rogaría? Óyelo, Antonia, te lo ruego.

ANTONIA.— ¡No quiero que ruegues!

EDUARDO.— ¡Entonces, si no quieres que enloquezca, dime de qué modo puedo lograr que lo oigas!

ANTONIA.— *(Después de una pausa tensa.)* Sólo hay un medio. Eres mi padre; exígelo.

EDUARDO.— *(Deshecho, agotado.)* ... Pues bien, sí, Antonia, todavía puedo exigir: te lo exijo.

ANTONIA.— *(Después de otra pausa.)* Está bien. Déjanos solos.

(Sale Eduardo por la biblioteca, un silencio hueco se tiende entre los dos. Antonia lo rompe.)

ESCENA V

Antonia, Román

ANTONIA.— ¡Ya estará usted contento de verlo sufrir!

ROMÁN.— No me lo propuse.

ANTONIA.— Pero lo ha logrado usted.

ROMÁN.— *(Saliendo del área de sombra.)* También tú lo has hecho sufrir.

ANTONIA.— ¡Dios sabe que ha sido necesario! Dios sabe que ha sido para impedirle que rogara, que se humillara ante mí, como se ha humillado ante usted. Yo obedecí; eso es todo.

ROMÁN.— Y, sin embargo... *(Se interrumpe.)*

ANTONIA.— Acabe usted de decir de una vez lo que está pensando.

ROMÁN.— ...Eduardo no tiene derecho alguno a mandar en ti, a exigir nada de ti.

ANTONIA.— *(Como una fiera acosada y herida.)* ¡Que no tiene derecho! ¿Y por qué no? ¡Dígallo usted! ¡Dígallo antes de que yo misma lo diga; porque ya no puedo guardar dentro de mí lo que siento, lo que pienso, lo que no quisiera sentir ni pensar!

ROMÁN.— Porque Eduardo no es tu padre.

ANTONIA.— *(Recibe como una descarga la afirmación de Román. Luego, para sí misma.)* ¡Eso era, Dios mío... eso era!

ROMÁN.— *(Atónito.)* ¿Lo sabías?

ANTONIA.— *(Sin oírlo.)* Eso era lo que, sin yo saberlo, crecía en mí como un dolor material. Eso era lo que me hacía caminar a tientas, dentro y fuera de mí, ciega de angustia, de indecisión. Eso era, ¡Dios mío! *(Luego irguiéndose, afirmándose.)* ¡Pero ahora ya no dudo! Ahora ya lo sé y estoy libre de indecisiones. ¡Ahora soy libre!

ROMÁN.— *(Atónito al ver el cambio de Antonia.)* ¿Libre de qué?

ANTONIA.— ¡Hasta hace un momento estaba presa dentro de mí, y también fuera de mí, pero ahora soy libre, y tengo en mis manos el más extraordinario privilegio que un ser humano puede tener; que ningún ser humano puede nunca tener!

ROMÁN.— *(Desconcertado ante las palabras sobrehumanas de Antonia.)* ¡Qué estás diciendo!

ANTONIA.— ¡Ahora estoy en libertad de escoger mi propio padre!

ROMÁN.— *(Sobrecogido ante la verdad desnuda que le presenta Antonia.)* Tienes razón, Antonia. Ahora puedes decidir.

ANTONIA.— ¡Ya he decidido!

(Román se acerca anhelante, pero se encuentra a Antonia, muda, erguida, sin dureza, pero también sin que la duda la haga temblar. Román se humilla y, dolorosamente, sin convencimiento.)

ROMÁN.— Eres cruel.

ANTONIA.— Si lo soy, tengo a quien heredarlo.

ROMÁN.— *(Con una última esperanza.)* ¿A mí?

ANTONIA.— A mi madre.

ROMÁN.— ¿Con eso quieres decir que para ti no soy más que un extraño?

ANTONIA.— *(Con un ligero temblor doloroso en la voz.)* ¡Qué más quisiera yo —qué más quisiéramos todos— que usted fuera eso, un extraño, y sólo eso!

ROMÁN.— Pero... ¿no dudas?...

ANTONIA.— *(En doloroso reproche.)* Usted no dudó en abandonarme antes y después de que yo naciera.

ROMÁN.— ¿No tienes piedad de mí?

ANTONIA.— *(Reconviniendo más que acusando.)* No tuvo usted piedad de mí durante tantos años; no la tuvo usted hace unos momentos, ahora mismo, de él, ni de mí.

ROMÁN.— Yo no podía seguir viviendo... Ya no podía vivir ocultando la verdad que ardía en mis entrañas.

ANTONIA.— *(Enigmática.)* Ahora podrá usted vivir.

ROMÁN.— Si he dicho, al fin, la verdad, fue también por ti.

ANTONIA.— Pero, sobre todo, por usted. Porque la verdad no le cabía en el pecho. Porque, al fin, no fue usted más grande que su silencio y su dolor. (*Refiriéndose a Eduardo.*) Él, en cambio, ha sabido guardarla. ¡La guarda todavía! ¿Comprende usted por qué no dudo ahora?

(*Román busca apoyo en un sillón, y se deja caer abatido, inerme. Antonia continúa, suavizando cada vez más la voz y la intención.*)

Un día, por un momento, dejé de sentirlo extraño: el día en que comprendí que así como yo alimentaba una angustia de algo desconocido, usted alimentaba un sufrimiento; que usted guardaba un secreto. Entonces yo no sabía cuál era ese secreto.

ROMÁN.— ¡Tú eres mi secreto!

ANTONIA.— Pero usted no supo o no pudo guardarme, llevarme consigo.

(*Román llora en silencio. Al verlo llorar, Antonia se hace cada vez más dulce en su voz.*)

Y ese mismo día me dio usted un consejo, el único, pero inolvidable: “No renuncies a lo que amas; no consientas, ni por piedad siquiera, en que te arrebaten lo que es tuyo, lo que debe ser tuyo”.

ROMÁN.— (*Admirado, transportado.*) ¡Estás hablando con la voz de mi sangre!

ANTONIA.— Es verdad. ¡Y esa voz seguirá hablando si me ayudas a guardarla, pura, intacta, como salió de tu corazón, como resonó en mis oídos aquel día, como ha resonado a los tuyos, como resonará siempre si la dejas conmigo, pura, intacta.

(*Hay una pausa en la que en la lucha interior de Román ha vencido, imponiéndose, la voz de Antonia que es, también, la voz de su sangre. Román se pone en pie. Mira a Antonia a los ojos. Antonia espera.*)

ROMÁN.— (*Bajando la cabeza.*) Adiós, Antonia.

ANTONIA.— Pero no así, con los ojos bajos y la frente humillada... sino con la frente alta y los ojos abiertos... (*Román alza la cabeza y mira a Antonia.*) ¡Así!

ROMÁN.— Gracias, Antonia.

ANTONIA.— No, Román. (*Con ternura infinita.*) ¡No me des las gracias! ¡Ahora podremos vivir, gracias a ti!

(*Román abraza y besa rápida, estrechamente a Antonia, y sale por el vestíbulo. Antonia queda inmóvil hasta que se oye una puerta que se cierra. Va Antonia a primer término y se hunde en sus propios pensamientos. Por la puerta de la biblioteca entra Eduardo. Imaginemos lo que siente al creer que la sala está desierta. ¡Pero se resiste a creerlo! Se vuelve y descubre a Antonia: entonces, con una exclamación que es un alivio infinito.*)

ESCENA VI Y ÚLTIMA

Eduardo, Antonia

EDUARDO.— ¡Antonia!

ANTONIA.— (*Saliendo de sus pensamientos, suavemente.*) Aquí estoy.

EDUARDO.— ¿Se fue Román?... (*No espera la respuesta. Se acerca a Antonia, como no se atreve a hacerlo de frente, por la espalda.*) Por un instante... pensé qué... ¡Dios mío!... ¡Cómo pude pensarlo!... ¡Y, sin embargo, tenía que pensarlo!... ¡Tenía por qué pensarlo!

ANTONIA.— No te atormentes, no te atormentes más.

EDUARDO.— (*Continuando su idea.*) Mientras hablabas con él... yo, allí, en la biblioteca, esperaba... esperaba... Y cuando oí que alguien salía... esperé aún... porque aún tenía esperanza... Esperé a que volvieras a buscarme... y como no volvías...

ANTONIA.— (*En un reproche que es también un consuelo imponderable.*) ¿Por qué había de volver a buscarte si ni por un momento me separé de ti?

EDUARDO.— (*Con alegría infinita.*) ¡Antonia! (*Va hacia ella y la abraza. Pero luego vuelve, a pesar suyo, a preguntar.*) ¿Román... te dijo todo?

ANTONIA.— Todo lo que yo había entrevisto, adivinado a través de tus lágrimas. (*Atrayéndolo a sí.*) Aquella noche era yo la que interrogaba. ¿Recuerdas? Ahora que estamos juntos, como nunca antes, no dudes, no preguntes. Ahora, sencillamente, estrechándome contra tu corazón, para que yo lo oiga latir por vez primera sin miedo ni zozobra, dime: “Antonia, hija mía”.

Y Eduardo y Antonia se abrazan, por primera vez sin sombra de temor, sin sombra de duda, mientras cae, lento, el

TELÓN

El pobre Barba Azul

COMEDIA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

CARMEN
JUAN
AMPARO
VIRGINIA
BEATRIZ
DON LUCAS
LUISILLO
ALONSO
SAMUEL
EL DOCTOR
UNA CRIADA

En la ciudad de México. Hoy

Las mujeres de esta comedia deberán ser o aparecer bonitas y todo lo elegantes que les sea posible. Los hombres no tienen por qué ser muy feos ni demasiado fuertes ni excesivamente formales.

Al levantarse el telón, aparecerá la sala de la casa de Lucas Francés y de su hija Carmen. Los Francés son ricos y, como puede verse por los muebles y objetos que hay en la sala, de buen gusto. Puertas a la derecha, conducen a las habitaciones; al centro, cubierta por una cortina pesada, puerta que conduce al comedor. La puerta de la izquierda es la de entrada a la sala, por el vestíbulo del que debe verse una parte.

ACTO PRIMERO

Carmen lanza una última mirada a la sala. Hace una última composición de lugar. Arregla un cojín del diván que se halla bajo la ventana, a la izquierda. Cuenta una, dos, las tazas del servicio de té, en el estrado, a la derecha. Luego, súbitamente inspirada, cambia de sitio un jarrón con flores. Juan, el criado, inmóvil, rígido, seco, frío, espía sin perder su

apariencia de persona que no tiene derecho a enterarse de nada, de pie, cerca de la puerta del fondo. A punto de salir por la puerta de la izquierda, Carmen se vuelve a Juan.

ESCENA I

Carmen, Juan

CARMEN.— ¿Ha comprendido usted, Juan?

JUAN.— Sí, señorita.

CARMEN.— Con excepción del señor Alonso, no estoy para ninguna persona, “para ninguna persona”.

JUAN.— Sí, señorita.

CARMEN.— En cuanto llegue el señor, me hará usted el favor de avisarme. Luego traerá usted el té y...

JUAN.— ¿Luego, señorita?

CARMEN.— Luego, nada más. ¿Comprendido?

JUAN.— Perfectamente, señorita.

CARMEN.— (*Reflexionando.*) ¿No le parece buena la idea de no oír más el timbre de la puerta de entrada, después de que el señor Alonso haya llegado?

JUAN.— Excelente, señorita.

CARMEN.— ¿Se le ocurre a usted algún medio?

JUAN.— Para mí es muy fácil, señorita. Es cuestión de fuerza de voluntad. Cuando me propongo no oír el timbre, logro muy fácilmente mi propósito.

CARMEN.— Magnífico, Juan. Sólo se trata de que tampoco el señor Alonso y yo lo oigamos.

JUAN.— En ese caso, lo más seguro es desconectar el timbre, una vez que llegue el señor Alonso.

CARMEN.— Entonces, Juan, no olvide desconectar el timbre en cuanto llegue el señor Alonso.

JUAN.— Así lo haré, señorita.

(Carmen sale por la izquierda. Juan se pasea por la sala, observa y mide con la vista. Sin que un solo músculo de su cara se mueva, se dirige al jarrón que Carmen cambió de lugar y lo restituye a su sitio. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Juan se endereza, se arregla mecánicamente los puños y sale a abrir.)

ESCENA II

Amparo, Juan

LA VOZ DE AMPARO.— Buenas tardes, Juan. ¿Está la señorita?

LA VOZ DE JUAN.— No, señorita. La señorita no está en casa.

AMPARO.— (*Entrando.*) ¡Magnífico!

JUAN.— Sí, señorita.

AMPARO.— ¡Oh! ¿A usted también le parece magnífico?

JUAN.— (*Recapacitando.*) No quise decir eso, señorita.

AMPARO.— De modo que Carmen no está en casa.

JUAN.— No, señorita.

AMPARO.— ¿Y no le dejó un recado para mí?

JUAN.— Ninguno, señorita.

AMPARO.— ¿Algunas instrucciones especiales: por ejemplo, impedirme a cualquier precio la entrada?

JUAN.— Ningunas instrucciones especiales, señorita.

AMPARO.— (*Tomando asiento.*) De modo que no lo perjudico a usted, en su situación en esta casa, si le digo que he venido a instalarme aquí, en la sala, todo el tiempo que juzgue necesario.

JUAN.— (*Helado de espanto.*) No, señorita. Sólo que temo... no haber sido bien comprendido o, más bien, no haberme expresado con claridad.

AMPARO.— Con perfecta claridad. Ha dicho usted: “La señorita no está en casa”.

JUAN.— Exactamente, señorita. Sólo me faltó añadir que la señorita Carmen no vendrá en seguida... y que...

AMPARO.— Yo terminaré por usted: “Y que lo mejor será que yo no la espere.” ¿No es eso? Sólo que yo he decidido esperar aquí, indefinidamente. (*Luego al ver la nerviosidad de Juan, divertida.*) Comprendo su situación, Juan. No puede ser más comprometida. Depende de mi presencia o de mi ausencia... Si cree usted que en algo pueda servirle... Yo misma puedo emplearlo, en la casa... Si bien acaba usted de darme una prueba palpable de su debilidad en estos casos. Desde luego puedo darle una carta de recomendación, amplísima, para alguna de mis amigas. (*Saca de su bolso un billete y se lo tiende.*) Y ahora mismo, si usted cree que esto pueda aliviarlo...

JUAN.— (*Rehusándolo, digno.*) De ninguna manera, señorita. Y si usted me lo permite... (*Hace ademán de retirarse.*)

AMPARO.— No es preciso, Juan. No se vaya todavía. Tal vez encuentre usted algún modo de explicarle a Carmen. Yo le prometo interceder, aunque, como usted comprenderá, mi intervención no será en este caso muy valiosa. No, no se vaya. Recuerde que de un momento a otro puede venir alguna otra persona a quien usted de ningún modo debe dejar entrar. Yo estaré aquí para darle ánimo, Juan.

JUAN.— (*Nervioso.*) La señorita es muy amable... pero...

AMPARO.— (*Con toda calma.*) ¿No me encuentra usted un poco nerviosa; muy nerviosa?

JUAN.— Un poco nerviosa, señorita.

AMPARO.— ¿Y no ha oído usted decir que un cigarrillo aquieta los nervios?

JUAN.— En efecto, señorita.

AMPARO.— ¿Quiere usted darme la caja de los cigarrillos? (*Juan ejecuta.*) Gracias, Juan. Fume usted uno.

JUAN.— Gracias, señorita... pero yo no estoy nervioso.

AMPARO.— Pero yo sí.

JUAN.— Luego usted es quien debe fumarlo, señorita.

AMPARO.— Pero... ¿no comprende usted que si le ofrezco un cigarrillo es porque... yo no fumo?

JUAN.— Tiene usted razón, señorita. (*Toma involuntariamente un cigarrillo, que devuelve en seguida.*) Sólo que yo tampoco fumo.

AMPARO.— Entonces no hay remedio, seguiremos nerviosos los dos.

JUAN.— Perfectamente, señorita.

AMPARO.— ¿Por qué siempre termina usted sus frases con la palabra: señorita: “Sí, señorita”; “no, señorita”; “perfectamente, señorita”? En unos minutos me ha llamado usted, no menos de veinte veces, señorita.

JUAN.— ¿He cometido falta, señorita?

AMPARO.— Ninguna, Juan. Soy yo quien la ha cometido. (*Pausa breve. Mirando el servicio de té.*) Carmen espera una visita, ¿verdad?

JUAN.— No lo creo... (*Se interrumpe.*)

AMPARO.— (*Dándole ánimo.*) Señorita. Pues yo sí lo creo. ¿Cómo podría usted explicar que en el servicio haya dos tazas?

JUAN.— La señorita Carmen tiene por costumbre tomar dos tazas de té.

AMPARO.— ¿En dos tazas diferentes?

JUAN.— (*Turbado.*) Posiblemente... señorita.

(*Se oye el timbre de la puerta de entrada. Juan y Amparo se sobresaltan.*)

AMPARO.— Vaya a abrir, Juan. Ya sabe que no debe dejar entrar a nadie que no sea la persona a quien la señorita Carmen... y yo, estamos esperando.

JUAN.— Haré lo que pueda, pero no estoy muy seguro. (*Sale por la izquierda.*)

ESCENA III

Amparo, Virginia, Juan

LA VOZ DE JUAN.— Buenas tardes, señora. La señorita Carmen...

LA VOZ DE VIRGINIA.— No está en casa.

LA VOZ DE JUAN.— (*Alegre.*) ¿Ya lo sabía usted?

LA VOZ DE VIRGINIA.— Ya lo imaginaba.

LA VOZ DE JUAN.— ¿Qué la señorita Carmen no está en casa?

VIRGINIA.— (*Entrando.*) Que usted me saldría con eso. Acabo de ver a Carmen, desde la calle, atisbando por el balcón. No va usted a negármelo.

JUAN.— Yo no niego, señora; yo afirmo que “la señorita no está en casa”.

VIRGINIA.— (*Al ver a Amparo.*) ¡Tú aquí! (*A Juan que está desolado.*) No se quede mirándome de ese modo, Juan; lo desconozco. (*Juan sale.*) ¿No ha llegado mi marido?

AMPARO.— ¿Pero es que se te ha olvidado que desde que te divorciaste ya no tienes marido?

VIRGINIA.— Nunca me he sentido más casada que ahora que estoy divorciada.

AMPARO.— No te entiendo.

VIRGINIA.— Samuel me espía, me cela, me regala, me persigue, me llama por teléfono a todas horas.

AMPARO.— ¿También por la noche?

VIRGINIA.— Sobre todo por la noche. Se ha propuesto no dejarme dormir. No quiere que lo engañe ni en sueños siquiera.

AMPARO.— Por lo visto, Samuel está desconocido.

VIRGINIA.— Dice que este nuestro primer divorcio es nuestro segundo noviazgo.

AMPARO.— Si habla de su primer divorcio es porque espera llegar al segundo.

VIRGINIA.— Para eso sería necesario que nos casáramos otra vez, y esto no es posible. Samuel es un pretendiente fantástico, imaginativo, romántico, tímido, atrevido, todo a un tiempo, pero como marido es ¿cómo decírtelo? (*Amparo se acerca, interesada, curiosa.*) Un marido; eso es todo.

AMPARO.— (*Decepcionada.*) Por lo visto, Samuel te divierte en su nuevo papel de pretendiente.

VIRGINIA.— Me divertiría si se tratara de otro hombre, de un desconocido; pero cuando se sabe lo que hay delante de todo esto...

AMPARO.— (*Curiosa otra vez.*) ¿Qué hay?, ¡dímelo!

VIRGINIA.— Nada, o casi nada... que pueda oír una señorita.

AMPARO.— ¡Se me olvidaba!

VIRGINIA.— Pero a mí no.

AMPARO.— ¡Qué fastidio! Ya estás como Juan.

VIRGINIA.— ¿Qué Juan?

AMPARO.— El guardaespaldas de Carmen. Esta tarde me ha llamado señorita no menos de veinte veces, desde que entré en la casa.

VIRGINIA.— Espero que te lo seguirá diciendo, a la salida. (*Ríe. Luego, como si recordara a lo que ha venido.*) Pero... ¿en qué estoy pensando? ¿Y Carmen? ¿Por qué no está contigo? ¿Por qué no baja? ¿Está enferma?

AMPARO.— Carmen no está en casa.

VIRGINIA.— ¡Tú también, Amparo! Carmen está aquí, en su casa, por la misma razón por la que yo... y ahora caigo que también tú estás aquí. Lo que sucede es que... *(Se oye nuevamente el timbre de la puerta de entrada.)* Ahora llega.

AMPARO.— ¿Quién?

VIRGINIA.— No finjas, Amparo. Lo sabes mejor que yo.

AMPARO.— ¿Te avisó Luisito?

VIRGINIA.— Después de avisarte a ti.

AMPARO.— Sólo así se explica que haya llegado yo antes que tú, ¿no es eso?

VIRGINIA.— Silencio. *(Se oyen voces fuera.)* Creo que no es él.

ESCENA IV

Amparo, Virginia, Carmen, luego Beatriz

CARMEN.— *(Entrando por la derecha, molesta pero resignada y a veces divertida por la invasión de las amigas.)* No, no es él.

VIRGINIA.— ¿Él? No sé de quién hablas.

AMPARO.— *(Ingenua, a Carmen.)* ¡Qué! ¿Te ha avisado que no vendría?

CARMEN.— Les digo que no es él.

BEATRIZ.— *(Hablando con Juan.)* No importa, Juan. La esperaré. Estoy fatigadísima. *(Entrando, sorprendida al ver a sus amigas.)* ¡Hola! ¿Estás aquí, Carmen? Juan había insinuado algo así como que no estabas en tu casa.

CARMEN.— Mientras ustedes estén en la suya...

BEATRIZ.— *(A Carmen.)* ¿Invitaste a Amparo y a Virginia?

CARMEN.— Naturalmente. *(A las otras dos.)* También invité a Beatriz del mismo modo que a ustedes dos, para no hacer distinciones.

BEATRIZ.— Yo hubiera querido llegar antes; ser la primera.

CARMEN.— ¿En llegar?

BEATRIZ.— En llegar a darte la buena noticia.

CARMEN.— ¿De que Alonso vendrá esta tarde a mi casa?

BEATRIZ.— Ya veo que Amparo y Virginia se me han adelantado.

CARMEN.— ¿En llegar? Desde luego.

BEATRIZ.— En darte la noticia.

CARMEN.— No he hablado con ellas una palabra, no me han dado ninguna noticia. Acabo de entrar en la sala.

AMPARO.— *(A Carmen.)* ¿Te habló Luisito, entonces?

VIRGINIA.— *(Queriendo morder a Amparo.)* Esta muchacha es deliciosa.

CARMEN.— ¿Porque dice lo que las demás se callan?

BEATRIZ.— O, dicho de otro modo, porque deja que el subconsciente hable por ella.

VIRGINIA.— ¿No será porque no tiene consciente?

BEATRIZ.— Mi marido vendrá más tarde.

CARMEN.— ¿Luisito le avisó también a tu marido?

BEATRIZ.— Vendrá después de la consulta, si acaba a tiempo con los enfermos.

AMPARO.— Entonces, vendrá.

VIRGINIA.— Si fuera cirujano, tu marido estaría aquí dentro de unos minutos, pero como es psiquiatra, no vendrá. Los psiquiatras difieren de los demás médicos en que saben que lo mejor no es acabar con los enfermos, sino conservarlos enfermos.

BEATRIZ.— A propósito, en estos últimos meses mi esposo me ha dado mucho en que pensar.

VIRGINIA.— ¡Imposible!

CARMEN.— ¿Más de lo que tú le has dado en qué pensar?

BEATRIZ.— Ya apareció la soltera puritana. Me refiero a su estado de salud.

VIRGINIA.— ¿Vas a decir que sus enfermos han acabado por contagiarlo?

BEATRIZ.— Algo hay de eso. Y he llegado a temer que él, a su vez, me contagie.

CARMEN.— Las enfermedades mentales no son contagiosas. Se necesita que exista un campo propicio. Tranquilízate.

AMPARO.— No me parece que Beatriz esté intranquila. Yo, en cambio, les confieso que estoy inquieta, muy inquieta.

BEATRIZ.— No es necesario que cuando hables digas que confiesas. Ya sabemos que todo lo que dices es una confesión.

VIRGINIA.— Que merecería una buena penitencia.

CARMEN.— *(A Amparo.)* ¿Y se puede saber por qué estás inquieta?

BEATRIZ.— No confieses nada. Es inútil. Ya lo sabemos. Y Carmen es la primera en saberlo.

AMPARO.— Estoy inquieta por lo mismo... *(Se calla al ver que Virginia la amenaza, procurando no ser vista por Carmen.)*

CARMEN.— Por lo mismo que Beatriz está intranquila y que Virginia está amenazadora.

AMPARO.— *(Ingenua.)* ¿Porque va a venir Alonso?

VIRGINIA.— ¿No les digo que esta criatura es deliciosa?

AMPARO.— Pero si no he dicho más que la verdad. ¿Es malo decir la verdad?

BEATRIZ.— Malo, precisamente, no; pero es desusado. No está de moda.

VIRGINIA.— Le pasa lo que a tu sombrero.

AMPARO.— *(Enojada.)* ¡Mi sombrero! ¿Qué tiene mi sombrero? Es un modelo de Chatillon.

CARMEN.— *(Calmándola.)* No les hagas caso. Te molestan porque eres más bonita y más joven que ellas.

BEATRIZ.— ¿Más bonita? Depende del arquetipo erótico de cada quien. ¿Más joven?, puede ser, pero sólo provisionalmente. Una mujer casada, por el hecho de ya no ser soltera, envejece en un año lo que una mujer soltera, por el solo hecho de serlo, envejece en una hora. Pronto seremos de la misma edad. Es cuestión de horas.

VIRGINIA.— (*A Carmen.*) ¿Amparo te parece más joven y más bonita que nosotras? Se te olvidó decir que es también más soltera que nosotras dos.

BEATRIZ.— Carmen cree que ser soltera es una cualidad.

VIRGINIA.— Que va dejando de serlo a medida que pasa el tiempo. Carmen ha cultivado esta cualidad, hasta ahora, con mucho éxito; pero, por lo visto, ya le va cansando, ¿verdad, querida?

CARMEN.— (*Con firmeza.*) Si me va cansando o no, es cuenta mía y sólo mía. Nunca te he hecho notar que después de cansarte de ser soltera, te cansaste de ser casada y empiezas a dar muestras de fatiga ahora que estás divorciada.

AMPARO.— ¡El Maratón del cansancio! Toma asiento, Virginia. Debes de estar muy fatigada.

BEATRIZ.— (*Interviniendo.*) Vamos, muchachas. Mantengamos, al menos, una paz aparente. Yo estoy por la guerra a la guerra.

AMPARO.— Y yo porque bebamos algo. Les confieso.

VIRGINIA.— ¿Nunca acabarás de confesarte?

(*En este momento, por la puerta de la izquierda, entrarán: don Lucas, viejo galante, elegante y bien conservado; Alonso, de treinta y cinco años, afable y mesurado; y, luego, el inevitable Luisito, de veinticinco años, y maneras demasiado desenvueltas. Las mujeres — con excepción de Carmen — se ponen en pie disponiéndose, ansiosas, a recibir a Alonso.*)

ESCENA V

Dichos y Alonso, don Lucas, Luisillo

ALONSO.— (*Yendo directamente a saludar a Carmen.*) Habría querido estar con usted, desde hace una hora, pero don Lucas y Luisito me han secuestrado materialmente.

CARMEN.— No se disculpe, Alonso. Estaba usted en muy buenas manos, y ya ve usted que yo también estaba en manos de mis amigas.

ALONSO.— (*A Virginia que se le acerca.*) ¡Qué suerte encontrarla, aquí, señora!

VIRGINIA.— ¡Yo podría decir lo mismo! No nos vemos desde... ¿desde cuándo, Alonso?

LUISILLO.— (*Desde donde se halle.*) Desde anoche.

ALONSO.— (*Turbado. A todos.*) ¡Llevo cinco días en México y he tenido la fortuna de encontrar a la señora Virginia todos los días, en todas partes, casualmente!

AMPARO.— (*A Virginia.*) ¿Podrías decir lo mismo, Virginia?

VIRGINIA.— (*Tomando del brazo a Alonso y alejándolo del grupo.*) No ha sido muy galante ese “casualmente”.

DON LUCAS.— Estás encantadora, Carmen. Esta noche tienes un brillo especial en los ojos.

CARMEN.— (*Molesta al ver que entre Virginia y Alonso hay un entendimiento.*) No empieces, papá.

DON LUCAS.— (*A todos.*) Carmen me regaña siempre; dice que nunca estoy en mi papel de padre; que desconozco el amor paternal.

LUISILLO.— (*Al vuelo.*) Dentro de casa, ¿no es eso?

DON LUCAS.— ¿Qué has querido decir, Luisillo?

LUISILLO.— Nada. Absolutamente nada nuevo.

DON LUCAS.— (*Acariciando a Carmen.*) El único defecto de Carmen es... que es hija mía.

LUISILLO.— Y la única cualidad de usted es... que es el padre de Carmen.

DON LUCAS.— (*Al ver que Luisillo ha llenado su cigarrera con los cigarrillos de la casa.*) ¿Acabaste ya de llenar tu cigarrera dentro de casa?

LUISILLO.— Ya sabe usted que me encantan los cigarrillos de contrabando.

AMPARO.— ¡Y como “también” son frescos!

BEATRIZ.— (*A Alonso*) Señor Alonso: el día que nos presentaron...

LUISILLO.— Anteayer.

BEATRIZ.— (*Continuando.*) Oí decir que no era usted de México.

ALONSO.— En efecto, señora. No soy de México. Soy de Jalisco.

BEATRIZ.— Y, Guadalajara, ¿sigue siendo la misma?

ALONSO.— No sé qué decirle. No sé en qué sentido puede seguir siendo la misma.

BEATRIZ.— Guadalajara tiene fama de ser una ciudad... ¿cómo explicarle?...

AMPARO.— Atrévete, Beatriz.

BEATRIZ.— (*Continuando.*) Una ciudad morbosa.

ALONSO.— Más o menos como todas.

BEATRIZ.— No, no como todas, sino especialmente rica en asuntos eróticos, en casos pasionales interesantes. Parece ser que, al menos entre cierta clase social, en Guadalajara la psicopatología de la vida cotidiana es de una variedad y riqueza increíbles.

CARMEN.— Beatriz quiere decir que en Guadalajara abundan los adulterios, los divorcios, las fugas y los triángulos.

DON LUCAS.— Y otras figuras geométricas.

LUISILLO.— Menos mal que no se habla de cifras.

BEATRIZ.— Y que, por ello, Guadalajara sería un medio propicio...

VIRGINIA.— ¿Piensas ir a radicarte a Guadalajara?

BEATRIZ.— (*A Alonso.*) Pensaba en mi esposo que, como usted sabe, aunque no sé por qué habría usted de saberlo, es psiquiatra. No quiero decir que en México falten casos, pero en México...

LUISILLO.— (*Interrumpiendo.*) Sobran médicos.

BEATRIZ.— (*Siempre a Alonso.*) En cambio, allá, donde sobran casos...

DON LUCAS.— (*Interrumpiendo y completando.*) Faltan médicos.

BEATRIZ.— Eso es. Y pensando en mi esposo, creo que tal vez sería muy favorable para su carrera...

VIRGINIA.— Y para la tuya.

AMPARO.— Apresúrate, Beatriz, puesto que se trata de una carrera.

DON LUCAS.— (*Descubriendo el servicio de té.*) No vas a tener la mala ocurrencia de darnos té, ¿verdad, hija mía?

CARMEN.— No lo había pensado, pero si gustan.

LUISILLO.— ¡Aquí hay un misterio! Servicio de té para dos personas y somos siete. ¡Adivínenme lo que es! (*Cantando.*) “Tea for two, and two for tea...”

VIRGINIA.— Luisillo tiene razón.

CARMEN.— No digas tonterías. Voy a llamar a Juan para que prepare un *cocktail*.

LUISILLO.— Es inútil, Carmen. Juan debe de estar ocupadísimo. En cuanto entramos sacó del bolsillo un destornillador y empezó a componer o a descomponer el timbre de la puerta de entrada.

AMPARO.— Haremos el *cocktail* nosotros mismos. ¿Te parece, Carmen?

CARMEN.— Como quieran.

AMPARO.— Vengan todos, todos sin excepción.

DON LUCAS.— Has tenido una gran idea, Amparito.

AMPARO.— (*Con el fin de deshacer el grupo en que Beatriz y Virginia rodean a Alonso.*) Usted también, señor Alonso, y tú, Carmen. Anda Luisillo, trae a Virginia.

CARMEN.— Vamos, papá.

DON LUCAS.— Vamos, Carmen.

(*Luisillo toma de la mano a Virginia y la aleja a pesar suyo de Alonso. Alonso se pone en pie; va a acercarse a Carmen que, al verlo, toma de la mano a su padre y sale por el centro. Alonso, desconcertado, queda solo con Beatriz, mientras los demás salen por la puerta del centro.*)

BEATRIZ.— ¿Se ha fijado usted que en México las reuniones ya no se hacen en la sala, sino en otros lugares?

ALONSO.— ¿Lo dice usted porque vamos al comedor?

BEATRIZ.— Y porque seguiremos en la cocina y acabaremos en el cuarto de baño. Mi esposo que, como usted sabe, es psiquiatra, dice que, esto último, tiene un profundo sentido.

ALONSO.— (*Cortés.*) ¿Y se puede saber cuál es?

BEATRIZ.— (*Antes de salir.*) ¡Oh! Mi marido se ha negado siempre a explicármelo. Pero yo sé que eso tiene, como todo, un sentido erótico. ¿No lo adivina usted? Consiste en poder estar,

vestidos, en un lugar donde es costumbre estar desnudos. De este modo se puede, en un mismo sitio, estar desnudo y vestido a la vez.

(Salen también por la puerta del centro. La sala queda vacía un instante. Se oye a lo lejos la risa insinuante de Virginia y la alarmante de Luisillo. Por la puerta de entrada llega Juan: atraviesa la escena y sale por el comedor. Vuelve, casi en seguida, seguido por Carmen.)

ESCENA VI

Juan, Carmen

CARMEN.— ¿Qué pasa, Juan? ¿Por qué tanto misterio?

JUAN.— Sucede que me hallaba yo, como habíamos convenido, desconectando el timbre una vez que llegó el señor Alonso, cuando descubrí que alguien rondaba, espiaba la casa. *(Toma aliento. Se interrumpe.)*

CARMEN.— Siga usted, Juan.

JUAN.— El espía, de una manera muy sospechosa, acabó por acercarse, y se puso a oprimir el timbre que yo, siguiendo puntualmente las instrucciones de la señorita, había desconectado ya.

CARMEN.— Muy oportunamente.

JUAN.— Gracias, señorita.

CARMEN.— Abrevie, Juan.

JUAN.— Insistía de tal modo; oprimía el botón en tal forma, que, a pesar de no oír el timbre, puesto que ya no está conectado, acabó por hacerse insoportable, no el ruido que pudiera hacer...

CARMEN.— *(Desesperada.)* Sino el ruido que no hacía.

JUAN.— Eso es. Y desde la ventana por la que yo atisbaba, le hice señas de que iría a abrirle. Sólo hasta ese momento el espía dejó de oprimir el botón.

CARMEN.— ¿Acabará usted algún día de decirme quién es y qué quiere ese hombre?

JUAN.— En seguida, señorita: el espía no es otro que el señor Samuel.

CARMEN.— ¿Sabe que Virginia está aquí?

JUAN.— Sabe que está aquí la señora Virginia, la señora Beatriz, el papá de usted... En una palabra, sabe que están todos.

CARMEN.— Menos él, y por lo visto quiere que no falte nadie.

(Samuel entra, sombrero en mano, por la izquierda. Es joven aún y delgado y tímido, de una timidez que es, sin duda, un lastre pero también un estímulo para las mujeres.)

Pertenece a ese tipo de hombres en los que las mujeres experimentan pero con los que no hacen, sino por equivocación, como en el caso concreto de Virginia, pruebas definitivas.)

ESCENA VII

Samuel, Carmen, Luisillo

SAMUEL.— Ha adivinado usted, Carmen. No quiero que ese alguien que aquí falta sea yo.

CARMEN.— Está bien, Samuel. Pase usted al comedor a reunirse con los demás.

SAMUEL.— Gracias, Carmen, es usted una hada bienhechora. Pero yo quisiera hablar con usted a solas.

CARMEN.— ¿Y para eso ha escogido usted el día en que están todos en la casa?

SAMUEL.— (*Indicando discretamente a Juan.*) Lo que tengo que decirle es urgentísimo y de vida o muerte para mí.

CARMEN.— Juan, tome el sombrero del señor. (*Juan ejecuta y sale.*) Lo escucho, Samuel, pero no olvide que Virginia está aquí.

SAMUEL.— Lo sé, lo sé todo; sé todo lo que hace mi ex esposa, sé todas las partes adonde va.

CARMEN.— ¿Le ha puesto usted un policía privado?

SAMUEL.— Justamente, Carmen. Para saberlo todo.

CARMEN.— ¡Pero ha podido usted llegar a ese extremo! ¿No comprende que hay cosas que no debemos confiar a un tercero, y menos a un policía privado?

SAMUEL.— Es que ese tercero, ese policía privado, soy yo mismo.

CARMEN.— Menos mal. Pero todo eso prueba que sigue usted queriendo a Virginia.

SAMUEL.— Más que antes, Carmen. Y ahora, cuando parecía que había logrado yo ablandarla; ahora... se ha propuesto casarse —¡me lo ha dicho con todas sus letras!— casarse de cualquier modo con ese hombre de Guadalajara que acaba de entrar en la casa de usted, y con el que Virginia se encuentra todos los días, a todas horas, en todas partes.

CARMEN.— Por lo visto, también Virginia le ha puesto policía privado a Alonso.

SAMUEL.— Eso es; o, mejor dicho, no es eso. No sé en realidad lo que digo. Yo mismo no me entiendo. Pero que Virginia y Alonso se entienden, de eso estoy seguro. Aconséjeme, Carmen. Ayúdeme a separarlos. Ese hombre es más joven y más rico y más... desconocido que yo por Virginia. ¿Comprende usted el peligro en que estoy de que se me escape definitivamente?

CARMEN.— (*Reflexiva, urdiendo algo.*) ...Sí, lo comprendo. Tiene usted toda la razón.

SAMUEL.— Porque yo le he perdonado todo a Virginia, pero nunca le perdonaría que volviera a casarse con otro.

CARMEN.— Con otro que no sea usted. También lo comprendo. Pero no veo la manera de ayudarle a separarlos. Alonso se muestra muy inclinado hacia Virginia, y por lo que a Virginia

toca...

SAMUEL.— (*Cubriéndose los ojos.*) ¿La toca? ¡No me diga cómo! ¡Si la estoy viendo!

CARMEN.— (*Maliciosa, divertida, viendo claro en el plan que urde.*) Pero, mi pobre Samuel, ¿no ha acabado usted por llegar al convencimiento de que Virginia no es la mujer que usted merece?

SAMUEL.— De lo que estoy convencido es de que no merezco ninguna mujer. ¡Soy un cero a la izquierda!

CARMEN.— No diga eso, Samuel. ¿Ha buscado lejos o cerca de usted y no ha encontrado alguna otra mujer que pueda darle todo lo que Virginia le niega?

SAMUEL.— ¿Y que no me pida todo lo que Virginia me pide? ¡Esa mujer no existe, Carmen, no existe!

CARMEN.— No le pregunto si existe; le pregunto si la ha buscado. ¿No ha oído usted hablar de esos amores secretos, silenciosos, que una mujer puede alimentar por un hombre que tiene cerca, muy cerca, pero al que nunca se atrevería a dejarle ver ese cariño? ¿No ha imaginado nunca a una mujer capaz de cualquier sacrificio por ese hombre a quien ama, con tal de ser amada por ese hombre?

SAMUEL.— Sí, Carmen, en las novelas.

CARMEN.— En las novelas que se hallan tramadas no con el hilo de nuestros sueños sino con el hilo de la realidad. Esa mujer existe. Para cada hombre existe una; lo que sucede es que el hombre no se ocupa de buscarla. Y prefiere a las mujeres que no son para él.

SAMUEL.— ¿Quiere usted decir que para mí existe, en alguna parte, una mujer como esa que usted describe?

CARMEN.— Y más cerca de lo que usted imagina. (*Acercándose a Samuel.*) Bastaría con que abriera usted los ojos, Samuel, y estoy segura de que la encontraría.

SAMUEL.— Entonces... ¿lo que yo debo hacer es abrir los ojos?

CARMEN.— Bastaría con eso, Samuel.

SAMUEL.— ¡Pero si tengo los ojos abiertos!

CARMEN.— Ciérrelos un momento, y vuelva a abrirlos después.

(*Samuel cierra los ojos. Por la puerta del centro entra Luisillo. Al ver a la pareja dirá sorprendido.*)

LUISILLO.— ¿No vienes con nosotros, Carmen?... Quiero decir: ¿no vienen?

CARMEN.— Dentro de un instante estaremos con ustedes, los dos.

(*Sale Luisillo por donde apareció.*)

SAMUEL.— (*Abriendo los ojos que ha mantenido cerrados.*) Ya he abierto los ojos.

CARMEN.— ¿Y qué ha visto?

SAMUEL.— La he visto a usted, Carmen. La veo.

CARMEN.— Y... ¿eso no le dice nada?

SAMUEL.— (*Sorprendido, ilusionado.*) ¿Qué insinúa usted, Carmen? ¡Si no es posible! ¡Si no puedo creerlo!

CARMEN.— No insinúo nada. Y créalo usted todo. ¿Quiere usted vengarse de Virginia? ¿Qué mejor modo de hacerlo que descubrirle que usted no sólo es un hombre que ama, que ama ciegamente, sino que es también amado?

SAMUEL.— Entonces... (*abriendo desmesuradamente los ojos*) ¿debo seguir abriendo los ojos?

CARMEN.— (*Acercándosele.*) Basta con eso, Samuel. Mire los míos. Así, más cerca.

SAMUEL.— ¿Más cerca? (*Y en efecto se acerca a Carmen, pero luego, pensando en Virginia.*) ¡Pero si no es posible! ¡Si no puedo olvidar a Virginia!

CARMEN.— No hables, no digas nada. Cierra ahora los ojos.

(*Por la puerta del centro entra Luisillo, que ve cómo Samuel y Carmen están al borde de un beso. Carmen se da cuenta y besa a Samuel. Luisillo sale al tiempo que dice.*)

LUISILLO.— ¡Magnífico! (*Sale.*)

SAMUEL.— (*Abriendo los ojos.*) ¿Qué ha sido?

CARMEN.— Un beso.

SAMUEL.— ¿Quién habló?

CARMEN.— Luisillo.

SAMUEL.— (*Espantado.*) Lo cual quiere decir que, en este momento, lo sabe Virginia, lo saben todos.

CARMEN.— Lo que quiere decir —no lo olvides, Samuel— que en este momento empieza, para ti, la más dulce, la más sutil de las venganzas.

(*Se oyen las voces de los demás, que se acercan. Samuel está a punto de desfallecer.*)

¡Valor, Samuel!

SAMUEL.— No me pida usted imposibles.

CARMEN.— ¿Qué no es posible?

SAMUEL.— Nada es posible, Carmen. Yo no la quiero. Usted no me quiere.

CARMEN.— No conjugues así el verbo. Hazlo como yo: yo te quiero; tú me quieres.

SAMUEL.— ¡Pero si yo soy un cero a la izquierda!

CARMEN.— (*Colocándose a la izquierda de Samuel.*) No ahora, Samuel, que estás a la derecha de una mujer. (*Al ver que entran los demás.*) Sonríe, Samuel. Piensa que eres feliz; los demás acabarán por creerlo.

SAMUEL.— (*Sonriendo.*) Tiene usted razón. Sonrío. Pienso que soy feliz. Virginia acabará por creerlo.

LUISILLO.— ¿No se lo decía a ustedes? Basta verlos para comprender todo.

(Convocados, advertidos por Luisillo, llegan todos: el autor ruega a los actores que no hagan en esta escena —ni en ninguna en que pueda parecerles necesario— esos apartes y cuchicheos que desvirtúan la acción. Limítense a atender o a comentar con el gesto; limítense, en una palabra, a estar en situación.)

ESCENA VIII

Carmen, Samuel y los demás

LUISILLO.— ¡Nuestras felicitaciones!

AMPARO.— A los dos.

BEATRIZ.— *(A Carmen.)* Ya había pensado que ese servicio de té para dos tenía un sentido matrimonial, pero te confieso...

VIRGINIA.— ¿Ahora eres tú la que confiesas?

BEATRIZ.— Te confieso que no esperaba que Samuel fuera el elegido.

DON LUCAS.— Creo que, en estos casos, el padre debe hacer algo. ¿Un beso?

CARMEN.— Desde luego, papá.

LUISILLO.— Pero en la frente, don Lucas.

DON LUCAS.— *(A Samuel y a Carmen.)* Y no se apresuren a convertirme demasiado pronto en abuelo. Aún no estoy en edad.

(Mientras don Lucas y Luisillo abrazan a Samuel, que acepta los abrazos sin decir palabra.)

VIRGINIA.— ¿Crees, querida Carmen, que yo también debo felicitarte?

CARMEN.— ¿Quieres decir que te ha molestado la noticia; que me guardas rencor?

VIRGINIA.— Nada de eso; pero, después de conocer a Samuel como lo conozco, más que una felicitación sería una ironía.

(Virginia va a abrazar o a besar a Carmen. Ésta, con desenvoltura, elude el abrazo y le toma la mano.)

CARMEN.— Gracias, Virginia. Acepto la ironía.

(Samuel y Virginia quedan frente a frente.)

SAMUEL.— *(Turbado.)* ¿También tú me felicitas?

VIRGINIA.— Te felicito, Samuel; pero, sobre todo, me felicito.

(Todos —menos Carmen, Alonso y, naturalmente, Samuel— ríen.)

LUISILLO.— Eso merece otra copa. Vengan todos, todos. Samuel va a brindar por la novia.

SAMUEL.— (*Dejándose llevar por Luisillo.*) Pero si yo soy incapaz...

VIRGINIA.— ¡No exageres! ¡No exageres! (*Sale.*)

BEATRIZ.— (*A don Lucas.*) Este compromiso es tan imprevisto. ¿No le parece? Sospecho que aquí hay un complejo sumergido.

DON LUCAS.— (*Al tiempo que sale con Beatriz, buscando detrás y a un lado de ella.*) ¿Dónde, Beatriz? ¡Yo no veo nada! ¡Qué tonto soy! ¡Cómo he de verlo si está sumergido!

ALONSO.— (*Deteniendo a Carmen, en el momento en que ésta va a salir, como ya han salido todos.*) Un momento, Carmen. Sólo yo no le he dicho nada.

CARMEN.— Es verdad. No me ha dicho usted nada.

ALONSO.— Pero es que todo ha sido tan inesperado, tan sorprendente.

CARMEN.— Eso es: tan inesperado, tan sorprendente para todos.

ALONSO.— Para mí, sobre todo. No sé cómo decirlo. No sé si deba, ahora, decirlo. (*Haciendo acopio de todo su valor, que no es mucho.*) Carmen: la verdad es que yo hubiera querido... (*Se interrumpe.*)

CARMEN.— ¿Qué hubiera usted querido, Alonso?

ALONSO.— No sé... Yo hubiera querido... (*Dándose fuerzas.*) Yo hubiera querido...

(*Se oyen las voces de algunos del grupo llamando a Carmen.*)

VOCES.— ¡Carmen! ¡Alonso! ¡Estamos esperando!

CARMEN.— (*Intencionadamente.*) Yo también hubiera querido... Pero ya ve usted que... nos llaman, y “que no es justo hacerse esperar”.

Y Carmen entra en el comedor, dejando a Alonso desconcertado, mientras cae el

TELÓN

SEGUNDO ACTO

Sala en el moderno apartamento de Samuel. A la derecha, puerta de entrada que, se supone, da a un pequeño vestíbulo. A la izquierda, arriba, puerta que conduce al baño. Al fondo, en el centro, puerta que conduce a la alcoba de Samuel.

Samuel está en bata, hablando por el teléfono de mesa. A la derecha, abajo, sillón confortable y silla. A la izquierda, abajo, mesa y dos sillas modernas.

Samuel, luego Luisillo y la criada

SAMUEL.— (*Hablando por teléfono.*) Bueno, bueno... ¿Es usted, eres tú, Carmen?... ¡Oh! Virginia. Creí que eras Carmen... Carmen me llama todas las mañanas, a las nueve... Ya no uso despertador... Sí, son las once, pero Carmen sabe que me vuelvo a dormir para seguir soñando con ella. Y vuelve a llamarme cada hora... Sí, tanto gusto como antes... Pero ahora es imposible, Virginia. Recuerda que estoy comprometido... Por eso no te llamo desde aquel día... (*Asustado.*) ¡No, Virginia, no vengas!... Te lo pido por nuestra tranquilidad... La mía y la de Carmen... Sí, me tiene prohibido hablarte... ¿Que cómo estoy? (*Pudoroso.*) Estoy semidesnudo... ¿Tú también? (*Rápidamente.*) ¿No prefieres que vaya yo?... Como tú quieras, Virginia; te obedezco... (*Escucha algo que le encanta, y luego.*) No, no me moveré de aquí; no colgaré el audífono. Te oiré abrir y cerrar puertas y cajones; oiré el ruido de la ducha; luego, el de la puerta del ropero; ¿todavía rechína?... Sí, te lo prometo. Me estaré aquí, quietecito, oyéndote vestir, y no colgaré el audífono hasta que, después, vengas a decirme adiós.

LUISILLO.— (*Que ha entrado en las últimas réplicas, sorprendido al ver a Samuel arrobado, ahorcándose casi con el hilo del teléfono que ha ido anudando al cuello a medida que habla.*) ¿Con quién hablas de ese modo? ¿Con Carmen?

SAMUEL.— No, con Virginia.

LUISILLO.— Estás loco de remate.

SAMUEL.— (*Sin soltar el audífono.*) Ahora se ha metido en la ducha.

LUISILLO.— ¿Quién?

SAMUEL.— Virginia, en la ducha de agua tibia.

LUISILLO.— ¡Si Carmen se enterara!

SAMUEL.— Tú no la conoces.

LUISILLO.— ¿A Carmen?

SAMUEL.— No, a Virginia. (*Oyendo, embelesado.*) Ahora se enjabona. (*A Luis.*) ¡Si la conocieras!

LUISILLO.— ¿A Virginia? La conozco.

SAMUEL.— Ahora se oye otra vez la ducha, la ducha fría. (*A Luis.*) ¿Qué dijiste?

LUISILLO.— Que a Virginia la conozco. Pero no en ese plan.

SAMUEL.— ¿En qué plan?

LUISILLO.— En el de la ducha.

SAMUEL.— Ahora la cierra.

LUISILLO.— Por lo que veo, y sobre todo por lo que no veo, sigues enamorado de Virginia.

SAMUEL.— No lo sé, Luisillo, no lo sé. Sólo puedo decirte que ahora ella me busca, me habla por teléfono, me permite asistir a oído de pájaro a su *toilette*. Esto del noviazgo con Carmen me ha traído suerte.

LUISILLO.— Explícate.

SAMUEL.— (*Dejando el audífono. De pie, pavoneándose.*) Es inexplicable, pero voy a tratar de explicártelo. Ahora las mujeres se interesan por mí. Me ven de otro modo, ¿sabes?, con buenos ojos.

LUISILLO.— ¡Pero, Samuel! ¿Y Carmen? Si Carmen se entera de lo que estás diciendo...

SAMUEL.— Carmen lo sabe, Luisillo, lo sabe. Carmen es muy inteligente. Carmen me ha abierto los ojos. (*Mirándose al espejo, peinándose.*) Porque yo era, antes, un cero a la izquierda. Y ahora...

LUISILLO.— (*Que se aprovecha de la distracción de Samuel y ha tomado el audífono.*) Ahora se fricciona el cuerpo.

SAMUEL.— ¿Qué dices? (*Al ver que Luisillo tiene el audífono.*) Sinvergüenza. (*Le arrebató el audífono. Oyendo.*) No; ahora se lava los dientes. (*A Luisillo.*) Nunca antes me permitió Virginia asistir a su *toilette*. Yo tenía que espiarla y que conformarme con adivinar cada uno de los tiempos... Ahora me ha permitido oír el ceremonial. No cabe duda: ¡Virginia está desconocida!

LUISILLO.— Y tú también. Voy a poner a Carmen al tanto de todo.

SAMUEL.— (*Orgulloso.*) Es inútil, Luisillo: perderías el tiempo. Carmen no es una mujer.

LUISILLO.— ¿Qué es, entonces?

SAMUEL.— Una hada, una hada bienhechora.

LUISILLO.— Con la que tendrás que casarte dentro de un mes, dentro de dos, a lo más.

SAMUEL.— (*Oyendo atentamente, al teléfono.*) Ahora que ha dejado caer las sandalias, empieza a ponerse las medias. (*A Luisillo.*) Carmen me ha transformado sin transformarme. ¿No comprendes? Ha transformado a las mujeres que me rodean, sin cambiarme a mí ni un ápice. No sólo Carmen me ha demostrado cariño; no sólo Virginia ha vuelto a mí, sino que también...

LUISILLO.— ¿La psicoanalista?

SAMUEL.— También Beatriz, pero yo me refiero a Amparo.

LUISILLO.— (*Violento.*) ¿Qué dices? A Amparo no la toques. ¿Cómo te atreves?

SAMUEL.— (*Tímido.*) Yo no me atrevo, Luisillo; tú sabes que yo no me atrevo, pero sucede que ahora son ellas las que se atreven.

LUISILLO.— Eres un sinvergüenza. (*Amenazador.*) ¡Cuidado, Samuel!

(*Tocan a la puerta.*)

SAMUEL.— Adentro. (*Oyendo.*) Ahora abre el ropero.

(*Entra una criada.*)

LA CRIADA.— El señor Alonso pregunta si puede pasar a verlo.

LUISILLO.— Ya veo que no sólo las señoras sino los amigos de las señoras te buscan. (*A la criada.*) Díglele usted que pase.

SAMUEL.— (*Que al oír el nombre de Alonso ha dejado el audífono.*) Mira cómo estoy: no puedo recibirlo así.

LUISILLO.— Lo recibiré yo. Anda a acabar de vestirme.

SAMUEL.— Gracias, Luisillo.

(*Sale por la puerta de su alcoba. Luisillo toma en seguida la bocina.*)

ESCENA II

Luisillo, Alonso

ALONSO.— (*Entrando.*) ¿Usted aquí? ¡Qué sorpresa!

LUISILLO.— (*Oyendo atentamente.*) Silencio. Un momento. (*A Alonso.*) Vengo muy a menudo a ver a Samuel, sobre todo desde el día de la transfiguración.

ALONSO.— ¿De qué transfiguración?

LUISILLO.— Desde el día de la transfiguración de Samuel; cuando tuve el gusto de anunciarles el noviazgo con Carmen.

ALONSO.— Ahora comprendo: usted es especialista en anuncios.

LUISILLO.— En anuncios desinteresados. Mi publicidad es, al revés de todas, enteramente gratuita. No sólo no cobro, sino que pagaría por hacerla. (*Que no ha soltado la bocina, hablando al teléfono.*) Sí, sí. (*A Alonso.*) Por ejemplo: venga y oiga usted. (*Le pasa la bocina.*)

ALONSO.— (*Oye, y reconociendo la voz, a pesar suyo dirá.*) Sí, Virginia, ven cuando quieras. (*Cuelga el audífono.*)

LUISILLO.— ¿Que le ha dicho usted?

ALONSO.— Me preguntó si podía venir en seguida y le dije que sí.

LUISILLO.— ¿Pero a quién?

ALONSO.— A Virginia, ¿a quién ha de ser? (*Se da cuenta de que ha cometido un error, de que ha caído en la trampa que le tendió Luisillo.*) No va usted a decírselo a Samuel ni a nadie. ¡Se lo ruego!

LUISILLO.— Eso dependerá de mi nueva campaña de lo que usted llama mi publicidad.

(*Samuel regresa, vestido de calle, por la puerta del centro.*)

ESCENA III

Luisillo, Alonso, Samuel

LUISILLO.— La persona que estaba al teléfono acaba de decirme que vendrá.

SAMUEL.— (*Asustado.*) ¡Imposible! ¿Qué dices?

LUISILLO.— Lo que oyes. El señor es testigo.

ALONSO.— En efecto.

LUISILLO.— Y yo me marchó. No tengo cigarrillos.

SAMUEL.— Allí tienes todos los que quieras.

LUISILLO.— Me gustan más los de la casa de Carmen.

SAMUEL.— (*Asustado.*) ¡No querrás decir que vas a informar a Carmen!

LUISILLO.— No he querido decirlo. Pero, por lo visto, tu conciencia culpable te dice que ya lo dije.

(Y ante el asombro de Samuel y de Alonso, Luisillo sale riendo, dejándolos consternados.)

ESCENA IV

Samuel, Alonso

SAMUEL.— (*Dejándose caer en un sillón.*) ¡Con esto no contaba!

ALONSO.— Tampoco contaba usted con que yo viniera a verlo.

SAMUEL.— En efecto. Y se puede saber...

ALONSO.— Todo. He venido a preguntarle qué hay de verdad en lo de su compromiso matrimonial con Carmen.

SAMUEL.— Todo y nada.

ALONSO.— ¿Todo o nada? Porque las dos cosas, ¡imposible!

SAMUEL.— (*Empezando a animarse desde este parlamento.*) Lo imposible es lo único que ahora me sucede. No sólo Carmen, sino Virginia y todas las mujeres que conozco, y aun las que no conozco, me aman.

ALONSO.— ¿Qué dice usted?

SAMUEL.— Lo que oye.

ALONSO.— Pero usted ¿a quién ama?

SAMUEL.— Yo amo, así, con mayúsculas. (*Trazando las letras en el aire.*) Amo a quien me ama. Esto no me sucedía hasta que Carmen me abrió los ojos.

ALONSO.— (*Atónito.*) ¿Qué dice usted?

SAMUEL.— No me entendería. Primero, me ordenó que cerrara los ojos. Luego, que los abriera. Y el milagro se produjo: vi, por primera vez, a alguien que me quería.

ALONSO.— ¿A Carmen?

SAMUEL.— Y luego vi que Virginia y Beatriz, y que Amparo también me querían.

ALONSO.— ¿Pero no comprende usted que si yo he venido a verlo es porque amo a Carmen?

SAMUEL.— Claro está que lo comprendo. ¡Cómo no amar a Carmen! Primero, por ella misma; después, por los resultados que trae consigo el sólo hecho de amarla.

ALONSO.— ¿Y, a pesar de que le digo, en su cara, que amo a Carmen, usted no se inmuta?

SAMUEL.— No, no me inmuta.

ALONSO.— ¿Y que estoy dispuesto a todo antes que a permitir que usted se case con ella?

SAMUEL.— (*Cubriéndose los ojos.*) No me recuerde usted que tengo que casarme con Carmen. Tengo miedo.

ALONSO.— ¿Que tiene usted miedo?

SAMUEL.— Tengo miedo de que, si me caso con Carmen, el hechizo quede roto; tengo miedo de que vuelva a sucederme lo que me sucedió con Virginia; de que vuelva yo a ser un cero a la izquierda.

ALONSO.— Y, no obstante, está usted comprometido a casarse con ella.

SAMUEL.— Ésa es la palabra: *comprometido*.

ALONSO.— Y puesto que tiene miedo a casarse con Carmen, ¿no le parece que lo mejor es que rompa usted su compromiso?

SAMUEL.— No, no me parece. Porque también temo que, si rompo mi compromiso, Carmen deje de amarme.

ALONSO.— Desde luego.

SAMUEL.— Y, en consecuencia, no sólo Carmen sino todas las demás dejen de buscarme, de solicitarme, de provocarme.

ALONSO.— Está usted loco.

SAMUEL.— Ésa es la palabra: *loco*, loco de contento. Soy yo y, sin embargo, soy otro, desde que Carmen...

ALONSO.— Le abrió los ojos. Ya lo ha dicho usted. (*Reaccionando; yendo hacia Samuel.*) Yo haré todo lo que esté de mi parte para evitarlo.

SAMUEL.— Gracias.

ALONSO.— (*Sorprendido.*) ¡Y todavía se atreve usted a darme las gracias!

SAMUEL.— Tratándose de conservar a Carmen, me atrevo a todo.

ALONSO.— Menos a casarse con ella.

SAMUEL.— Porque se rompería el encanto. (*A sí mismo.*) Estoy seguro.

ALONSO.— Entonces, la única solución...

SAMUEL.— Está en prolongar el compromiso indefinidamente.

ALONSO.— ¡Es usted un loco, un cínico o un imbécil!

SAMUEL.— Para unos soy un loco, para otros soy un cínico...

ALONSO.— Para mí es usted un imbécil.

SAMUEL.— ¿Y qué puede importarme que para usted sea yo un imbécil?

ALONSO.— ¡Es usted un cínico!

SAMUEL.— ¿Por fin?

ALONSO.— (*Desesperado.*) Está usted loco.

SAMUEL.— (*Triunfante.*) ¿No se lo decía a usted?

(*Se oye ruido de voces en la antecámara. Samuel y Alonso quedan suspensos. Luego, la voz de Carmen se impone.*)

ESCENA V

Samuel, Alonso, Carmen

CARMEN.— De sobra sabe que soy la prometida del señor. (*Entra. Reacciona al ver a Alonso, pero, refrenándose, y sin darle importancia.*) Debes regañar a esa muchacha; debes hacer algo, no sé qué, pero algo. Imagínate que quería que yo me anunciara... (*A Alonso.*) ¿Cómo está usted, Alonso?

(*Alonso saluda desconcertado.*)

ALONSO.— Bien, Carmen. ¿Y usted?

SAMUEL.— (*Al ver que Carmen ojea por todo el cuarto.*) Toma asiento, Carmen, toma asiento.

ALONSO.— (*A Carmen.*) ¿Encontró usted a Luisillo en el camino?

SAMUEL.— Toma asiento, Carmen.

CARMEN.— No, ¿por qué habría de encontrarlo? (*A Samuel.*) Te llamé por teléfono como de costumbre y la línea estaba ocupada; volví a llamar, y lo mismo. Tal parece que has estado colgado del teléfono toda la mañana. Entonces decidí venir en seguida a verte. ¿Con quién hablabas?

SAMUEL.— Te aseguro que yo no hablaba.

CARMEN.— Entonces te preguntaré de otro modo: ¿quién te hablaba por teléfono? (*Samuel no responde.*) ¿Por qué no respondes? Vamos, querido Samuel, confiesa.

SAMUEL.— Toma asiento, Carmen.

CARMEN.— ¿Por qué no confieras?

SAMUEL.— ¿Por qué no te sientas?

CARMEN.— No me sentaré, no estaré aquí un minuto más, si no me confieras con quién hablaste todo este tiempo.

SAMUEL.— (*Resignado.*) Con quién había de ser: con Virginia. Pero yo no hablaba, Carmen, yo no hablaba. Yo escuchaba solamente, te lo juro.

CARMEN.— No era preciso que juraras. Ya lo sabía.

SAMUEL.— ¿Te lo ha dicho Luisillo?

CARMEN.— No necesito de ningún Luisillo para saber que era Virginia. ¿Quién más podría ser?

ALONSO.— (*Con perfidia.*) De eso no debe estar usted tan segura.

CARMEN.— No sé qué ha querido decir tu amigo, pero lo que no se me escapa es que Virginia trata de reconquistarte. Y aún es tiempo, Samuel, aún es tiempo de que vuelvas a casarte con ella.

ALONSO.— Carmen tiene razón.

SAMUEL.— Pero cómo puedes decirme que vuelva a casarme con Virginia... ¡Si tú la conocieras!

CARMEN.— La conozco, Samuel, la conozco.

SAMUEL.— Es verdad, ¡qué tonto soy!

CARMEN.— Es verdad. (*Se sienta, se quita los guantes. Luego volviéndose a Samuel.*) ¿Qué ha querido insinuar Alonso al decir que no sólo Virginia pudo haberte hablado por teléfono?

SAMUEL.— Ésa es una pregunta que no soy yo el que debe contestar.

CARMEN.— Es verdad. ¿Me autorizas a hacerle la misma pregunta a Alonso, encanto?

SAMUEL.— Sí, te autorizo.

CARMEN.— (*A Alonso.*) ¿Lo ha oído usted?

ALONSO.— (*A Samuel.*) ¿Me autoriza usted a contestarla?

SAMUEL.— (*Vivamente.*) De ningún modo. ¡No faltaría más! Usted es libre de pensar todo lo que guste, pero nadie es libre de decir en voz alta todo lo que piensa, y menos delante de una señorita.

ALONSO.— También eso es verdad... Pero ¿no comprende usted, Carmen, que Samuel ya no es el mismo?

CARMEN.— ¿Y usted cómo lo sabe? ¿Samuel le ha hecho confidencias?

ALONSO.— (*A Samuel.*) ¿Me autoriza usted a contestar a Carmen?

SAMUEL.— (*Definitivo.*) No lo autorizo.

CARMEN.— (*A Samuel, dulcemente.*) Pero yo sí lo autorizo, encanto.

ALONSO.— (*Aprovechando la autorización, rápidamente.*) Samuel ha cambiado, ha cambiado y en favor suyo.

CARMEN.— ¿Mío?

ALONSO.— No, de él mismo. Samuel es ahora un hombre de grandes éxitos; las mujeres lo buscan, lo cercan, lo acosan; no lo dejan dormir siquiera. Está materialmente cubierto de mujeres. (*Carmen lo oye sin pestañear siquiera.*) ¿No me cree usted?

CARMEN.— Lo creo.

ALONSO.— ¿Y usted tampoco se inmuta?

CARMEN.— ¿Por qué había de inmutarme? A las mujeres no nos gustan los hombres tímidos, desafortunados, tristes, opacos.

SAMUEL.— (*A Alonso.*) ¿Lo ve usted?

CARMEN.— (*Continuando.*) Sino, por el contrario, los hombres afortunados, atrevidos y brillantes.

SAMUEL.— Les gustan, sobre todo, los brillantes.

ALONSO.— Pero eso representa un peligro para usted, que va a ser su esposa.

CARMEN.— No me interrumpa, déjeme terminar: nos gustan los hombres afortunados, atrevidos y brillantes, mientras son nuestros pretendientes, nuestros novios o nuestros prometidos; pero en cuanto nos casamos...

ALONSO.— Termine usted.

SAMUEL.— (*Con voz lastimera.*) No es necesario.

CARMEN.— (*Continuando.*) Nos encargamos de quitarles el brillo, la iniciativa y... las oportunidades. Eso lo sabe Samuel, de memoria. ¿Verdad, Samuel?

SAMUEL.— Es verdad. Lo sé. (*A Alonso.*) Por eso le decía a usted que el matrimonio... (*Se detiene cubriéndose la boca.*)

CARMEN.— Te autorizo a decirme lo que piensas del matrimonio.

SAMUEL.— Tú me autorizas, Carmen, pero yo no me autorizo. Nunca te lo diré.

CARMEN.— No es preciso, Samuel. Ya tendremos tiempo y lugar para hablar de todo esto, después de casados.

ALONSO.— ¿Pero es verdad que va usted a casarse? ¿No es ésta una broma? ¿Va usted a casarse con un hombre que habla toda la mañana y todas las mañanas con la que fue su esposa; que se ve con ella todos los días... y que...?

CARMEN.— No siga usted, Alonso. Me ha hecho usted tantas preguntas que no sabría cómo contestar, si no hubiera una sola respuesta para todas ellas: sí, voy a casarme con Samuel.

SAMUEL.— (*Triunfante, a Alonso.*) ¿No se lo decía a usted hace un momento?

ALONSO.— Sólo que en otro tono.

CARMEN.— ¿En qué tono?

SAMUEL.— (*Yendo hacia Carmen que ocupa el sillón de la derecha, se sienta a sus pies y dulcificándose, animándose.*) No lo creas, Carmen. No lo oigas. Tú has hecho que el milagro se opere. Soy otro, Carmen. A tu lado, soy yo. Y lejos de ti sigo siendo otro... Aquel día, ¿recuerdas? Aquel día que cerré los ojos, y luego los abrí y vi la luz por primera vez... Aquel día volví a nacer.

CARMEN.— Ésa no es una galantería. Va a resultar que voy a casarme con un recién nacido.

ALONSO.— (*Rápidamente.*) Lo ve usted. Eso no es posible. Esos matrimonios no pueden efectuarse. La ley los castiga.

CARMEN.— (*Acariciando a Samuel, para hacer rabiar a Alonso.*) Con un recién nacido, a quien amo.

SAMUEL.— Porque tú me quieres, ¿verdad?

CARMEN.— Claro está que te quiero.

SAMUEL.— ¿Y me querrás siempre, Carmen? ¿No sólo durante todo el tiempo que dure nuestro noviazgo... sino también durante nuestro matrimonio?

CARMEN.— También, Samuel, también... Aunque entonces te querré de otro modo.

ALONSO.— (*Envenenando a Samuel.*) ¿Del modo como lo quería Virginia?

SAMUEL.— (*Desolado.*) ¿Lo oyes, Carmen, lo oyes?

CARMEN.— (*Dulcificándose con Samuel, ignorando a Alonso.*) No lo oigas, Samuel, no lo creas. Qué importa lo que piensen los demás y lo que digan, si tú y yo estaremos juntos siempre...

SAMUEL.— (*Arrobado.*) Siempre.

CARMEN.— (*Aludiendo a Alonso que sentirá celos.*) Y solos.

SAMUEL.— Y solos.

CARMEN.— Juntos y solos, *como estamos ahora.*

SAMUEL.— Como estamos ahora.

(*Alonso tose para subrayar su presencia.*)

CARMEN.— (*Con fingida inocencia.*) Pero... ¿hay alguien aquí, además de nosotros dos? Yo creía...

SAMUEL.— Yo también creía...

ALONSO.— (*Reaccionando.*) Tiene usted razón, Carmen. (*Mientras busca y no encuentra su sombrero.*) Debí haber salido hace mucho rato. Buenos días.

CARMEN.— (*Mientras acaricia a Samuel, ingenua y dulcemente.*) ¿Con quién hablas, Samuel? ¿A quién le dices “buenos días”? No vas a decirme que tienes la fea costumbre de hablar solo.

(*Llaman a la puerta. Todos se sobresaltan. El grupo de Samuel y Carmen se deshace. Con timidez, Samuel habla.*)

SAMUEL.— Adelante.

CARMEN.— ¿Quién puede ser?

SAMUEL.— Virginia.

ALONSO.— (*Al mismo tiempo que Samuel y también involuntariamente.*) Virginia.

(*Entra la criada.*)

ESCENA VI

Samuel, Alonso, Carmen, la criada

LA CRIADA.— *(Al oír el nombre de Virginia.)* Gracias, señores, por haberme recordado el nombre de la señora. A últimas fechas vienen tantas que no puedo recordar ni los nombres ni el parentesco que las une con el señor. Ahora comprenderá la señorita por qué olvidé que la señorita es la prometida del señor.

CARMEN.— *(Autoritaria, cortando, a Samuel.)* Dile a esta sirvienta que le diga a la señora que puede pasar.

ALONSO.— Sí, que pase.

SAMUEL.— No, Carmen. No la recibiré. *(A la criada.)* Dígale usted que no estoy en casa.

LA CRIADA.— La señora dice que tiene una cita con usted; que usted mismo acaba de decirle, por teléfono, que podía venir.

CARMEN.— ¡Esto es inaudito! ¡Esto es increíble!

ALONSO.— Pero es verdad. *(A la criada.)* Dígale usted que pase.

SAMUEL.— ¿Quién es el amo aquí, Margarita?

LA CRIADA.— Eso es lo que yo me pregunto.

SAMUEL.— *(A Carmen, rápidamente.)* Déjame hablar con Virginia, a solas, un momento, un momento solamente; te aseguro que acabaré con ella de una vez por todas. Ahora soy fuerte, Carmen. Tú puedes ver y oír todo lo que voy a decirle. Tú entrarás allí; yo dejaré abierta la puerta para que puedas oír y ver todo lo que voy a decirle. Sabiendo que tú estás aquí, cerca de mí, tendré fuerzas. Aquí, pasa por aquí. *(A Alonso que, a medida que Samuel conduce a Carmen a la habitación, se ha acercado y quiere entrar también él junto con Carmen.)* ¡No, usted no; usted por aquí! *(En el momento en que Carmen, divertida, acepta el escondite.)* Gracias, amor mío.

(Samuel ha hecho entrar a Alonso en el baño. Margarita, entre tanto, ha tomado asiento. Al verla, Samuel gritará.)

SAMUEL.— ¡Qué hace usted allí sentada!

LA CRIADA.— Esperar a que el señor decida algo.

SAMUEL.— Dígale a la señora que puede pasar.

(La criada sale. Samuel descubre el sombrero de Alonso y da un grito ahogado, y se dispone a esconderlo en el momento en que entra Virginia.)

ESCENA VII

Samuel, Virginia

VIRGINIA.— ¿Qué? ¿Vas a salir?

SAMUEL.— No, ¿por qué?

VIRGINIA.— Como tienes el sombrero en la mano.

(Se ve a Samuel dudar. Pero como Virginia se quita el sombrero, rehaciéndose.)

SAMUEL.— Eso no prueba nada. Tú también tienes el sombrero en la mano y no vas a salir.

VIRGINIA.— Por el contrario: voy a quedarme. *(Deja su sombrero en la mesa. Samuel mira aturdido, sin saber qué hacer, el sombrero de Alonso que tiene en la mano.)* ¿Dónde está Alonso? ¿Por qué no me contestas? ¡No te quedes mirando el sombrero, como hipnotizado! ¿Dónde está Alonso?

SAMUEL.— No sé... en su casa, tal vez. Hace siglos que no lo veo.

VIRGINIA.— Esta mañana, después de que hablamos tú y yo, oí la voz de Alonso, desde aquí, por ese teléfono. Fue él quien me invitó a venir aquí.

SAMUEL.— ¡Qué estás diciendo, Virginia!

VIRGINIA.— Por lo menos, confiesa que estuvo aquí... Porque de otro modo...

SAMUEL.— *(Ante la actitud amenazadora de Virginia.)* Confieso. Estuvo aquí.

VIRGINIA.— ¿Quieres dejar en paz ese sombrero? Me está poniendo nerviosa.

SAMUEL.— *(Dejando el sombrero sobre la mesa.)* A mí también.

VIRGINIA.— No te comprendo, Samuel. Has permitido a Alonso que oyera, por teléfono, algo tan reservado, tan reservado y tan íntimo, como es, como debería ser, mi *toilette*. Y no contento con eso, le has permitido citarme aquí, en tu casa. ¡Eres un cínico!

SAMUEL.— Eso dicen.

VIRGINIA.— ¿Quién dice que eres un cínico? ¿Quién?

SAMUEL.— No falta quién.

VIRGINIA.— Estás inconocible.

SAMUEL.— Eso dicen.

VIRGINIA.— ¿Quién dice? ¿Quién dice que estás inconocible? *(Samuel va a hablar.)* No hace falta que me lo digas: lo dice Carmen.

SAMUEL.— *(Que desde este parlamento irá perdiendo la timidez.)* Lo dicen todos, Virginia, lo dicen todos... y todas. Pero ¿no has comprendido, Virginia, tú tan inteligente, tan despierta, tan bien informada, que ya no soy el mismo que era cuando fui tu marido? Ya no tengo miedo de nada ni de nadie. Con decirte que ya no tengo miedo de ti, comprenderás en seguida.

VIRGINIA.— Eso es muy fácil decirlo. Lo difícil es demostrarlo. ¡Acércate! ¡Acércate!

SAMUEL.— *(Samuel duda. Luego se acerca.)* Aquí estoy.

VIRGINIA.— Si no tuvieras miedo de mí, no te habrías acercado.

SAMUEL.— Me he acercado, Virginia, y no tengo miedo.

VIRGINIA.— *(Acercándose más, provocativa.)* ¿No sientes miedo de que vuelva a dominarte como antes y más que antes?

(Se ve a Samuel desfallecer un instante, pero se recobra, gracias a que, sin ser vista por Virginia, Carmen aparece en el umbral de la puerta, al tiempo que Alonso también se asoma.)

SAMUEL.— No tengo miedo.

VIRGINIA.— *(Preparando, con una caricia, un beso que ella piensa irresistible.)* ¿Estás seguro?

SAMUEL.— Completamente seguro.

VIRGINIA.— ¡Mírame!

SAMUEL.— *(Complaciente.)* Mírote.

VIRGINIA.— *(Más autoritaria.)* ¡Bésame!

SAMUEL.— Bésote.

(Se besan. Samuel queda incólume.)

VIRGINIA.— ¿Y no tiemblos? ¿Y no te desmayas como antes?

SAMUEL.— Ya lo ves: no tiemblo ni me desmayo. Podría volver a empezar.

VIRGINIA.— Pero... ¿es que ya no sientes nada por mí?

SAMUEL.— Nada, Virginia, absolutamente nada. Prueba otra vez, si no estás convencida.

(Virginia besa impetuosamente a Samuel. Samuel la besa pero sin el resultado que Virginia espera. Carmen y Alonso vuelven a su sitio.)

VIRGINIA.— Tienes razón. Estoy convencida; ya no me quieres.

SAMUEL.— No es eso lo que me interesa ahora. Ahora yo soy amado.

VIRGINIA.— Si no te explicas...

SAMUEL.— Ahora todas ustedes, y las que no son ustedes, me buscan, me besan...

VIRGINIA.— ¿Lo dices por Carmen?

SAMUEL.— *(Que se ha cerciorado de que Carmen, que ha vuelto a su sitio, no lo oye.)* Y por las demás, y por ti misma. ¿No me has besado tú, sin pedírtelo yo? Ayer mismo, y casi enfrente de su marido, Beatriz pretendió besarme, aquí. *(Señala la mejilla.)* No; aquí. *(Señala la otra.)* Yo logré evitarlo. Y Amparo...

VIRGINIA.— *(Interrumpiéndolo.)* ¿Pero también Amparo?

SAMUEL.— ¡Qué tiene de extraño! Amparo me besó aquí. No, allí; aquí, en la frente. Con decirte que Luisillo...

VIRGINIA.— *(Interrumpiendo.)* ¿También Luisillo?

SAMUEL.— *(Compasivo.)* No me entiendes, Virginia. No entiendes nada. Con decirte que Luisillo está celoso de Amparo, por mí.

VIRGINIA.— ¿Y se puede saber a qué se debe todo esto? Si yo te conozco al revés y al derecho, y no tienes nada de notable.

SAMUEL.— Tal vez no tenía nada de notable. Pero las cosas cambian: el amor de Carmen me ha transfigurado.

VIRGINIA.— ¡Ah! ¿Sí? Pues no te casarás con Carmen. Eso corre de mi cuenta. Yo soy capaz de todo, ¿comprendes? ¡De todo!

SAMUEL.— Menos de que Carmen, y las demás, y tú misma dejen de quererme.

VIRGINIA.— ¡Estás loco!

SAMUEL.— *(Muy tranquilo y orgulloso.)* Eso dicen.

VIRGINIA.— ¿Quién lo dice?

SAMUEL.— ¿Cómo que quién lo dice? Tú acabas de decírmelo. Pero, por lo visto, a mí me sienta estar loco.

VIRGINIA.— *(Yendo hacia Samuel.)* Hace un momento te dije que estaba decidida a todo con tal de no verte casado con Carmen.

SAMUEL.— Hace un momento.

VIRGINIA.— Porque Carmen debe permanecer soltera toda la vida, ¿sabes?

SAMUEL.— *(Radiante.)* ¡Magnífico!

VIRGINIA.— *(Extrañada.)* ¿Qué dices?

SAMUEL.— Nada, Virginia. Y para lograr eso ¿se te ha ocurrido algo que valga la pena, algo efectivo?

VIRGINIA.— Pero ¿no adivinas, Samuel, lo que se me ha ocurrido?

SAMUEL.— No adivino, Virginia.

VIRGINIA.— Pero ¿no imaginas?

SAMUEL.— No imagino, Virginia, no llego a tanto.

VIRGINIA.— Pues bien; hay un medio por el que —tú lo sabes— yo voy a sacrificar todo...

(En ese momento habrán vuelto a salir, sin ser vistos, de su escondite, al mismo tiempo, Carmen y Alonso, interesados ambos en saber lo que se le ha ocurrido a Virginia. Virginia no se da cuenta, Samuel sí.)

¿No me oyes?... ¿Qué tienes?

SAMUEL.— Sí, Virginia, sí te oigo. Pero puedes hablar más fuerte para que te oiga mejor todavía.

VIRGINIA.— *(En voz más alta.)* Ese hombre, ese Alonso, me ha prometido casarse conmigo en el caso de que Carmen se case contigo.

SAMUEL.— ¿Qué dices? ¿Que ese Alonso te ha prometido casamiento?

VIRGINIA.— Pues bien, yo renunciaré a ese desvergonzado y me casaré contigo nuevamente, con tal de que Carmen siga siendo lo que ha sido hasta ahora, y lo que debe seguir siendo toda la vida: una solterona.

SAMUEL.— *(Repitiendo para que Carmen y Alonso no pierdan palabra.)* Un desvergonzado y una solterona, ¿no es eso?

(Carmen y Alonso oyen, se miran las caras y vuelven rápidamente a su sitio.)

VIRGINIA.— Precisamente. ¿Qué te parece? Ya ves que no es poco lo que sacrifico. Alonso es un buen partido y por lo que puede verse...

SAMUEL.— No sigas, Virginia. No me digas lo que puede verse. Es inútil. Además, las cosas han cambiado. *(Solemne.)* Yo no me casaré contigo.

VIRGINIA.— Pero si ahora yo te quiero.

SAMUEL.— *(Desdeñoso.)* No eres la única, Virginia. Y además, eso no es bastante. Porque en ese caso tendría que casarme con todas, y no con una después de la otra, sino con todas a la vez.

(Las dos últimas réplicas las han oído claramente Beatriz, Amparo y Luisillo —que lleva, amordazada, con su mano en la boca, a Margarita la criada, impidiéndole hablar— y el doctor que ha oído con atención profesional las palabras de Samuel.)

ESCENA VIII

Samuel, Virginia, el doctor, Luisillo, Amparo, Beatriz, la criada

EL DOCTOR.— *(Volviéndose a los demás.)* Tienen ustedes razón. Este hombre es un enfermo, un neurótico.

BEATRIZ.— Un neurótico incurable.

EL DOCTOR.— Incurable, de ningún modo. Todo enfermo es, por definición, un ser susceptible de ser curado. De otro modo...

LUISILLO.— Qué harían ustedes los médicos, ¿no es eso?

EL DOCTOR.— ¡Luisillo! Todo esto es más serio de lo que usted cree. Y me sorprende que haya ido usted a solicitar mis servicios médicos para su amigo, y ahora quiera echar todo a broma.

LUISILLO.— ¿A broma? De ningún modo. A menos que a usted le parezca una broma el hecho de que este... neurótico haya trastornado a Virginia, a Carmen, a Amparo y a su propia esposa de usted.

BEATRIZ.— *(Rápidamente.)* Yo puedo explicarte. A la luz de la ciencia...

AMPARO.— Yo les confieso...

EL DOCTOR.— Silencio, Beatriz. Y usted, señorita, habrá de confesarlo todo. Pero no aquí. La confesión es base y parte del tratamiento a que voy a someter a todas y cada una de ustedes. *(Dirigiéndose a Samuel.)* Ni una palabra. No necesita decirme nada. Lo sé todo. Luisillo se ha encargado de hacérmelo saber. Lo he oído todo. Usted es un caso psicopatológico digno de estudio. *(Empieza a contar con los dedos.)* Ha logrado usted perturbar a Virginia, a Carmen... a la señorita Amparo, tres; a mi pobre Beatriz, cuatro... Y estoy seguro de que no son las únicas víctimas.

VIRGINIA.— ¡Le parecen pocas!

LUISILLO.— (*Soltando a Margarita, a quien tiene amordazada todo este tiempo.*) Claro está que no son las únicas.

LA CRIADA.— (*Aprovechando la ocasión, a Luisillo, luego al doctor.*) Tiene usted razón, no son las únicas. Doctor: si usted cree que aún es tiempo, me pongo en sus manos. Yo también soy una de las víctimas... Le confieso...

EL DOCTOR.— (*Al tiempo que le da una tarjeta.*) ¡Pero no aquí! Pase usted a verme al consultorio. Aquí está la dirección. (*A los demás.*) ¿No se lo decía a ustedes? Con la muchacha, son cinco. Tenemos que buscar, hasta encontrarlas, a dos víctimas más. Estos sujetos están sometidos al influjo mágico de una cifra. En este caso, del número siete. Siete son los pecados capitales...

LUISILLO.— (*Para cortar un discurso.*) Pero también son siete las virtudes.

EL DOCTOR.— No me interrumpa. Los enfermos como el señor sufren de un horrible complejo; un complejo que los lleva, primero, a la seducción de sus víctimas; luego, al secuestro de las mismas; y, por último, al crimen. (*Echando una rápida ojeada al lugar.*) A saber si las dos víctimas que faltan están aquí, encerradas ya.

LUISILLO.— ¿Quiere usted que me asome a ver? (*Va a hacerlo. La voz del doctor lo detiene.*)

EL DOCTOR.— ¡Silencio! Nadie se mueva. Porque ¿no han comprendido ustedes de qué complejo se trata? ¿No les dice nada el hecho de que haya mencionado yo el número mágico? Siete son...

LUISILLO.— Ya lo dijo usted: los pecados capitales.

EL DOCTOR.— Siete son las mujeres víctimas del arquetipo criminal del señor. (*Concluyente.*) Porque este señor padece —del mismo modo que otros enfermos el complejo de Edipo— el complejo de Barba Azul.

SAMUEL.— (*Interesadísimo en todo lo que pasa.*) ¡Magnífico!

AMPARO.— ¡Y todavía le parece magnífico!

BEATRIZ.— ¡De la que me salvé!

EL DOCTOR.— ¿Qué dices?

VIRGINIA.— (*Sobreponiéndose a todos con la voz y la actitud.*) Todo esto es estúpido. Este hombre (*señala a Samuel*) es un pobre diablo.

EL DOCTOR.— A quien usted le propuso hace un momento un segundo matrimonio. No hay duda, el caso de usted es el más grave; usted, que escapó milagrosamente de la primera tentativa del neurótico, quiere sucumbir en la segunda. Advierta usted que el señor ha usado de los medios más sutiles para disfrazarse de Barba Azul, ni siquiera usa barba.

VIRGINIA.— (*Perpleja.*) ¿Será posible?

LUISILLO.— Lo importante es hacer algo más y hablar algo menos. ¿Qué sugiere usted, doctor?

AMPARO.— ¡Que se le castigue!

SAMUEL.— (*Como si se tratara de otro.*) ¡Sí, que se le castigue!

BEATRIZ.— ¡Que se le someta a un tratamiento!

AMPARO.— Es lo mismo.

LUISILLO.— Me parece muy bien. Unos cuantos meses o unos cuantos años de reclusión...

VIRGINIA.— Excelente idea. Yo misma le daré la noticia a Carmen.

LUISILLO.— (*A Virginia.*) No invadas mis terrenos. Yo soy el único que da las noticias.

EL DOCTOR.— ¿Pero no se han dado cuenta de que las víctimas están no menos enfermas que el verdugo? (*Las mujeres dudan.*) Mañana mismo empezaré el tratamiento de ustedes. En cuanto al señor... no hay tiempo que perder. Ahora mismo irá a mi sanatorio. Si se resiste, me harán ustedes el favor de ayudarme a conducirlo.

VIRGINIA.— No se resistirá, estoy segura.

AMPARO.— Hace un rato no parecías muy segura.

VIRGINIA.— (*Ordenando a Samuel.*) Toma tu sombrero y vámonos.

EL DOCTOR.— (*A Samuel.*) ¿Ha oído usted? Y le ruego que nos evite actuar de otra manera. La policía debe permanecer ignorante de todo. Los procedimientos de la policía no son curativos como los míos. (*Dándole una amistosa palmada.*) Yo le aseguro que su caso es interesantísimo, pero no es irremediable.

LUISILLO.— (*Toma el sombrero de Alonso y se lo da a Samuel.*) Yo me quedaré a registrar la casa, y luego iré a dar la noticia a Carmen. (*Se dirige hacia la puerta de la habitación en que está Carmen.*)

SAMUEL.— (*Ante el peligro, rogando.*) Por favor, Luisillo... Mira, Luisillo, si estás convencido de que estoy enfermo, como, por lo visto, lo estoy, ¿quieres hacerme un favor, un favor de verdadero amigo... ? Yo estoy dispuesto a acompañar al doctor, para que dé principio a su tratamiento, pero yo te ruego...

LUISILLO.— (*Interrumpiéndolo.*) Acaba, acaba de una buena vez.

SAMUEL.— Te ruego que corras a avisar a Carmen.

LUISILLO.— Está bien. (*Se dispone a hacerlo. Samuel respira. Luisillo se detiene y vuelve.*) Pero... no es necesario. Le hablaré a Carmen por teléfono.

SAMUEL.— No me comprendes. En ese caso, yo mismo podría hablarle por teléfono. Lo que yo quiero es que le des la noticia con toda suerte de precauciones. La pobre no resistirá un choque brutal.

EL DOCTOR.— El enfermo tiene toda la razón. Un choque nervioso puede producir un trauma psíquico de funestas consecuencias. Vaya usted, Luisillo. Cumpla una vez más sus deberes de amistad. De otro modo, tendré que ir yo mismo a darle la noticia a la señorita Carmen.

LUISILLO.— Eso sí que no. Yo me encargo de dar las noticias. Hasta luego, doctor. Iré después al sanatorio a ver cómo marchan las cosas.

SAMUEL.— (*Respirando.*) Gracias, Luisillo.

(*Sale Luisillo.*)

EL DOCTOR.— Señoras y señoritas, precédanme.

LA CRIADA.— ¿Yo también?

EL DOCTOR.— Usted irá por la noche, entre las siete...

LA CRIADA.— *(Como ante un hacedor de milagros.)* ¿Y cómo supo usted que yo estaba también entre las siete?

EL DOCTOR.— *(Cortando.)* ...Entre las siete y las ocho de la noche, a mi consultorio. Señoras y señoritas, precédanme. *(A Samuel.)* En marcha, querido paciente.

(Salen las mujeres. El doctor toma del brazo a Samuel, que no está muy decidido a salir. Samuel lleva el sombrero de Alonso en la mano.)

SAMUEL.— Pase usted, doctor.

EL DOCTOR.— *(Sin soltarlo.)* Muchas gracias, pero cúbrase usted.

(Samuel obedece la invitación involuntariamente. El sombrero de Alonso le queda demasiado grande. Salen.)

ESCENA IX

Carmen, Alonso, luego el doctor

(Carmen y Alonso salen lentamente, con toda suerte de precauciones. Ninguno de los dos se atreve a hablar primero. De pronto, se oye la voz del doctor, afuera. Carmen y Alonso vuelven rápidamente a sus lugares.)

LA VOZ DEL DOCTOR.— No lo pierdan de vista. Súbanlo al automóvil y llévenlo al consultorio. Creo que se me olvidó algo allí dentro... y voy a buscarlo.

(El doctor entra en la habitación. Duda un momento, reflexiona. Luego resueltamente se dirige a la puerta de la habitación donde está Carmen, después de haber murmurado para sí.)

EL DOCTOR.— O mucho me equivoco o este hombre tiene aquí a la sexta víctima.

(Abre la puerta. Sale Carmen rápidamente, cubriéndose el rostro, sale sin que el doctor pueda reconocerla.)

EL DOCTOR.— *(Radiante.)* No podía yo equivocarme. *(Pausa. Medita. Murmura.)* ¡Pero, y la séptima!

(Inspirado de pronto, se dirige a la puerta de la habitación que esconde a Alonso. La abre rápidamente. Atropellándolo, sale Alonso con el sombrero de Samuel puesto, cubriéndose la cara a su vez. El doctor queda perplejo. Se dirige al centro del salón y dejándose caer en una silla, frente al auditorio, dirá en voz alta con un tono que denota una preocupación y un desconcierto infinitos.)

EL DOCTOR.— ¡Esto sí que no estaba dentro de mis cálculos!

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma decoración del acto primero. Quince días más tarde. Noche.

Al levantarse el telón, los señores y las señoras, en traje de etiqueta, hablarán en voz muy alta y estarán rodeando y ocultando la figura de alguien a quien el público no verá sino después.

ESCENA I

Amparo, Beatriz, Virginia, el doctor, don Lucas, Samuel

BEATRIZ.— ¡De ningún modo! ¡Será tanto como provocar una nueva catástrofe!

AMPARO.— Si no cierra los ojos, le pondremos una venda.

BEATRIZ.— ¡Es necesario que no la vea!

AMPARO.— ¡Eso corre de mi cuenta!

BEATRIZ.— ¿Tú qué opinas, Virginia? La novia puede entrar aquí de un momento a otro y si él la ve...

AMPARO.— *(Interrumpiendo.)* Son cinco años de mala suerte.

VIRGINIA.— *(Intencionada.)* ¿Para los dos?

AMPARO.— Sí, para los dos.

VIRGINIA.— *(Saliendo del grupo.)* La verdad es que yo no creo en supersticiones. A mí me parece que, puesto que el novio se empeña en ver a la novia momentos antes del matrimonio, debemos complacerle y permitir que la vea.

AMPARO.— Mejor confiesa que lo que quieres es hacerlos desdichados.

VIRGINIA.— Yo no confieso nada, querida. En cuanto a hacerlos desdichados, son ustedes, y no yo, los que han preparado el matrimonio.

EL DOCTOR.— *(Con aire digno.)* ¡Qué insinúa usted, señora! ¡Ellos han aceptado!

DON LUCAS.— *(Complacido.)* No es posible tener a este pobre hombre cercado en esta forma. Lo mejor será que él mismo decida.

VIRGINIA.— Me parece una buena idea. Que él mismo decida si insiste en verla o no, antes del matrimonio.

(El grupo se deshace. Vemos a Samuel, aterrorizado, confuso, dándose aire con el sombrero que conserva en la mano.)

SAMUEL.— Señoras... *(No puede hablar: le falta el aliento.)*

BEATRIZ.— ¡Silencio! ¡Samuel va a hablar!

VIRGINIA.— Si no puede ni hablar.

AMPARO.— Sí, que hable. Supongo que ya estará convencido de que no debe insistir en verla.

BEATRIZ.— ¡Que hable! ¡Que hable!

DON LUCAS.— ¡Cómo quieren ustedes que hable, si no le dan tiempo!

SAMUEL.— Señores... Señoras... Amparito. Estoy convencido. ¡Nunca creí que preguntar por Carmen y querer verla antes del matrimonio fuera algo tan peligroso!

BEATRIZ.— ¡Peligrosísimo!

AMPARO.— Y de muy mal agüero.

SAMUEL.— Ya lo veo. Estoy convencido de que pretender verla trae mala suerte. De modo que... voy a salir un rato a la calle, y luego...

(Y, en efecto, Samuel va a salir, pero las señoras lo detienen.)

AMPARO.— No es preciso que salga. Lo llevaremos a una de las habitaciones.

BEATRIZ.— Y no lo dejaremos salir hasta el momento en que don Lucas lo llame.

AMPARO.— Así no habrá peligro. ¿Qué les parece?

BEATRIZ.— Excelente. Por aquí, por aquí. *(Dice esto conduciendo a Samuel y seguida por Amparo.)*

AMPARO.— ¿Vienes o te quedas? Aunque creo que sería más discreto que no vinieras, por tu calidad de ex esposa de Samuel.

VIRGINIA.— ¿Eso crees?... Pues entonces voy con ustedes.

(Y las señoras se llevan a Samuel ante la mirada asombrada de don Lucas y la complacencia del doctor.)

El doctor, don Lucas

EL DOCTOR.— ¡Es la primera vez en la historia en que Barba Azul es secuestrado por sus propias víctimas!

DON LUCAS.— *(Irónico.)* ¿Incluye usted a su esposa en el número de ellas?

EL DOCTOR.— Imposible negarlo, Beatriz me ha confesado todo. Samuel ha ejercido sobre ella el mismo influjo, el mismo hechizo, el mismo poder inexplicable e irresistible que ha ejercido sobre las otras víctimas.

DON LUCAS.— ¡Y lo dice usted así, con esa tranquilidad!

EL DOCTOR.— Déjeme explicarle y comprenderá usted que, en mi caso al menos, no cabe otra actitud. Beatriz me hizo todas estas revelaciones pero no en su calidad de esposa, sino como un simple paciente que hace, de acuerdo con el método curativo del psicoanálisis, un alivio a sus males por medio de la confesión de los mismos. De modo que mi situación es la siguiente: el secreto profesional me impide revelar al esposo —que soy yo— lo que ha llegado a conocimiento del médico —que también soy yo—. El sacerdocio de la medicina es muy semejante y no es menos riguroso que el de la religión. Y también tiene sus mártires.

DON LUCAS.— Ya lo veo.

EL DOCTOR.— Póngase en mi lugar.

DON LUCAS.— No, muchas gracias.

EL DOCTOR.— Se trata de un secreto de confesión: como médico, yo lo sé todo. Pero, como marido, no tengo derecho a saber nada. ¿Comprende usted?

DON LUCAS.— Perfectamente. Es magnífico y comodísimo.

EL DOCTOR.— El matrimonio de nuestro Barba Azul con la hija de usted representa, si no un punto final en este complicado asunto, al menos una pausa de espera.

DON LUCAS.— *(Asustado.)* ¿De modo que usted cree que Samuel seguirá después de casado haciendo de las suyas?

EL DOCTOR.— Ésa es la expresión: haciendo de las suyas.

DON LUCAS.— Pero hace un momento usted aseguraba...

EL DOCTOR.— *(Interrumpiéndolo.)* Sobre eso no es posible asegurar nada. La ciencia espera una curación, pero la naturaleza humana parece complacerse en presentar a la ciencia nuevos y arduos problemas. Por ello, los pasos de nuestra carrera, como usted se habrá dado cuenta, son incesantes.

(El doctor, que no ha hecho sino pasear por la sala a medida que habla, es invitado por don Lucas a tomar asiento.)

DON LUCAS.— Ya lo veo, doctor. Siéntese, siéntese.

EL DOCTOR.— *(Tomando asiento.)* La misma resistencia de nuestro paciente para llegar al matrimonio me hace concebir esperanzas de curación. Durante los quince días que pasó Samuel en mi sanatorio en la cura de reposo, en su delirio coherente ha confesado, en todos

los tonos, que está seguro de que ese poder de seducción se acabará con el matrimonio. Por ello, yo he recetado el matrimonio. Samuel dice que está seguro de ello, y que para muestra basta el botón de su matrimonio con Virginia.

DON LUCAS.— No entiendo gran cosa de lo que usted dice, pero menos aún entiendo cómo mi hija ha podido fijarse en ese pobre de espíritu.

EL DOCTOR.— (*A su pesar.*) Eso mismo le decía yo a mi esposa.

DON LUCAS.— (*Cavilando, se pasea por la sala.*) Y, no obstante, algo debe de tener ese hombre... algo que a nosotros se nos escapa, porque de otro modo...

EL DOCTOR.— Lo que no he podido poner en claro es el punto de partida de la transformación de Samuel.

DON LUCAS.— No entiendo.

EL DOCTOR.— Porque Samuel no era un hombre, sino un bosquejo o un residuo de hombre; y, de pronto, y sin razón aparente alguna, nos resultó un *homme à femmes*. Todas mis indagaciones a este respecto han resultado inútiles. No logré hacerlo confesar sino que Carmen está en el origen de su metamorfosis.

DON LUCAS.— ¡Cómo está eso! ¿Eso quiere decir que Carmen tiene la clave de ese cambio que hizo de un imbécil un hombre afortunado?

EL DOCTOR.— (*De pie, cruzándose de brazos, asombrado.*) ¡¿Va usted a pedirle la receta a su hija?!

(*En ese momento aparece Luisillo, por la puerta de la izquierda, seguido por Juan. Imperturbable el segundo, nervioso y alterado el primero.*)

ESCENA III

El doctor, don Lucas, Luisillo, Juan

LUISILLO.— (*Acusando a Juan.*) Este hombre es insoportable, don Lucas, debe usted despedirlo.

DON LUCAS.— (*Con solicitud.*) Veré si puedo complacerte, Luisillo. ¿Qué ha hecho usted, Juan?

JUAN.— Cumplir con mi deber.

LUISILLO.— ¡Qué frescura!

DON LUCAS.— Lo siento, Luisillo. El hecho de que Juan haya cumplido con su deber no es una razón suficiente para despedirlo.

LUISILLO.— (*Explicando rápidamente.*) Llegué en compañía de Alonso. Le pregunté a este señor (*señala a Juan*) si estaba usted en casa, y me dijo que sí. En el momento de entrar con Alonso, este señor se interpuso entre nosotros dos, y con un aire de estúpida suficiencia le dijo a Alonso: “El señor Lucas no está en casa”. Alonso le dijo que acababa de oír que sí estaba en

casa. Entonces el señor (*señala a Juan*) se limitó a decirme: “Pase usted, señor Luis”, y al repetirle a Alonso: “El señor Lucas no está en casa”, al mismo tiempo que le cerraba la puerta en las narices.

DON LUCAS.— (*Tranquilamente.*) Juan tiene razón. Estoy en casa, y no estoy en casa.

EL DOCTOR.— (*Poniéndose en pie y acercándose a don Lucas.*) Cuidado, Lucas, ése es el principio de la esquizofrenia.

LUISILLO.— (*A don Lucas.*) El doctor tiene razón: “¿Está usted, Lucas, o no está?”

DON LUCAS.— Estoy en casa para todos, menos para ese Alonso. Desde hace quince días, Carmen me pidió que no lo recibiéramos en la casa. Yo no hago sino cumplir mis deberes de padre.

LUISILLO.— Y, mientras, Carmen se excede en sus derechos de hija.

DON LUCAS.— (*Perplejo.*) Tienes razón.

LUISILLO.— Luego usted debe recibir a Alonso y oírlo antes de que suceda algo irremediable.

DON LUCAS.— Te refieres a...

LUISILLO.— A lo que está usted pensando: al matrimonio de Carmen con ese desvergonzado de Samuel. Alonso sabe, por confesión del propio Samuel, que Samuel no ama a Carmen; que Carmen no ha sido para Samuel sino el medio de hacerse amar por las otras mujeres (*galante, al doctor*) incluyendo a la señora esposa de usted.

EL DOCTOR.— (*Rápidamente.*) Le ruego que no mezcle usted a mi señora en este asunto. Mi señora se halla en pleno tratamiento.

LUISILLO.— ¿Más?

EL DOCTOR.— Y, por lo visto, usted pasa por alto el hecho de que su pretendida Amparo es una de las víctimas de nuestro Barba Azul, y que ahora mismo...

LUISILLO.— (*Interrumpiendo, amenazador, al doctor, a quien toma por las solapas.*) ¿Qué está usted diciendo?

EL DOCTOR.— Nada, si no me permite usted concluir. (*Luisillo lo suelta.*) Que ahora mismo Samuel está allí, en compañía de las damas, incluyendo a Amparito, que lo han secuestrado.

LUISILLO.— ¿Dónde? ¿Dónde está?

DON LUCAS.— Tranquilízate, Luisillo. Lo han secuestrado para que no vea a la novia antes del matrimonio, porque dicen que es de mala suerte. Pero el hecho de que estén todas juntas hace del peligroso Samuel, al menos por el momento, un ser inofensivo.

LUISILLO.— ¡No me fío de ese sinvergüenza! Voy a rescatar a Amparo. Y por lo pronto, díglele usted a ese hombre (*señala a Juan*) que haga pasar a Alonso. Óigalo usted antes de que sea demasiado tarde. (*Sale a buscar a Amparo.*)

DON LUCAS.— (*Pensativo.*) Creo que el muchacho tiene razón. Debo oír a Alonso. (*A Juan.*) Que pase el señor Alonso.

ESCENA IV

Don Lucas, el doctor

EL DOCTOR.— Creo que hace usted mal en recibir a ese señor. Carmen no se lo perdonará jamás.

DON LUCAS.— (*Preocupado.*) Es posible que tenga usted razón. Pero si después de haberle negado la entrada a la casa, Alonso insiste en hablar conmigo el mismo día de la boda, minutos antes de la boda, debe de ser por algo muy importante.

ESCENA V

Don Lucas, el doctor, Alonso

ALONSO.— Muy buenas noches.

DON LUCAS.— Buenas noches.

ALONSO.— Deseo hablar a solas con usted.

DON LUCAS.— Empiece usted. ¿Qué cosa se lo impide?

ALONSO.— El señor.

EL DOCTOR.— ¡Yo no soy una cosa!

DON LUCAS.— ¡Ah, es verdad! (*Al doctor, que inicia un movimiento de salida.*) No se vaya, doctor. Prefiero que se quede usted. (*A Alonso.*) El doctor es como de la casa; es el médico de la familia y, además, es un maniático del secreto profesional, de modo que puede usted hablar con la seguridad de que guardará el secreto.

ALONSO.— (*Violento, alzando la voz.*) ¡Qué puede importarme el secreto profesional, si lo que vengo a decirle lo gritaría yo a los cuatro vientos si fuera necesario!

DON LUCAS.— Grite usted, pero en voz baja, se lo suplico.

EL DOCTOR.— Somos todo oídos.

ALONSO.— (*Solemnemente.*) Carmen no puede casarse con Samuel.

DON LUCAS.— (*Aterrado.*) ¿Que Carmen no puede casarse con Samuel? ¿Y se puede saber por qué?

ALONSO.— Porque Samuel no ama a Carmen.

DON LUCAS.— (*Respirando, aliviado.*) ¿Eso es todo?

ALONSO.— ¿Le parece poco?

DON LUCAS.— En comparación con lo que pensé por un instante, sí.

ALONSO.— ¿Va usted a dejar que su hija se case con un hombre que no la quiere?

DON LUCAS.— ¿Y se puede saber cómo sabe usted que no la quiere?

ALONSO.— Samuel me lo dijo en todos los tonos y con todas sus letras. Si ahora ha aceptado casarse con ella es por la coacción que ha ejercido sobre él el señor que está a mi

derecha.

EL DOCTOR.— (*Indignado.*) Con qué derecho...

DON LUCAS.— (*Callando al doctor.*) Recuerde que usted oye todo, pero que no debe darse por enterado de nada de lo que pasa aquí en este momento. (*A Alonso.*) Termine usted.

ALONSO.— Sé que el matrimonio va a efectuarse dentro de unos minutos.

DON LUCAS.— En efecto, y comprenderá usted...

ALONSO.— Sólo le pido que me permita hablar con Carmen, a solas, para decirle lo que acaba usted de oír. Si, después de saberlo, Carmen insiste en casarse con Samuel, le doy mi palabra de honor de que me retiraré.

(*Don Lucas consulta con el gesto al doctor. Éste le hace señas de que él no oye ni sabe nada.*)

DON LUCAS.— (*Después de una pausa reflexiva.*) Está bien. (*Al doctor.*) ¿Quiere usted pedirle a Carmen que venga un momento?

EL DOCTOR.— Si eso me lo dice usted fuera del secreto profesional, iré. (*Sale el doctor.*)

DON LUCAS.— Comprenderá que si permito esa entrevista de usted con Carmen es para que mi conciencia no me reproche esa *niñería* de que habla usted: porque no es posible que Samuel no quiera a Carmen. Lo que me parece imposible es que Carmen quiera a Samuel.

ALONSO.— En eso último estamos de acuerdo.

(*Por la puerta de la derecha llega Carmen seguida por el doctor. Viene vestida de blanco, traje de noche.*)

ESCENA VI

Carmen, Alonso, don Lucas, el doctor

CARMEN.— Buenas noches, Alonso.

ALONSO.— Muy buenas noches, Carmen.

CARMEN.— Aquí me tienes, papá.

DON LUCAS.— (*Buscando las palabras.*) El señor ha pedido mi autorización para hablar contigo. En vista de que el señor considera un deber suyo comunicarte algo que él sabe y que yo no sabía, y que él cree que tú debes saber, he decidido...

CARMEN.— Ya lo veo.

ALONSO.— Le pedí a su señor padre hablar *a solas* con usted, y accedió.

EL DOCTOR.— (*Que quiere quedarse.*) Recuerde usted que el señor es el padre de Carmen y que yo soy el médico de la familia.

ALONSO.— (*A Carmen.*) Los señores saben ya lo que voy a decirle.

EL DOCTOR.— Por lo tanto, podemos quedarnos.

(El doctor y don Lucas toman asiento.)

ALONSO.— *(Ignorando al doctor.)* Pero yo pedí hablar *a solas* con usted, y, a menos que usted no consienta en hablar a solas conmigo...

CARMEN.— *(Después de breve pausa.)* Está bien. Déjenos solos.

(Salen el doctor y don Lucas.)

ESCENA VII

Carmen, Alonso, luego Juan

ALONSO.— Carmen: este matrimonio es imposible.

CARMEN.— Nada hay imposible.

ALONSO.— Por dos razones es imposible. La primera... *(Titubea.)* ...No sé cómo decirlo... *(Se detiene.)*

CARMEN.— *(Irónica.)* Si no puede usted empezar por la primera, hágalo por la segunda. Como le digo, nada hay imposible.

ALONSO.— La primera razón es que Samuel no la quiere a usted.

CARMEN.— Ya lo sabía.

ALONSO.— ¿Que Samuel no la quiere?

CARMEN.— Que ésa era, para usted, la primera razón. Me lo dijo el médico, en dos palabras, hace un momento.

ALONSO.— ¿Y qué le parece?

CARMEN.— Insuficiente. En primer lugar, Samuel me quiere.

ALONSO.— No siga usted, Carmen, Samuel no la quiere.

CARMEN.— Y aun en el caso de que así fuera, ¿no le parece bastante, para que el matrimonio se lleve a cabo, que yo quiera a Samuel?

ALONSO.— *(Vivamente.)* Eso es imposible. Usted no quiere a Samuel. Y aun en el caso de que usted lo quisiera, no sería suficiente, porque no basta que una de las partes quiera a la otra, porque el hecho de que yo la quiera a usted... *(Se detiene asombrado de oír lo que ha dicho.)* ¿¡Qué he dicho?!

CARMEN.— Ha dicho usted que me quiere.

ALONSO.— Sí, lo he dicho y lo repito.

CARMEN.— *(Con melancólica ironía.)* ¿Y ha necesitado usted esperar el día, la noche, la hora en que voy a casarme con otro, para decírmelo?

ALONSO.— Es verdad, Carmen. (*Vivamente.*) Pero ¿no cree usted que hubiera sido peor haber esperado a decírselo al día siguiente de su matrimonio?

CARMEN.— Desde luego. (*Irónica.*) Al menos me da usted la satisfacción de casarme con Samuel sabiendo, al fin, que usted también me quiere.

ALONSO.— Samuel no la quiere. Usted no se casará con Samuel, porque usted tampoco lo quiere.

CARMEN.— Niega usted demasiadas cosas a un solo tiempo.

ALONSO.— Pero también afirmo una sola cosa, Carmen: yo sí la quiero.

CARMEN.— Ya no es tiempo, Alonso. Es imposible.

ALONSO.— Nada es imposible. Usted lo dijo hace un momento. Si usted quisiera...

CARMEN.— (*Como un eco, para sí misma.*) Si yo quisiera...

ALONSO.— Si usted me quisiera...

CARMEN.— Si yo lo quisiera...

ALONSO.— (*Vivamente.*) Nos casaríamos en seguida, aquí mismo, ahora mismo. Estoy preparado. Tengo mis papeles en regla. Mírelos.

CARMEN.— (*Alejándose de Alonso que ha mostrado los papeles, con reproche.*) Está usted preparado para casarse con Virginia. No olvide que Virginia lo dijo aquel día en casa de Samuel: “que usted le había prometido casarse con ella en el caso de que yo me casara con Samuel”. No puede usted negarlo. Piense en Virginia.

ALONSO.— (*Acercándose a Carmen.*) ¡Quién piensa en Virginia!

CARMEN.— (*Alejándose suavemente de Alonso.*) Pero yo sí pienso, yo sí debo pensar en Samuel.

ALONSO.— (*Acercándose a Carmen.*) Pero si ya sabe usted que Samuel no la quiere. Estoy seguro de que si le damos un poco de valor, si le hacemos ver que el matrimonio es un placer que dura un instante y un sacrificio que dura toda la vida...

CARMEN.— (*Interrumpe.*) ¡Qué idea tiene usted del matrimonio!

ALONSO.— No es la mía; es la que Samuel debe tener. En ese momento Samuel le confesará a usted que no la quiere.

CARMEN.— Si así fuera, si Samuel confesara que no me quiere...

ALONSO.— Usted suspendería este ridículo matrimonio, ¿no es cierto?

CARMEN.— ¿Me cree usted capaz de casarme con alguien que no me quiere?

ALONSO.— Claro está que no. Y en tal caso, ¿acceptaría usted casarse conmigo?

CARMEN.— (*Alejándose nuevamente de Alonso.*) Está usted desconocido. Pretende usted recorrer en un instante todo el terreno que ha perdido en tanto tiempo.

ALONSO.— Es que no hay tiempo que perder. El juez está esperando en la puerta.

CARMEN.— (*Fingiendo asombro y desagrado.*) ¡Qué está usted diciendo! Por qué no me lo dijo antes. Voy a hacer que pase en seguida. (*Alzando la voz, se dirige hacia la puerta del vestíbulo.*) ¡Juan!

JUAN.— *(Que ha estado escuchando detrás de la puerta, aparece rápidamente y responde.)* Diga usted, señorita.

CARMEN.— ¿Ahora escucha usted detrás de las puertas?

JUAN.— Perdone la señorita si he oído lo que no me incumbe, pero venía a decirle que un señor enlutado y misterioso, con una enorme cartera bajo el brazo, se pasea delante de la puerta de entrada, consultando casi constantemente su reloj.

CARMEN.— Ese señor es el juez. Dígale al juez que pase.

(Juan se dirige a la puerta. El tono de voz de Alonso lo detiene.)

ALONSO.— *(Enérgico.)* ¡Espere! *(Suplicante.)* Carmen, dígale que espere. *(Carmen hace señas a Juan de que espere, sin ser vista por Alonso.)* Luisillo y yo hemos rogado al juez que espere, porque yo tenía que decirle a usted algo que tal vez cambiaría el rumbo de las cosas. El juez prometió esperar unos minutos. *(Suplicante.)* Carmen... yo nunca le había pedido a usted nada.

CARMEN.— Es cierto, antes no me había pedido usted nada, pero ahora no hace usted otra cosa.

ALONSO.— Le pido que hable usted con Samuel. Estoy seguro de que él sentirá un gran alivio al saber que lo del matrimonio no es irremediable.

CARMEN.— *(Divertida, fingiendo enojo.)* ¿Se da usted cuenta del poco favor que me hace con lo que está diciendo?

ALONSO.— *(Sin oírla.)* Hable usted con él y se convencerá.

CARMEN.— *(Finge dudar un instante. Luego a Juan.)* Dígale al señor Samuel que venga, que necesito hablar con él.

JUAN.— En seguida, señorita. *(Sale por la derecha.)*

ALONSO.— Gracias, Carmen. Ahora verá usted que tengo razón.

CARMEN.— Ahora verá usted que no la tiene.

(Hay una pausa. Carmen aparenta nerviosidad, pero se burla de Alonso que no puede ocultar la suya auténtica. Por la puerta de la derecha, aparece, en primer lugar, Juan, ayudando a Samuel que entrará de espaldas con el objeto de no mirar a Carmen.)

ESCENA VIII

Carmen, Alonso, Samuel, Juan, luego Luisillo

CARMEN.— ¡Qué sucede!

JUAN.— El señor Samuel dice que no la puede ver a usted.

ALONSO.— *(A Carmen.)* ¿No se lo decía a usted? No la puede ver.

CARMEN.— (*A Juan.*) ¿Qué está usted diciendo?

SAMUEL.— (*Siempre de espaldas, a Carmen.*) No es eso, precisamente, Carmen. Sólo que las señoras me dijeron que el novio no debe ver a la novia el día del matrimonio, antes del matrimonio, porque es de muy mala suerte, y tú comprenderás que bastante mala suerte he tenido en estos últimos quince días...

CARMEN.— (*Cortando, a Juan.*) Puede usted retirarse.

(*Juan sale por la izquierda.*)

SAMUEL.— (*Creyendo que Carmen le habla a él, desolado.*) ¿Por qué me hablas de usted? ... ¿Por qué quieres que me retire, después de haberme llamado?... ¿Quién está contigo, Carmen?... Presiento que alguien está contigo.

ALONSO.— Presiente usted bien. Estoy yo.

SAMUEL.— ¿Quién es yo?

ALONSO.— Yo, Alonso.

(*Al oír el nombre de Alonso, Samuel se vuelve a medias, pero se recobra pensando que no debe ver a Carmen.*)

SAMUEL.— ¿Qué viene usted a hacer aquí el día de mi boda?

ALONSO.— Vengo, justamente, a impedirla.

SAMUEL.— (*Volviéndose a ver a Alonso, pero cerrando los ojos para no ver a Carmen.*) ¡¿Qué dice usted?! (*A Carmen.*) No me mires, Carmen. Cierra los ojos como yo los cierro. Piensa en la mala suerte.

CARMEN.— Déjate de tonterías, y mírame a la cara. Necesito saber que no es verdad lo que afirma Alonso.

SAMUEL.— (*Abriendo desmesuradamente los ojos.*) ¿Qué es lo que afirma? Yo, desde ahora, niego lo que él afirma.

CARMEN.— Que no me quieres; que no me has querido nunca; que no estás dispuesto a casarte conmigo. (*A Alonso.*) ¿No es eso lo que Samuel afirma?

ALONSO.— Exactamente.

(*Samuel queda deshecho.*)

CARMEN.— (*Después de una breve pausa, a Samuel.*) Habla, di algo. No te quedes mirándome así como un...

SAMUEL.— (*Completando, dolorosamente.*) Como un imbécil. ¿Tú también, Carmen?

CARMEN.— No he dicho eso.

ALONSO.— (*Rápidamente.*) Pero lo ha pensado usted.

CARMEN.— No hagas caso, Samuel. Has cuenta de que estamos solos y dime la verdad. ¿Es verdad que no me has querido nunca? ¿Es verdad que no me quieres? ¿Es verdad que no

quieres casarte conmigo?

ALONSO.— *(A Samuel.)* ¡Recuerde usted todo lo que me ha dicho!

(Samuel, que ha quedado mudo ante las preguntas de Carmen, y recordando a la vez que todo se lo dijo a Alonso, hablará lenta y sinceramente.)

SAMUEL.— Es difícil decir lo que quiero decir. Es difícil decir la verdad. Pero hay un momento en que, si no quiere uno perderlo todo, es preciso reunir las fuerzas que se tienen y aun las que no se tienen, para decirla. Escúchame, Carmen. En un principio, cuando tú me hiciste ver, aquí mismo, que yo no era un ser insignificante, un cero a la izquierda; cuando me hiciste sentir que podías quererme, que me querías, yo sentí un alivio muy grande, algo así como una resurrección de algo que había muerto ya en mí: la confianza en mí mismo. Yo no te quería, Carmen; no era tiempo, aquello fue tan inesperado, tan súbito, que no era tiempo de que yo te quisiera. Luego, y por el solo hecho de que tú me querías —porque tú sí me querías ya—, me sentí halagado, no sólo por ti sino por las demás mujeres que nunca me habían visto con buenos ojos —o que no me podían ver—, como Virginia. Primero, todo aquello fue, como tú misma lo propusiste, para vengarme de Virginia. Luego, Virginia desapareció, dejó de contar para mí. Tú me habías enseñado a amar el amor, a amar así, en abstracto. Yo soñaba o, lo que era mejor aún, vivía despierto un sueño muy hermoso. Un día, aquel día en que se descubrió que todas las mujeres me querían sólo porque tú habías puesto en mí los ojos, me despertaron de pronto de aquel sueño, el doctor, Luisillo, todos. Estaban convencidos y querían convencerme de que yo era un enfermo, un neurótico, un Barba Azul. Yo me convencí de que era algo más; un iluso, un pobre iluso enamorado del amor. Me sometieron a una cura de reposo, que consistió en una serie incesante de preguntas. Pero, por las noches, cuando me dejaban a solas conmigo mismo, comprendí, porque ya era tiempo de comprender, que yo no amaba en realidad sino a una sola persona, a la que me quería, a la que había descubierto que yo era digno de ser amado, Carmen. ¡A ti! *(A medida que Samuel ha ido haciendo ese examen de conciencia, convencida y arrepentida por la sinceridad de Samuel, Carmen se ha ido acercando a una silla y se ha dejado caer en ella suavemente. Samuel se le acerca y continúa.)* ¿No es cierto que ahora sabes que todo lo que he dicho es la verdad, la verdad más mía, nuestra verdad? ¿No es cierto que ahora ya no te importa que te digan que no te quiero y que no deseo casarme contigo, porque sabes que eso era antes, antes de ahora que te quiero y que voy a casarme contigo? *(Pausa.)* ¿Por qué no me respondes, Carmen?

(Carmen ha empezado a llorar silenciosamente. Alonso, compadecido de Samuel, se acerca a Carmen y le dice, acusándola.)

ALONSO.— ¡¿Ve usted, Carmen, lo que ha hecho?!

SAMUEL.— *(Sin comprender.)* ¿Qué has hecho, Carmen?

ALONSO.— *(Asombrado al ver que Samuel no comprende, le dirá.)* Pero... ¿no comprende usted?

SAMUEL.— ¿Qué quiere usted que comprenda? Carmen no puede hacer nada malo a nadie.

ALONSO.— (*Decidido a decir la verdad a Samuel.*) ¡Pero no se da usted cuenta de que Carmen no ha hecho más que... !

(*Y Alonso seguiría diciendo la verdad, si Carmen, de pie, no se lo prohibiera con el tono de su voz.*)

CARMEN.— No siga, Alonso. Es usted el que parece no comprender. Samuel me quiere. Y yo... (*Se detiene.*)

ALONSO.— (*Anhelante, pero con firmeza.*) ¿Y usted?

SAMUEL.— (*Tímido, anhelante.*) ¿Y tú?

CARMEN.— (*A Alonso.*) ...Voy a casarme con Samuel.

(*Pausa en que se verá a Samuel atónito y a Alonso retroceder ante la decisión de Carmen. Alonso se volverá después a ella con el objeto de tratar de aclarar la situación.*)

ALONSO.— Pero ¿va usted a casarse a pesar de que...?

CARMEN.— (*Con firmeza en la voz, lo interrumpe.*) Es inútil, Alonso. No insista. Se lo prohíbo. (*Suavizando la voz.*) Se lo ruego. Voy a casarme con Samuel, eso es todo.

SAMUEL.— (*Suavemente.*) Gracias, Carmen. Ya veo que eres buena; que tú no cambias conmigo. Pero... hay algo que no comprendo.

ALONSO.— (*Rápidamente.*) Yo se lo explicaré.

SAMUEL.— (*Sin oír a Alonso.*) Algo que sólo tú debes hacerme comprender. ¿Por qué le dices que es inútil? ¿Por qué le dices que no insista? ¿Qué es lo que le prohíbes? Quiero saberlo, Carmen. Y puesto que vas a casarte conmigo: debo saberlo.

CARMEN.— (*Después de una duda silenciosa.*) Es justo que lo sepas, y voy a decírtelo: esta noche, esta misma noche, hace unos momentos, supe, por primera vez, que Alonso me quiere, ¿comprendes?

SAMUEL.— No comprendería, Carmen, que alguien no te quisiera. Comprendo que él también te quiera. Pero eso no responde a mis preguntas. ¿Por qué le dices que es inútil? (*Carmen no contesta.*) ¿Por qué le dices que no insista?

CARMEN.— (*Después de una pausa, buscando las palabras para responder.*) Porque... me parece que no debe insistir, porque es inútil que insista, ahora que sabe que voy a casarme contigo.

SAMUEL.— (*Con sencillez, sin celos ni enojo.*) “Ahora que sabe que vas a casarte conmigo.” Está bien, Carmen. Pero ¿por qué le prohíbes que hable y en seguida le ruegas que no insista? ¿En qué no debe insistir? ¿En su amor? Es inútil prohibir a alguien que deje de amar, porque ese alguien seguirá queriendo, mientras dure su amor. Ya sabes mi verdad, Carmen, te la he dado con el mayor número de palabras seguidas que ha salido nunca de mi corazón. Ahora sé la verdad de Alonso. Tú misma acabas de decírmelo. Pero hace falta saber la tuya, para no equivocarnos.

ALONSO.— *(Interrumpiendo.)* ¡Pero no la sabe usted! ¡No se da cuenta... !

SAMUEL.— *(A Carmen, apartando a Alonso.)* Creí saberla a través de tus lágrimas, hace un instante, cuando yo hablaba. Pensé que tu verdad era a mi favor. Me equivoqué. La sentí cuando interrumpiste a Alonso, cuando le prohibiste y, sobre todo, cuando le rogaste que no la dijera. *(Pausa.)* Tú no me quieres, Carmen.

(Carmen va a hablar, a decir algo, a negar débilmente.)

No hace falta que niegues. No debemos engañarnos más.

ALONSO.— ¿Lo sabía usted?

SAMUEL.— *(A Carmen.)* Lo sentí. Sentimos primero; sabemos después. Ahora lo sé. No me quieres. Quieres a Alonso. Él se atrevió a decírtelo esta misma noche, pero tú, por piedad para conmigo, no te has atrevido a decirle que también tú lo quieres. Por un momento volví a soñar. Ahora despierto, y para siempre. *(Dirigiéndose a la puerta de la derecha.)* Voy a decirles a todos que no me caso contigo. *(Se vuelve.)* Pero no es correcto ni elegante que sea yo quien lo diga sino tú. Eres tú la que debe decir que no te casas conmigo porque no es a mí a quien quieres.

LUISILLO.— *(Apareciendo.)* Sino a Alonso.

SAMUEL.— ¿Lo sabían ustedes?

LUISILLO.— Todos lo sabíamos.

SAMUEL.— Menos yo.

(Casi al mismo tiempo.)

ALONSO.— Menos yo.

(Samuel y Alonso cambian una mirada que cortan en seguida.)

LUISILLO.— *(Abriendo la puerta de la derecha.)* ¡Vengan todos!

(Llegan el doctor, don Lucas, Beatriz y Amparo, y por último, Virginia, a quien han dejado, voluntariamente, al final.)

ESCENA IX

Don Lucas, Beatriz, el doctor, Amparo, Luisillo, Virginia, Samuel, Carmen, Alonso, luego Juan

VIRGINIA.— ¿Por qué no me dejan pasar? ¿Qué es lo que me ocultan? *(Se adelanta, y al ver a Alonso.)* Buenas noches, Alonso. Pensé que no vendría. *(A su lado, confidencialmente.)* Le recuerdo su promesa.

LUISILLO.— Sólo que Alonso se verá en la imposibilidad de mantenerla, porque Carmen no se casa con Samuel.

VIRGINIA.— *(Pausa, a Samuel.)* ¿Es cierto?

SAMUEL.— *(Después de una pausa.)* Sí.

LUISILLO.— Sólo te falta saber que Alonso se casa con Carmen.

(Alonso se acerca a Carmen.)

VIRGINIA.— *(Furiosa.)* ¡Eso era lo que me ocultaban! *(Se dirige a Samuel.)* ¿Y a éste le llaman ustedes un Barba Azul?

(Lo mira fijamente, luego lo abofetea y sale. Todos se acercan a Samuel, que cae en una silla.)

JUAN.— *(Apareciendo, dirá solemnemente.)* El señor juez dice que no puede esperar más tiempo.

LUISILLO.— ¡Dígale usted que pase!

(El doctor, don Lucas, Luisillo y Alonso se dirigen a la puerta a recibir al juez.)

DON LUCAS.— ¡Que pase al vestíbulo inmediatamente! Venga conmigo, Alonso.

EL DOCTOR.— No faltaría más.

(Salen los señores. Amparo y Beatriz se acercan a Samuel.)

AMPARO.— ¿Te ha hecho daño?

BEATRIZ.— Dinos... ¿te ha hecho daño?

SAMUEL.— Me ha despertado... Me ha hecho recordar.

AMPARO.— ¿Qué cosa?

SAMUEL.— Otros tiempos.

CARMEN.— *(Acercándose a Samuel, dulcemente.)* ¿Me perdonas?

SAMUEL.— No ha sido culpa tuya.

CARMEN.— Eres tan bueno...

SAMUEL.— *(Continuando.)* ...Y tan iluso y tan crédulo y tan tonto. Virginia tiene razón; ¿y a esto le llamaron ustedes un Barba Azul?

(Aparece don Lucas y Luisillo con un disco fonográfico en la mano, desde la puerta del vestíbulo.)

DON LUCAS.— Carmen, el señor juez está aquí.

LUISILLO.— Beatriz, Amparo, vengan todas.

(Salen.)

CARMEN.— *(Besa a Samuel. Luego, emocionada.)* Gracias, Samuel. Me has hecho feliz.

(Carmen sale. Samuel se deja caer en una silla llevándose la mano a la mejilla donde Carmen lo ha besado. Amparo y Beatriz se le acercan cariñosamente.)

SAMUEL.— *(Se pone en pie.)* No es preciso que digan nada. ¡Si ya sé lo que van a decir! ... Vayan, vayan ustedes también. Yo iré después. Ahora, dejen solo un momento a este pobre, a este pobre Barba Azul.

Y mientras salen Amparo y Beatriz, y se oye en el vestíbulo la música de la Marcha nupcial, Samuel se sienta y se empequeñece al tiempo que cae el

TELÓN

Juego peligroso

COMEDIA DRAMÁTICA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

ARTURO (34 años) esposo de

IRENE (29 años)

FRANCISCO (42 años) Procurador de Justicia, esposo de

CECILIA (25 años)

CARLOS (30 años) esposo de

HERMINIA (24 años)

TEODORO (40 años) esposo de

ESTELA (30 años)

CLOTILDE (55 años) madre de Irene

JUAN criado joven de Arturo e Irene

En la ciudad de México. Hoy

Primer acto: Noche

Segundo acto: La tarde del siguiente día

Tercer acto: La noche del mismo día

En amor no se atreve uno a nada, por miedo de perderlo todo. No obstante, es preciso avanzar, pero ¿quién puede decir hasta dónde?

PASCAL

ACTO PRIMERO

Un salón en la casa de Arturo e Irene. Puerta grande o arco al centro, arriba, que conduce a un vestíbulo. Puertas a la derecha que conducen a las habitaciones. A la izquierda, abajo, en escorzo, puerta que da a la biblioteca de Arturo. Un sofá y sillones, a la derecha. Mesa para licores y otros sillones, a la izquierda. Lámpara de colgar, al centro. Lámparas

veladoras bajas, sobre la mesa que estará detrás del sofá y sobre la de los licores. Cuadros, consolas y objetos de buen gusto.

Después de una cena formal, en que se han reunido cuatro parejas de jóvenes casados, los señores han pasado al salón. Vestirán smoking (las señoras, traje de noche.)

Al levantarse el telón, se les verá recibir las copas que les servirá Francisco, e ir a sus lugares. Sólo después empezará el diálogo.

ESCENA I

Teodoro, Carlos, Francisco

TEODORO.— Sé que voy a parecerles ridículo, pero les confieso que estoy enamorado de mi esposa.

CARLOS.— Yo también.

TEODORO.— ¿De tu esposa?

CARLOS.— No; de la tuya. ¡Cómo no estar enamorado de ella! Tienes una esposa encantadora.

TEODORO.— No sé si darte una bofetada por lo primero o darte las gracias por lo segundo.

CARLOS.— Evita los extremos. No merezco ni una ni otra cosa.

TEODORO.— ¡Eres insoportable!

CARLOS.— Y, además de estar enamorado de tu esposa, ¿le eres fiel?

TEODORO.— Naturalmente.

CARLOS.— Yo no podría decir lo mismo.

TEODORO.— ¿Con relación a tu esposa?

CARLOS.— Naturalmente. A las mujeres les gustan los maridos respetuosos, pero no estoy seguro de que les gusten los maridos fieles.

TEODORO.— Es posible que tengas razón, pero yo le soy fiel a mi esposa por... por...

CARLOS.— No es preciso que lo digas. Ya lo sabemos. Le eres fiel por incapacidad.

TEODORO.— Eso no debes asegurarlo con tanta firmeza. No faltan mujeres que me hagan insinuaciones.

CARLOS.— También lo creo. En la actualidad, no es tanto la moral sino el gusto, el buen gusto, lo que ha descendido.

FRANCISCO.— *(Que ha escuchado sonriente el diálogo.)* Deja en paz a Teodoro. Te complaces en disminuirlo porque piensas que es inofensivo.

CARLOS.— ¿Y no lo es?

FRANCISCO.— Naturalezas como la suya son, en un momento dado, capaces de todo.

CARLOS.— ¿Hasta de engañar a su mujer?

FRANCISCO.— O a su mejor amigo, con la mujer de su mejor amigo.

TEODORO.— ¡No se dan cuenta de que están hablando de mí, como si yo estuviera pintado o ausente!

CARLOS.— (*A Teodoro.*) ¿Y no lo estás? (*Luego, calmándolo.*) Da las gracias al procurador porque reconoce en ti, paradójicamente, un Don Juan en potencia.

(*Entra Arturo.*)

ESCENA II

Teodoro, Carlos, Francisco, Arturo

TEODORO.— Llegas a tiempo, Arturo. Queremos hacerte una pregunta: ¿eres fiel a tu esposa?

CARLOS.— (*A Arturo, que al oír la pregunta queda un momento desconcertado y no contesta en seguida.*) Como te habrás dado cuenta, se trata de una pregunta tonta. La pregunta sería interesante si estuviera formulada de otro modo; por ejemplo: ¿tu esposa te es fiel?

FRANCISCO.— También es una pregunta tonta, porque ¿qué podríamos responder sino que estamos seguros de su fidelidad?

TEODORO.— Naturalmente.

CARLOS.— (*A Teodoro.*) ¿En todos los casos?

TEODORO.— Francisco tiene razón, esa pregunta deberíamos hacerla, más bien, a nuestras esposas.

CARLOS.— (*Completando.*) Con la seguridad de que, en todos los casos, ellas dirían que sí, que nos son fieles.

ARTURO.— Más que una pregunta tonta me parece una pregunta ociosa. El equilibrio de un matrimonio estriba justamente en la seguridad que tiene el marido de que su mujer le es fiel, y en la necesidad de que la esposa no tenga siempre esa seguridad.

TEODORO.— Eso quiere decir que tú predicas la fidelidad.

ARTURO.— La predico.

CARLOS.— (*Completando.*) Pero no siempre la practica.

TEODORO.— Eso quiere decir que estás enamorado de tu mujer.

ARTURO.— Desde luego les digo que no podría vivir sin ella.

CARLOS.— O, para ser más exactos, que *sin ella* no habrías podido vivir.

TEODORO.— Eso es público y notorio.

ARTURO.— La alusión a mi pobreza...

CARLOS.— (*Interrumpiendo.*) Anterior a tu matrimonio.

ARTURO.— (*Sin responder a Carlos.*) La alusión a mi pobreza y a la fortuna de mi mujer es de muy mal gusto.

TEODORO.— No les hagas caso; tú siempre has querido a tu mujer por algo.

CARLOS.— Por su dinero, desde luego.

FRANCISCO.— Que no es poco.

TEODORO.— Y has sabido, además, conservar la fortuna de tu esposa.

CARLOS.— (*Completando.*) Conservando, al mismo tiempo, a su esposa.

ARTURO.— No sólo la he conservado sino que la he acrecentado.

CARLOS.— ¡¿A tu mujer?! No se ve a simple vista.

ARTURO.— Me refiero a su fortuna, a nuestra fortuna.

CARLOS.— En otras palabras, Arturo quiere decir que la riqueza es de quien la trabaja. En eso, la tierra, la mujer y la riqueza se parecen.

TEODORO.— Si los maridos tuviéramos en cuenta ese precepto, la cifra de adulterios disminuiría considerablemente.

CARLOS.— Y el mundo sería considerablemente más aburrido.

(*Francisco y Carlos ríen. Transición.*)

ARTURO.— Vine a decirles que las señoras han decidido marcharse.

CARLOS.— ¿Y qué esperan? ¿Por qué no unen la acción al pensamiento? Me encuentro tan a mi gusto en tu casa.

ARTURO.— Quédate, si quieres. Teodoro puede llevar a tu esposa a su casa.

TEODORO.— ¿A mi casa? ¡Encantado!

CARLOS.— (*Corrigiendo, a Arturo.*) A mi casa, querrás decir.

TEODORO.— (*A Carlos.*) No te alarmes. Recuerda que soy inofensivo.

(*Entra Irene.*)

ESCENA III

Teodoro, Carlos, Francisco, Arturo, Irene

IRENE.— Ya veo que Arturo no les ha dicho que las señoras los esperan.

CARLOS.— ¿A mí también?

IRENE.— Sí, Carlos; Herminia...

CARLOS.— No siga usted, Irene. Herminia tiene un ligero dolor de cabeza. ¿No es verdad? (*A todos.*) Mi esposa es encantadora; para convencerse y convencernos de que la tiene, se inventa de cuando en cuando esos dolores de cabeza.

FRANCISCO.— Menos mal que no te los inventa.

(*Los señores, que se habrán puesto en pie a la llegada de Irene, se disponen a salir.*)

CARLOS.— (*Resignado.*) Vamos, pues.

FRANCISCO.— Vamos.

IRENE.— No, Francisco. Usted no.

FRANCISCO.— ¿Mi esposa va a quedarse un momento más?

IRENE.— Cecilia va a casa de Herminia a recoger una raqueta y no sé qué otras cosas. Dice que le haga usted el favor de esperarla aquí; que ella pasará después por usted en el coche.

(*Entran Cecilia, Estela y Herminia.*)

ESCENA IV

Dichos y Cecilia, Herminia y Estela

CECILIA.— (*Reuniéndose con su esposo Francisco.*) A menos que prefieras acompañarme. No creo tardar más de un cuarto de hora. Herminia me dijo...

HERMINIA.— (*Interrumpiendo.*) No me obligues a recordar lo que te he dicho.

CARLOS.— (*A todos.*) Recordar es una actividad superior a sus fuerzas.

HERMINIA.— Sobre todo a estas horas.

CARLOS.— (*A Herminia.*) Yo te ayudaré. Me dijeron que tenías dolor de cabeza.

HERMINIA.— ¿Dolor de cabeza? La verdad, no recuerdo; pero es posible.

CARLOS.— Tienes razón, querida. Todo es posible.

ESTELA.— (*A Teodoro.*) Es muy tarde. No olvides que a las seis de la mañana tenemos que ir al puerto aéreo a despedir a tu jefe.

HERMINIA.— ¿Por que dices: “tenemos”?

CECILIA.— (*A Estela.*) ¿Tú también vas a despedir al jefe de Teodoro?

ESTELA.— Desde luego: ¿hay algo de malo en ello? (*A Herminia.*) ¿Tienes algo que decir... ?

HERMINIA.— No, nada. Pero me parece... (*Se interrumpe.*)

ESTELA.— Termina de decir lo que estás pensando.

HERMINIA.— Lo siento, Estela, pero ya olvidé lo que estaba pensando.

CARLOS.— Felizmente, querida. Después de todo, tus amnesias parciales son, a veces, tranquilizadoras.

TEODORO.— (*A Carlos.*) ¿Qué ha querido decir tu esposa?

CECILIA.— Eso es lo que todos nos preguntamos.

CARLOS.— Sólo que la única que podría decirlo, Herminia, lo ha olvidado.

TEODORO.— Yo no veo nada de particular en que mi esposa me acompañe a despedir al jefe. Estela y el ingeniero se han hecho muy buenos amigos.

HERMINIA.— Naturalmente.

CECILIA.— Estela es encantadora y...

CARLOS.— (*Interrumpiendo.*) Naturalmente. (*A Teodoro.*) Tienes razón en no ver nada de particular en que Estela quiera acompañarte a despedir al ingeniero.

HERMINIA.— Sobre todo, tratándose de ir a despedirlo.

TEODORO.— ¿Qué quieres insinuar, Herminia?

CARLOS.— (*A Teodoro.*) Es inútil que le preguntes nada a mi esposa. A estas horas no recuerda nada. (*A todos.*) ¿Nos vamos? Yo iré a “Ciros” un instante, como de costumbre, antes de dormir. Me sirve de hipnótico. Si alguien quiere acompañarme... Arturo, Irene, ¿por qué no vienen?

ARTURO.— (*A Irene.*) Si tú quieres...

IRENE.— Muchas gracias, Carlos. ¿Por qué no vas tú, Arturo? Es inútil que ocultes que te gustaría ir. Yo me quedaré con Francisco, que va a esperar aquí a Cecilia.

HERMINIA.— Anímese, Arturo. Vamos.

ESTELA.— (*Llevándose a Arturo.*) Estoy dispuesta a tomar otra copa y a bailar una pieza.

CECILIA.— (*A Francisco.*) Volveré por ti, lo más pronto posible.

TEODORO.— (*A Estela.*) Recuerda que tenemos que ir al puerto aéreo.

CARLOS.— No hay cuidado de que lo olvide. ¡Si se tratara de mi esposa... !

TEODORO.— ¿Herminia lo olvidaría?

CARLOS.— Mi esposa no iría al puerto aéreo, eso es todo.

(Salen todos por la puerta del centro, con excepción de Francisco que se dirige a la mesa de los licores y escoge, entre las botellas, una para servirse una copa. Por la puerta del centro regresa Irene, que, al tiempo de entrar, apaga la luz del candil del centro.)

ESCENA V

Irene, Francisco

IRENE.— ¿Ha visto usted con qué facilidad se ha marchado Arturo?

FRANCISCO.— (*Mientras se sirve una copa.*) Si quiere que sea sincero, le diré que lo que he visto es la facilidad con que usted lo ha animado a irse con los demás, y... (*Se interrumpe.*)

IRENE.— Termine usted.

FRANCISCO.— No sé si deba. No sé si mi pensamiento no se detiene donde debería detenerse. Pero tengo la impresión de que usted ha puesto las cosas de modo de que nos quedáramos solos.

IRENE.— Ha acertado usted, Francisco. (*Pausa.*) ¿Y esto le halaga?

FRANCISCO.— Sería descortés negarlo. Pero, puestos a decir la verdad, más bien me sorprende.

IRENE.— ¿Le inquieta?

FRANCISCO.— Sí, también me inquieta. No por mí, no. Desde hace mucho tiempo —desde hace tres años, desde su matrimonio con Arturo, para ser exacto—, perdí la esperanza de que usted sintiera por mí otra inclinación que no fuera amistosa. Si ahora me inquieto es por usted. *(Pausa breve.)* Algo le pasa, Irene. Algo que quiere y que, al mismo tiempo, teme confiarme. Está usted en libertad de hablar o de callar. Créame que no usaré con usted de ninguno de los artificios de que dispone mi profesión de abogado, mi experiencia de procurador de Justicia, para hacer hablar indistintamente a los culpables y a los inocentes.

IRENE.— Y no obstante... *(Se interrumpe.)*

FRANCISCO.— *(Después de pausa breve.)* Ahora es usted la que debería —si de veras quiere confiarme algo— terminar.

IRENE.— Y no obstante, temo que, si usted no me ayuda, pasará el tiempo en que estaremos solos y no empezaré siquiera a decirle lo que quiero decirle.

FRANCISCO.— Ya empezó usted a decir lo que quiere decirme, en el comedor, sólo que no a mí en particular sino a todos, provocando una conversación sobre la fidelidad en el matrimonio. Cayó en un terreno tan propicio que continuó aquí entre nosotros los señores y, posiblemente, entre ustedes.

IRENE.— ¿Lo advirtió usted?

FRANCISCO.— *(Sonriendo.)* Me hace usted muy poco favor: lo advirtieron todos.

IRENE.— ¿Mi esposo también?

FRANCISCO.— Ahora le hace usted muy poco favor a Arturo. Le digo que todos se dieron cuenta y no exceptuó a Herminia que, por lo demás, a estas horas, lo habrá olvidado.

IRENE.— No bromea usted, Francisco. La cuestión es mucho más seria de lo que usted imagina.

FRANCISCO.— Me he prohibido imaginar algo. La quiero a usted y la respeto lo bastante para imaginar cualquier cosa que a lo mejor no es la verdad; que sólo usted tiene el derecho de confiarme o de reservarse.

(Hay una pausa incómoda. Luego, de pronto, Irene dice.)

IRENE.— Puesto que usted no me interroga, lo haré yo, pero siempre que usted me prometa decirme toda la verdad de lo que piensa.

FRANCISCO.— *(Fingiendo solemnidad.)* La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. *(Con naturalidad.)* Se lo prometo.

IRENE.— Dígame, Francisco, sinceramente, con la mano en el corazón, ¿qué piensa usted de la infidelidad del esposo en el matrimonio?

FRANCISCO.— Que es una condición humana, punto menos que inevitable.

IRENE.— ¿Y de la fidelidad de la esposa?

FRANCISCO.— Pienso que es un deber.

IRENE.— (*Exaltada, poniéndose de pie, dirá a pesar suyo.*) De modo que si Arturo me engaña... (*Se detiene al oír lo que ha dicho. Se sienta nuevamente.*)

FRANCISCO.— ¿Eso era lo que quería y no se atrevía a decirme?

IRENE.— Sí, Francisco.

FRANCISCO.— Y ahora que me lo ha dicho, ¿no ha sentido usted un alivio?

IRENE.— ¿Un alivio?

FRANCISCO.— Le confieso que yo sí he sentido alivio. Por un momento —perdóneme, Irene—, por la forma en que empezó a hablarme del asunto llegué a pensar, a pesar mío, que no se trataba de la condición humana casi inevitable de Arturo...

IRENE.— (*Completando.*) Sino que yo había faltado a mi deber. Ojalá fuera así.

FRANCISCO.— ¡No sabe usted lo que está diciendo, Irene! Pero le repito que por el cuidado con que abordó el asunto, por su falta de decisión para concretar su pensamiento...

IRENE.— (*Dolorosamente.*) No es fácil acusar, no digamos ante un tercero, sino ante nosotros mismos, a alguien a quien se ama.

FRANCISCO.— Y usted ama a Arturo.

IRENE.— Ahora más que siempre; más que nunca antes.

FRANCISCO.— Si es así, guarde silencio, olvide que me ha confiado esa infidelidad de Arturo, y perdónelo.

IRENE.— ¿Como lo he perdonado otras veces?... ¿no es así?

FRANCISCO.— ¿No ha sido así, Irene? (*Como ella reacciona doblegándose.*) Sé que la estoy hiriendo, pero usted me ha pedido que le diga la verdad, mi verdad. Sé también que muy pronto, más pronto de lo que cree usted ahora, pasará la tormenta, y que de todo esto no quedará en usted sino el arrepentimiento y acaso el remordimiento de haber mostrado a alguien —a mí en este caso— su debilidad. Usted volverá a verse en los ojos de Arturo, pero muy difícilmente volverá a verme a los ojos, una vez que lo haya perdonado. Porque usted lo perdonará, y lo perdonará porque, en estos casos, el perdón es la fuerza y —me atrevería a decir— la venganza de la mujer.

IRENE.— Todo eso pudo ser válido en otras ocasiones. Pero no ahora. Ahora no quiero, no debo, no puedo perdonarlo.

FRANCISCO.— ¿Tan grave es, ahora, su falta?

IRENE.— No se trata ahora de lo que usted llama la condición humana, la inevitable debilidad de Arturo a quien he visto caer en aventuras para salir de ellas con la misma rapidez y con la misma inconsciencia. Arturo me engaña, acaso por primera vez.

FRANCISCO.— ¿No le parecieron cada una de las anteriores infidelidades de Arturo, también, la primera?

IRENE.— (*Siguiendo su pensamiento, orgullosa, decidida.*) No, Francisco. Arturo me engaña por primera y última vez. ¿Me comprende usted?

FRANCISCO.— No quisiera comprenderla... pero la comprendo.

IRENE.— (*Rápidamente.*) Sé que me engaña desde hace dos meses aproximadamente. Lo advertí en la forma en que multiplica sus atenciones para conmigo; en la forma en que pretende llenar todos los momentos, y sobre todo esas pausas, esos vacíos que surgen en nuestra vida de esposos, con palabras, con obsequios, con diversiones. Aturdido, quiere aturdirme también. Por eso fui a pasar unos días con mi madre. Y a mi regreso he visto que no sólo no ha cambiado sino que, aprovechando mi ausencia, me ha engañado aquí mismo, en mi casa (*corrigiéndose*), en nuestra casa.

FRANCISCO.— ¿No será todo esto la cadena de suposiciones, de indicios falsos que va formando, hasta quedar sujeto a ella un ser enamorado y celoso?

IRENE.— No, Francisco. No se trata de una serie de alucinaciones. Sé también lo que es eso. Las he sufrido. Ahora tengo pruebas. (*Una pausa.*) ¿Tampoco ahora que le digo que tengo pruebas de la infidelidad de Arturo me pregunta nada?

FRANCISCO.— Ya lo ve usted, Irene. Tampoco ahora le pregunto.

IRENE.— (*Resuelta.*) Durante mi ausencia, Arturo ha traído a esa mujer a esta casa. Y esa mujer ha dispuesto aun de mis objetos más íntimos que, a mi regreso, he encontrado fuera de su sitio... Y ha dejado olvidada —creyéndola perdida, seguramente— una joya, una sortija valiosa. Aquí la tiene usted. (*Ha sacado de su bolsa una sortija que pone en manos de Francisco.*)

FRANCISCO.— (*Después de una pausa, al tiempo que le devuelve la joya.*) ¿Y sabe usted quién es... quien puede ser la dueña de este anillo?

IRENE.— No, Francisco. Pero si Arturo se ha atrevido a traerla aquí debe de ser una mujer que pudiera ser de mi clase... si no fuera precisamente de la contraria.

FRANCISCO.— (*Después de una nueva pausa, interroga fríamente.*) ¿Soy yo la primera persona a quien habla usted de lo que ha descubierto? ¿No se lo ha confiado a alguno de sus amigos, de sus amigas? ¿No ha interrogado —acaso torpemente— a los criados?

IRENE.— Durante los días que pasé con mi madre, en casa de mi madre, llevé conmigo a María, mi criada; y a los demás criados les di esos días de vacaciones. Arturo se quedó solo aquí, con un criado y con el chofer, a quienes es inútil preguntar nada: son incondicionales suyos. No he pensado decir nada a ninguna de mis amigas, y no hago excepción de Cecilia. Precisamente porque me conozco, conozco a las mujeres. Cuando alguien nos confía un secreto de alguna importancia, nos pesa tanto que, para aliviarnos de su peso, nos vemos en la necesidad de confiarlo a otra persona que, a su vez, se lo confía a otra... y así sucesivamente. En cuanto a los amigos, no tengo otros —fuera de usted— que no sean los amigos de Arturo; amigos que yo heredé desde el momento en que me casé con él. Son tan incondicionales, tan fieles a Arturo, que sería una locura confiarles algo.

FRANCISCO.— Tiene usted razón. Pero... ¿no ha pensado usted que yo también soy amigo de Arturo?

IRENE.— No del mismo modo que ellos. Usted es, sobre todo, mi amigo, mi amigo desde antes de mi matrimonio... Usted supo —y ahora puedo decirle cuánto se lo agradezco— acallar sus sentimientos hacia mí, y reprimirlos una vez que me casé con Arturo. Usted ha

sabido, a un mismo tiempo, seguir siendo mi amigo y lograr la confianza y la amistad de Arturo.

FRANCISCO.— Por usted, Irene.

IRENE.— ¿A quién si no a usted podría confiarle todo? Al amigo, en primer lugar; al abogado, después.

FRANCISCO.— (*Después de breve pausa.*) ¿Esto quiere decir que ha tomado usted una resolución?

IRENE.— Sí, Francisco. Una doble resolución. Hablar con Arturo y, después, pedir mi divorcio.

FRANCISCO.— ¿No cree usted que va demasiado aprisa? Lo segundo depende del resultado de su conversación con Arturo. Y yo confío sinceramente en que el divorcio quedará descartado, aun en el caso de que ustedes tengan esa conversación.

IRENE.— ¿Duda usted de que yo le hable a Arturo abiertamente?

FRANCISCO.— Sí, Irene.

IRENE.— Lo he pensado y vuelto a pensar, dolorosamente, primero, fríamente después. Estoy resuelta.

FRANCISCO.— Lo ha pensado usted muchas veces y de muchos modos, en la soledad de su alcoba, en las interminables horas de insomnio, y aun delante de Arturo. Y lo sigue usted pensando ahora, aquí, buscando razones y situaciones, dándose valor, puesto que me ha confiado ya su decisión, para no volver atrás. Y sin embargo...

IRENE.— Le digo a usted que estoy resuelta.

FRANCISCO.— (*Acercándose a Irene. Con un tono sincero y profundo.*) Cuando estamos lejos del ser que amamos —y usted ama a Arturo—, tenemos o creemos tener fuerza para llevar a cabo la resolución que hemos tomado de hacer o decir muchas cosas. Más aún: tenemos ya las palabras justas, exactas, que van a formar nuestros razonamientos... Pero cuando nos encontramos frente a lo que amamos, su sola presencia nos paraliza, nos hace enmudecer. Usted está resuelta ahora, Irene, porque Arturo no está aquí, a su lado, frente a usted. Pero bastará una mirada, una sonrisa, un gesto habitual de Arturo, el menor contacto de su piel con la suya o el solo timbre de su voz para que toda la firmeza de usted caiga por tierra, y para que usted quede —puesto que lo ama— desarmada, empequeñecida frente a él.

IRENE.— (*Dolorosamente.*) No siga, Francisco, se lo ruego.

FRANCISCO.— Y no le hablo del temor que sentiría usted en cuanto empezara a hablarle: el temor a perderlo todo. Yo lo he sentido, Irene. Es como un vacío, como un abismo que se abre dentro y fuera de nosotros. Por fortuna, ese mismo miedo a perderlo todo es lo que hace que no nos atrevamos a nada.

(*Se hace un hueco de silencio. Francisco se aleja lentamente de Irene. Ahora Irene y Francisco siguen cada uno su pensamiento. De pronto, aparece Arturo por la puerta del centro.*)

ESCENA VI

Irene, Francisco, Arturo

ARTURO.— Me doy cuenta de que la conversación ha languidecido. Por fortuna, yo vengo a despertarlos. En primer lugar, cambiando la luz. *(Enciende la luz del centro que Irene apagó.)*

IRENE.— Por favor, Arturo. Apaga esa luz. Yo misma la apagué porque me molesta.

FRANCISCO.— Irene tiene un ligero dolor de cabeza.

ARTURO.— *(Apagando la luz. Acercándose a Irene.)* No será nada serio, ¿verdad?

IRENE.— No, Arturo. Creo que ya va cediendo.

ARTURO.— Y yo que venía... que vengo a decirles que todo el grupo está en “Ciros” y que me han dado el encargo de llevarlos. *(A Francisco.)* Cecilia no irá a casa de Herminia. Yo vine en tu coche a buscarlos. *(A Irene.)* Cuando menos, iremos a dejar a Francisco. Respirarás un poco de aire fresco... Y si en el trayecto te sientes mejor, nos quedaremos con ellos un momento. Están animadísimos.

FRANCISCO.— *(En pie.)* Usted dirá, Irene. Tal vez no sea una mala idea.

IRENE.— Me encuentro mejor, pero no con ánimo de ir a reunirme con ellos.

FRANCISCO.— Como usted guste. Buenas noches, Irene.

IRENE.— Buenas noches, Francisco.

ARTURO.— Yo iré a dejar a Francisco y a darles una explicación de por qué no vas. Volveré en seguida.

IRENE.— Francisco nos hará el favor de disculparnos. Preferiría que no salieras ya.

ARTURO.— Como tú quieras.

IRENE.— Hasta muy pronto, Francisco.

FRANCISCO.— Buenas noches, Irene.

ARTURO.— *(A Francisco, al tiempo que salen por el centro.)* Como te habrás dado cuenta, Irene me tiraniza, y yo estoy encantado.

(Irene queda unos instantes sola. Se enjuga los ojos y espera el regreso de Arturo.)

ESCENA VII

Irene, Arturo

ARTURO.— *(Entrando por la puerta del centro.)* Después de todo, creo que hemos hecho bien en no ir. Estela resolvió esperar en el cabaret la hora de ir al puerto aéreo a despedir al jefe de Teodoro. *(Y como Irene no reacciona.)* Además, yo también estoy cansado.

IRENE.— Hace un momento no lo parecías.

ARTURO.— Y, sin embargo, lo estoy. (*Se acerca a Irene.*) ¿Te sientes mejor? (*Irene no responde.*) Creo que lo más cuerdo es que vayamos a descansar. (*Va a besarla.*)

IRENE.— Espera. Quiero hablar contigo.

ARTURO.— Pero no sin antes besarte. (*La besa. Irene se abandona un instante, pero en seguida se recobra. Arturo toma asiento y espera sin la menor preocupación.*) Ahora puedes decirme lo que querías.

IRENE.— Lo que *quiero* decirte.

ARTURO.— (*Sonriendo.*) ¿Tan serio es lo que voy a oír?

IRENE.— Sí, Arturo. Se trata de algo serio, de algo grave, cuando menos para mí.

ARTURO.— (*Sonriendo aún, galante.*) Si lo es para ti, también lo será para mí.

IRENE.— De eso no estoy segura.

ARTURO.— ¿Qué tienes, Irene? Durante toda la noche has estado de un humor inmejorable. Pocas veces te he visto conducir una conversación con la gracia y la sutileza con que lo has hecho esta noche: haciendo hablar a todos, sin comprometerte a dar ninguna opinión. Te aseguro que ha sido un juego delicioso.

IRENE.— No ha sido un juego.

ARTURO.— ¿Qué ha sido entonces?

IRENE.— Una inquietud, un deseo de saber, de indagar, o descubrir, en cada uno de nosotros, en mí misma, la verdadera opinión, o al menos la reacción verdadera acerca de la fidelidad en el matrimonio.

ARTURO.— Cada uno dijo lo que pensaba, y el juego ha resultado muy divertido.

IRENE.— Te repito que, para mí al menos, no fue un juego.

ARTURO.— (*Serio por vez primera.*) No comprendo.

IRENE.— (*Sin verlo.*) Los tres años que llevamos de casados los hemos vivido sin discusiones ni dificultades y, al menos en apariencia, sin inquietudes ni sobresaltos.

ARTURO.— (*Sonriendo.*) ¿Y esta vida empieza a cansarte? Falta de confianza: organizaremos unas discusiones, inventaremos algunos sobresaltos. Será un juego divertido, aunque peligroso.

IRENE.— (*Continuando su pensamiento.*) El peligro existe ya; no es preciso inventarlo.

ARTURO.— Cada vez te comprendo menos.

IRENE.— (*Dura, resentida.*) ¡Que cada vez me comprendes menos! Para eso sería necesario que algún día me hubieras comprendido.

ARTURO.— (*Atónito.*) ¡¿Qué dices?!

IRENE.— Nunca me has comprendido, Arturo. Nunca has tratado siquiera de comprenderme. Siempre has creído que con halagarme, con divertirme, era bastante para conservar mi cariño. Porque de mi cariño siempre has estado seguro. Eres demasiado soberbio, demasiado egoísta para no tener la certidumbre de que te quiero del mismo modo que cuando nos casamos.

ARTURO.— (*Sincero.*) Soberbio, egoísta, llámame como gustes, pero sigo estando seguro de tu cariño.

IRENE.— ¿Y yo debo estar segura del tuyo?... ¿Me quieres del mismo modo que cuando te casaste conmigo?

ARTURO.— Tú bien lo sabes, Irene.

IRENE.— ¡Cuidado, Arturo! No quisiera que hoy me ocultaras la verdad, por dolorosa que sea y aunque la verdad se vuelva en contra tuya o en mi contra.

ARTURO.— (*Serio.*) Sólo en otra ocasión me has hablado de este modo.

IRENE.— Es verdad. Cuando me propusiste matrimonio. Entonces te pedí que me dijeras si era verdad, como lo decían todas las gentes que nos rodeaban, que querías casarte conmigo por mi dinero.

ARTURO.— Entonces te dije la verdad.

IRENE.— (*Pausada y firmemente.*) Que no te casabas conmigo por mi dinero. Sé que el dinero no te ha importado jamás. He visto cómo sabes hacerlo, multiplicarlo; y también cómo sabes gastarlo en mí, y en los demás.

ARTURO.— (*Con orgullo.*) Mi dinero. El tuyo está intacto.

IRENE.— Lo sé. ¿No crees que tuve razón en pedirte entonces que me dijeras toda la verdad, por dolorosa y descarnada que fuera para ti y para mí?

ARTURO.— Entonces tuviste la razón. Pero ahora...

IRENE.— Te creí entonces. Puse en ti toda mi confianza y no me defraudaste.

ARTURO.— No haces más que hacerme justicia.

IRENE.— Pero, además, te confié mi verdadera fortuna; mi cariño, mi ternura hacia ti. Por eso ahora te pregunto si no has usado mal, si no has abusado de esa confianza.

ARTURO.— ¿Qué es lo que te hace pensar en esto?

IRENE.— No es lo que me hace pensar en esto lo que importa, sino, hoy como entonces, tu respuesta.

ARTURO.— (*Después de una pausa.*) No creo haber abusado de esa otra fortuna que también me confiaste, que depositaste en mí.

(*Hay un silencio. Luego, Irene interroga.*)

IRENE.— Si ayer apenas hubieras cometido o estuvieras a punto de cometer un acto que te rebajara a mis ojos, que borrara de una vez por todas la confianza, la entrega amorosa que has recibido de mí, ¿tendrías valor de decírmelo?

ARTURO.— ¡¿Por qué hablas así?! ¿Qué no comprendes...?

IRENE.— (*Con angustia dolorosa, pero con firmeza.*) ¿Qué no comprendes tú que si te hablo de este modo es porque es necesario? (*A Arturo, que calla.*) ¿Tendrías valor? ¿Me lo dirías?

ARTURO.— (*Después de una pausa.*) Tendría valor. Te lo diría lealmente.

IRENE.— Está bien. *(Después de una pausa.)* ¿Y crees que yo, a mi vez, en un caso semejante...?

ARTURO.— ¡Pero qué estás diciendo!

IRENE.— ¿Crees que te lo diría?

ARTURO.— ¡Pero si todo esto es absurdo; absurdo por impensable!

IRENE.— Impensable, no...

ARTURO.— ¿Quieres decir que...?

IRENE.— Que nada es impensable; que del mismo modo que yo he podido pensar en que tú me has engañado; en que tú me engañas...

ARTURO.— Te he dicho que yo...

IRENE.— Del mismo modo tú debes pensar que, llegado el caso y antes de hacer algo que sería irremediable, yo también te lo diría lealmente, como te lo digo ahora.

ARTURO.— ¡¿Que tú... ?! *(Y se detiene pensando, en efecto, en la posibilidad.)*

IRENE.— *(Volviéndose hacia él.)* ¡Ya ves que nada es impensable! ¡Si lo estás pensando! Pero no te he engañado, como acabas de imaginarlo, como no debes —tratándose de mí— pensarlo siquiera. No te he engañado, no. *(Al ver la reacción de alivio.)* Pero no quiero, tampoco, mentirte. Por eso te pregunté hace un instante si tú, en el caso de estar a punto de hacerlo, me lo dirías lealmente. Tu respuesta me ha dado valor para decírtelo ahora. Lo he pensado, lo pienso ahora. Y tal vez lo hubiera hecho, ocultándome, mañana, si tú mismo no me hubieras dado fuerzas para decírtelo.

ARTURO.— ¡Pero si no es posible!

IRENE.— Lo que te parecía impensable te parece ahora imposible. Y sin embargo, ya lo ves: se piensa lo impensable y lo imposible puede hacerse posible.

ARTURO.— *(Con angustia.)* ¡Dime que no estás diciendo la verdad!

IRENE.— *(Dolorosamente.)* ¡Qué más quisiera! *(Con decisión.)* Pero te mentiría.

ARTURO.— ¡¿No comprendes lo que estás haciendo... lo que has hecho de nuestro amor?!

IRENE.— ¿De “nuestro” amor?

ARTURO.— De mi amor, entonces.

IRENE.— ¿Hubieras preferido que te engañara, sin tú saberlo, como una de tantas...?

ARTURO.— No sigas.

IRENE.— Tienes razón. Ya hemos dicho bastante. Ahora sólo nos queda separarnos.

ARTURO.— ¿Separarnos, dices?

IRENE.— Ahora, desde luego. Pienso que debemos evitar situaciones y palabras irremediables que acabarían por convertirnos en enemigos, mientras pedimos, mientras nos concedan el divorcio.

ARTURO.— ¿Pero has pensado en el divorcio?

IRENE.— ¡¿No lo has pensado tú?! ¿No lo piensas ahora? ¡¿Crees que exista, que pueda existir otra solución?!

ARTURO.— Es verdad... (*Atando cabos, celoso, angustiado.*) Y por eso... y para hablarle de eso, te quedaste a solas con Francisco, ¿no es verdad?

IRENE.— En un principio, sí. Después, no pude hablarle. Me parecía, me parece que mi deber era hablar contigo antes que con nadie.

ARTURO.— ¿Entonces no le dijiste nada?

IRENE.— Te digo que no tuve valor.

ARTURO.— Y, sin embargo, ahora comprendo que cuando los encontré aquí, solos, en silencio; cuando no quisiste que encendiera la luz... acababas de confiarle algo.

IRENE.— Vaguedades. Te repito que no tuve valor. No es fácil —tú lo sabes— confiar a nadie no digamos una falta —que no he cometido— pero ni siquiera la intención, la resolución de cometerla.

ARTURO.— Francisco es abogado.

IRENE.— Pero es también un amigo, un verdadero amigo.

ARTURO.— Un amigo que antes de que tú y yo nos casáramos...

IRENE.— ¿Por qué no sigues? Un amigo que me pretendió.

ARTURO.— Que tal vez te sigue pretendiendo.

IRENE.— (*Con ironía amarga.*) Tú, que no los has sentido nunca, ¿vas a sentir, ahora que ya no tendría sentido alguno, celos de mí, y de tus amigos?

ARTURO.— (*A pesar suyo.*) ¿De quién entonces? Si no frecuentas, si no ves a nadie fuera de mis amigos.

IRENE.— En esto tienes razón. Desde que nos casamos, no he tenido otra sociedad que la tuya ni otros amigos que tus amigos.

ARTURO.— ¿Eso quiere decir que debo pensar que entre ellos... que alguno de ellos...?

IRENE.— (*Con tristeza.*) Ahora es tu amor propio herido el que habla, el que interroga. No te duele tanto saber que ya no te quiero, como saber que quiero a otro y que ese otro puede ser nada menos que un amigo tuyo, ¿no es eso?

ARTURO.— ¡No es eso, no! ¡Pero quiero saber!

IRENE.— Comprendo que quieras saber. Siempre he pensado que la curiosidad no es sólo una debilidad de la mujer. Pero no lo sabrás, Arturo. No lo sabrás hasta que pidamos y nos concedan el divorcio.

ARTURO.— No pediré el divorcio.

IRENE.— Si no convienes en pedirlo conmigo, para evitar el escándalo, entonces lo pediré yo.

ARTURO.— ¿Vas a acusarme? ¿Vas a acusarte a ti misma?!

IRENE.— Desde luego no voy a acusarte; no podría; me has dicho, *lealmente*, que eres irreprochable. En cuanto a acusarme a mí misma, no podría, porque yo también soy —te lo digo lealmente— irreprochable, todavía. Pero estoy resuelta a pedir el divorcio... y a lograrlo, para evitarte —ahora que aún es tiempo y que no soy culpable sino con el

pensamiento— que te veas precisado a pedirlo tú. Mientras tanto, puedes seguir confiando en mí, como has confiado hasta el momento.

ARTURO.— ¡¿Y ahora te burlas?!

IRENE.— (*Continuando.*) Con la seguridad de que no haré nada que ponga en peligro tu honor ni tu buen nombre, ni ese amor que tú creías tenerme y que, a fin de cuentas, no era sino tu amor propio. (*Va a salir.*)

ARTURO.— ¡Irene! Espera.

IRENE.— (*Se detiene en el umbral de la puerta de la derecha.*) ¡Eso es, justamente, lo que voy a hacer! Eso es lo que a una mujer como yo le corresponde hacer: voy a esperar.

Y sale Irene del salón, por la derecha. Arturo queda suspenso un instante. Se dirige hacia la puerta de la derecha como para ir en pos de Irene, pero se detiene, y cambiando de idea se dirige desconcertado al centro de la sala, mientras cae el

TELÓN

ACTO SEGUNDO

Al día siguiente, por la tarde. En la misma sala, que aparece vacía.

ESCENA I

Juan, Francisco y luego Arturo

VOZ DE JUAN.— Por aquí, si tiene la bondad.

(Aparece Juan, el criado, seguido por Francisco.)

JUAN.— La señora Irene me ordenó que lo hiciera pasar aquí. Voy a avisar a la señora.

ARTURO.— (*Que desde la entrada de la biblioteca ha oído la última frase del criado.*)
Un momento, Juan. Yo mismo avisaré a la señora. (*Y como el criado titubea un instante.*)
Puede retirarse.

(Sale el criado por la puerta del centro. Sólo entonces hablará Arturo.)

ESCENA II

Francisco, Arturo

ARTURO.— Buenas tardes, Francisco.

FRANCISCO.— Buenas tardes.

ARTURO.— ¿Te pidió Irene que vinieras?

FRANCISCO.— En efecto, Irene me pidió que viniera esta tarde, a esta hora.

ARTURO.— ¿Sabes con qué objeto?

FRANCISCO.— No.

ARTURO.— Y, sin embargo, anoche, cuando volví a casa a buscarlos y los encontré aquí, en silencio, algo han de haber hablado que sin duda se relaciona con la cita que te dio Irene.

FRANCISCO.— Irene y yo hablamos de cosas sin importancia.

ARTURO.— (*Perdiendo la serenidad.*) ¿Vas a decirme que Irene no te habló de... (*buscando las palabras*) las diferencias, de... las dificultades que han surgido entre nosotros?

FRANCISCO.— Me habló... (*buscando la palabra*) muy vagamente, sin concretar nada. Me permití aconsejarle que, antes de confiarme algo, hablara a solas contigo.

ARTURO.— Entonces fuiste tú el que provocó anoche la conversación de Irene conmigo.

FRANCISCO.— (*Fríamente.*) Un momento, Arturo. La diferencia entre nosotros los abogados y los demás mortales estriba en la manía que tenemos de pretender usar palabras en su significado preciso. No fui yo el que “provocó” sino el que “sugirió”.

ARTURO.— Es extraño.

FRANCISCO.— ¿Te parece extraño? De esas... diferencias, de esas... dificultades que han surgido entre ustedes, yo hubiera querido ser no el primero sino el último en enterarse o, más bien, el único en no enterarse.

ARTURO.— ¿Por qué has venido, entonces?

FRANCISCO.— Irene me pidió que viniera a oírla ahora, no con el carácter de amigo sino como abogado. Tal parece que la conversación que ayer tuvieron ustedes ha desembocado en esta necesidad que, te lo aseguro, no es nada agradable para mí.

ARTURO.— Si, como dices, no es nada agradable para ti, ¿por qué no rehusas?

FRANCISCO.— ¿Preferirías que otro abogado, y no yo, escuchara lo que Irene va, sin duda alguna, a confiarme?

ARTURO.— ¿Eso quiere decir que sabes lo que Irene va a confiarte ahora?

FRANCISCO.— No haces sino hablar y preguntar sin oír las respuestas. Te repito que no sé nada concretamente, que no quise saber nada.

ARTURO.— Pero que ahora vienes a saberlo.

FRANCISCO.— No por mi gusto sino a solicitud de Irene, de tu esposa.

ARTURO.— Y sólo en tu carácter de abogado.

FRANCISCO.— Eso es justamente.

ARTURO.— Sin pensar que, puesto que anoche nada quisiste saber, hoy podrías excusarte.

FRANCISCO.— Mucho temo que ahora no podré excusarme.

ARTURO.— ¿Porque Irene te lo ha pedido?

FRANCISCO.— Precisamente: porque Irene me lo ha pedido.

ARTURO.— Y... ¿si yo te pidiera que te excusaras?

FRANCISCO.— Lamento decirte que preferiría que no lo hicieras.

ARTURO.— Recuerda que somos amigos, Francisco.

FRANCISCO.— (*Fríamente.*) No olvido que, en efecto, los “tres” somos amigos.

ARTURO.— Y yo, en cambio, por un momento olvidé que Irene y tú son viejos amigos.

FRANCISCO.— La amistad no es una costumbre sino un sentimiento en el que no cuentan ni el hábito ni el tiempo. También existen amistades nuevas más intensas que las viejas amistades.

ARTURO.— (*Rápidamente, resentido.*) Pero no la nuestra.

FRANCISCO.— Hablo sin concretar, Arturo, sin personificar. Hablo de la amistad, no de nuestra amistad. Si del mismo modo que Irene, y antes de Irene, me hubieras pedido que te escuchara profesionalmente...

ARTURO.— (*Interrumpiendo.*) ¿Lo hubieras hecho?

FRANCISCO.— Sí, Arturo. Hay algo en nuestra profesión, en nuestro ministerio, que nos acerca al sacerdocio. Los abogados formamos, teóricamente, en cierto modo, una curiosa orden de sacerdotes laicos. Si alguien nos pide que lo escuchemos en confesión sólo un motivo muy poderoso podría relevarnos de oírlo.

ARTURO.— Y, en tu caso, ¿no existe ese motivo, esa razón poderosa?

FRANCISCO.— ¿Cuál?

ARTURO.— Tú has estado enamorado... acaso estás enamorado de Irene.

FRANCISCO.— Nunca se lo he dicho.

ARTURO.— Nunca se lo has dicho directamente, pero tampoco se lo has ocultado. Si por el contrario —ahora lo veo con claridad— en todo este tiempo no has hecho sino subrayar cuidadosamente, a los ojos de Irene, una frialdad cortés, y establecer una distancia respetuosa; si no has hecho sino negarle a Irene, al tiempo que parecías concedérmela, tu confianza amistosa. ¡Y todo ello para conservar intacto, a sus ojos, tu condición de enamorado silencioso y prudente!

FRANCISCO.— En una palabra: me he conducido como un hipócrita, ¿no es así? (*Y como Arturo no responde.*) ¿Por qué no mejor como un tímido, como un ser que no se atreve a confesar directamente sus sentimientos por mil razones entre las cuales la más fuerte es el temor a un fracaso seguro? Si cuando Irene era libre evitó una declaración mía para evitarme al mismo tiempo la pena de una negativa, de un fracaso, comprenderás que desde su matrimonio —en el que era o parecía feliz— cualquier declaración me pareció inútil.

ARTURO.— Y, no obstante, la sigues amando.

FRANCISCO.— Te aseguro que si fuera posible prohibirse un sentimiento como el mío hacia Irene, me lo habría prohibido. Pero tú bien sabes que no es posible. Un día dejamos de amar por las mismas misteriosas razones por las que un día empezamos a amar.

(Después de una pausa, entra Irene por la puerta de la derecha. Al ver a Francisco, hablará desde el umbral.)

ESCENA III

Francisco, Arturo, Irene

IRENE.— Buenas tardes, Francisco. Le pedí al criado que me avisara tan pronto como usted estuviera aquí.

ARTURO.— *(Interrumpiendo.)* Yo impedí que lo hiciera. Quise hablar con Francisco.

IRENE.— ¿Antes que yo?

ARTURO.— Y tratar de disuadirlo de que te escuchara como parece haber venido a escucharte: profesionalmente.

IRENE.— ¿Y lo has convencido?

ARTURO.— Pregúntaselo a él mismo.

(Hay una pausa. Irene no se atreve a preguntar.)

FRANCISCO.— No, Irene. No me ha convencido.

IRENE.— Gracias, Francisco.

FRANCISCO.— No tiene usted nada que agradecerme. Si Arturo me hubiera pedido, antes que usted, que lo oyera, que lo aconsejara profesionalmente...

IRENE.— ¿Lo habría aconsejado usted?

FRANCISCO.— Sí, Irene, pero...

ARTURO.— *(Interrumpiendo.)* No es el caso, ¿verdad?

FRANCISCO.— Exactamente.

IRENE.— ¿Arturo le dijo algo relacionado con lo que él y yo hablamos anoche?

FRANCISCO.— Me dijo solamente que entre ustedes han surgido ciertas dificultades, sin precisar la naturaleza de esas dificultades.

ARTURO.— *(A Francisco.)* Veo que eres tan cauto para hacer el resumen de lo que tú y yo hemos hablado, como lo fuiste para resumir lo que Irene y tú hablaron anoche. *(Con odio creciente.)* ¿Por qué no le dices a Irene, punto por punto, palabra por palabra, cuanto hemos hablado, y las razones que tuve para pedirte que te abstuvieras de escucharla?!

IRENE.— *(Imponiéndose con la voz.)* ¡No sigas, Arturo! Si hubieras dejado que el criado me anunciara la llegada de Francisco, nos habríamos evitado esta situación. Estoy decidida a poner en manos de Francisco el asunto de nuestro divorcio. Pensé que, para evitar cualquier murmuración, cualquier conjetura, sería mejor que hablara con Francisco aquí en la casa. Si no puedo hablar con él aquí, iré a su despacho.

FRANCISCO.— *(Francisco inicia un movimiento de despedida)* En tal caso...

ARTURO.— No es preciso. Soy yo quien los deja. (*Arturo se dirige a la puerta del centro, va a salir, pero se detiene, sin volverse, al oír a Irene.*)

IRENE.— Recuerda que esta noche vendrá mi madre a cenar con nosotros. Tendremos visitas... visitas que no tienen por qué saber...

ARTURO.— (*Cortando.*) No vendré esta noche. (*Con firmeza.*) No esperes que venga esta noche.

(*Sale por el centro. Irene se deja caer, sin fuerza, en una silla. Hay una pausa.*)

ESCENA IV

Francisco, Irene

FRANCISCO.— ¿Sufre usted?

IRENE.— Sí, Francisco.

FRANCISCO.— ¿Por eso hace usted sufrir a Arturo?

IRENE.— Arturo no sufre. Al menos, no sufre del modo como usted piensa que sufre. Ahora es su amor propio el que se rebela. Arturo nunca habría pensado, nunca habría imaginado que yo pudiera engañarlo ni siquiera con el pensamiento.

FRANCISCO.— ¡Que usted pudiera engañarlo!

IRENE.— Sí, Francisco.

FRANCISCO.— No comprendo.

IRENE.— ¡Pero cómo podría usted comprender, si usted no sabe...! Anoche no tuve valor para decirle a Arturo que tengo la seguridad, la prueba de que me engaña, de que me ha engañado aquí, en mi casa.

FRANCISCO.— Sigo sin comprender.

IRENE.— Me comprenderá usted si le digo que traté de que me confesara su infidelidad. Pero fue inútil. Arturo no parece dispuesto a confesar ninguna falta, a hacerse el menor reproche siquiera. Entonces, traté de decirle que tengo pruebas de su conducta; pero en ese momento, impulsada no sé por qué demonio interior, le dije que ya no lo quería, y que, antes de algo irremediable, deberíamos separarnos porque yo amaba, porque yo amo a otro.

FRANCISCO.— ¡Pero ha sido usted capaz!

IRENE.— Sí, Francisco. Y se lo he dicho de tal modo, con tanta decisión, y había en mis palabras un tono de sinceridad tan grande, que no sólo él sino yo misma parecía estar segura de que era verdad. Entonces, lo vi, lo sentí sufrir.

FRANCISCO.— ¿Como usted sufre?

IRENE.— No del mismo modo. En su caso, la revelación de que yo puedo serle infiel lo hace sufrir, por amor propio, por orgullo.

FRANCISCO.— ¿Y no es el orgullo de usted lo que la ha impulsado a sustituir la realidad de una situación con esa fantasía imaginativa de usted, que no podrá tenerse en pie por mucho tiempo?

IRENE.— (*Orgullosa.*) Que se tendrá en pie hasta el momento en que yo quiera que se mantenga... hasta el momento en que yo descubra cómo y con quién me ha sido infiel.

FRANCISCO.— Entonces... ¿le dirá usted toda la verdad?

IRENE.— (*Triste.*) Entonces será inútil decirle la verdad. Me separaré de Arturo sin que él sepa la verdadera razón.

FRANCISCO.— ¿Y no ha pensado que, una vez que en Arturo haya echado raíces la idea de que usted es culpable, la separación de ustedes sería definitiva?

IRENE.— Sí, Francisco, lo he pensado. Pero quiero que Arturo crea que es mi “infidelidad” y no la suya lo que nos separa, y ya para siempre. (*Hay una nueva pausa. En un tono más lúcido Irene vuelve a hablar.*) Lo llamé, Francisco, para confiarle mi decisión y para pedirle que guardara mi secreto. Mañana, hoy mismo tal vez, tendré en mis manos la única prueba que necesito para rogarle a usted que hable con mi esposo, y promueva nuestra separación. Mañana iré a verlo a su despacho. O si usted pudiera volver más tarde, hoy mismo, confío en que podré decirle, una vez que haya vencido el último escrúpulo, que mañana podrá usted empezar a tramitar mi divorcio. (*Una pausa breve.*) ¿Vendrá usted?

FRANCISCO.— Sí, Irene. Vendré.

IRENE.— No tardarán en llegar mis visitas. Debo prepararme para recibirlas. Voy a mandar un recado a mi madre para que no venga a cenar esta noche. Ella no debe, no tiene por qué saber nada. Daré al criado instrucciones para que lo haga pasar aquí, Francisco, o para que, en el caso de que aún no sea tiempo, lo haga pasar por el vestíbulo a esperar un momento en la biblioteca.

FRANCISCO.— Pero... ¿qué se propone usted hacer, Irene... ?

IRENE.— (*Como respuesta a la actitud interrogante de Francisco. Tomándole el brazo.*) No quiera usted saber nada por ahora, Francisco, se lo ruego. Buenas tardes, y gracias.

FRANCISCO.— Buenas tardes, Irene.

(*Sale Francisco por el centro. Irene queda sola. Se le ve flaquear un instante. Luego saldrá también por la puerta del centro. La sala queda un momento vacía. Se verá entrar al criado, que encenderá las lámparas de la sala. Sale el criado por la puerta del centro, pero volverá a entrar unos instantes después precediendo a Estela.*)

ESCENA V

Juan, Estela

VOZ DE JUAN.— Por aquí, si tiene la bondad.

ESTELA.— *(Entrando precedida por el criado.)* ¿Y la señora?

JUAN.— Vendrá en seguida.

ESTELA.— ¿No está en casa? ¡Imposible! Si me ha citado a esta hora, justamente.

JUAN.— La señora está en su habitación. Vendrá en seguida.

(Y sale por la puerta del centro. Estela encenderá un cigarrillo y se tenderá, displicente, en un asiento.)

ESCENA VI

Estela, Juan, Herminia

VOZ DE JUAN.— Tenga la bondad de pasar.

(Estela se pone en pie, curiosa.)

HERMINIA.— *(Entrando, al ver a Estela.)* ¡Ah, eres tú!

ESTELA.— Sí, yo. ¿Te sorprende encontrarme aquí?

HERMINIA.— La verdad, sí. No sabía que vendrías.

ESTELA.— Tampoco yo sabía que vendrías.

HERMINIA.— ¿Te citó Irene?

ESTELA.— A estas horas. Pero no me dijo...

HERMINIA.— A mí tampoco.

ESTELA.— *(Burlona.)* ¿O no te acuerdas si te dijo que yo iba a venir también?

HERMINIA.— Nada me dijo. Lo recuerdo perfectamente.

ESTELA.— Como siempre se te olvidan las cosas.

HERMINIA.— Las cosas que no me conviene recordar.

ESTELA.— Me lo imaginaba.

HERMINIA.— ¿Qué es lo que te imaginabas?

ESTELA.— Lo que acabas de decir.

HERMINIA.— No recuerdo lo que acabo de decir. *(También ella enciende un cigarrillo.)*

ESTELA.— ¿Tienes alguna idea de por qué nos ha hecho venir Irene a esta hora?

HERMINIA.— No tengo la menor idea. *(Pausa.)* ¿Y tú?

ESTELA.— Si la tuviera, no te preguntaría.

HERMINIA.— Y si la tuvieras, ¿me la dirías?

ESTELA.— Todo dependería de la idea que tuviera.

HERMINIA.— Tal vez se le ha ocurrido a Irene que juguemos un cuarto de *bridge*.

ESTELA.— ¿Un cuarto entre tres?

HERMINIA.— Tienes razón. ¡Qué tonta soy! *(Pausa.)*

ESTELA.— ¿No será que Irene quiere hacernos una confidencia?, ¿confiarnos un secreto?

HERMINIA.— Si hubiera querido confiarnos un secreto, no habría tenido necesidad de llamarnos a las dos. Con haberte llamado a ti.

ESTELA.— O a ti.

HERMINIA.— Habría bastado para que todas lo supiéramos.

ESTELA.— Es verdad. Hay que descartar la idea de que va a confiarnos un secreto.

HERMINIA.— ¿No te diste cuenta de que anoche, durante la cena y contra su costumbre, Irene estaba demasiado locuaz, demasiado brillante; en una palabra, demasiado nerviosa?

ESTELA.— No tuve tiempo de darme cuenta. Era yo la que estaba nerviosa, muy nerviosa, pensando en que Teodoro y yo teníamos que ir al puerto aéreo.

HERMINIA.— Y, a propósito, ¿se fue tu jefe?

ESTELA.— Querrás decir: el jefe de mi marido. Se fue, sí.

HERMINIA.— Y “ustedes” se habrán quedado muy tristes.

ESTELA.— Pero no por mucho tiempo.

HERMINIA.— ¿Piensas buscar consuelo en seguida?

ESTELA.— Digo que el jefe de mi marido se fue, pero no por mucho tiempo.

HERMINIA.— Mejor. Así apenas tendrás tiempo de entristecerte, y no tendrás tiempo de buscar consuelo.

ESCENA VII

Estela, Herminia, Juan, Cecilia

VOZ DE JUAN.— Sí, señora. Voy a avisar a la señora. Por aquí, si tiene la bondad.

(Después de hacer pasar a Cecilia, el criado saldrá por la puerta de la derecha. Estela y Herminia, que han interrumpido su diálogo al oír la voz del criado, cambian miradas significativas. Al ver entrar a Cecilia volverán a sus sitios fingiendo naturalidad.)

CECILIA.— Buenas tardes.

HERMINIA.— Buenas tardes, Cecilia.

ESTELA.— ¿Tampoco tú esperabas encontrarnos aquí?

CECILIA.— ¿Por qué dices “tampoco”?

HERMINIA.— Lo dice porque yo no esperaba encontrar a Estela, ni Estela esperaba que yo viniera.

CECILIA.— *(Completando.)* Ni ustedes dos esperaban que yo viniera.

HERMINIA.— Eso es.

ESTELA.— ¿Te dijo Irene que también nosotras íbamos a venir?

CECILIA.— Nada me dijo.

ESTELA.— (A *Herminia*.) ¿Lo ves?

CECILIA.— (A *Estela*.) ¿Qué quieres que vea *Herminia*?

HERMINIA.— (A *Cecilia*.) Que hay algo extraño en esta invitación de *Irene*.

ESTELA.— No fue precisamente, al menos en mi caso, una invitación. Me dijo, simplemente y sin darme tiempo a que yo le hiciera una pregunta, que me esperaba hoy por la tarde, sin falta, a estas horas.

CECILIA.— Eso mismo me dijo a mí.

HERMINIA.— Y a mí.

ESTELA.— Sin decirme que vendrían ustedes; sin añadir nada más.

CECILIA.— Probablemente querrá darnos una sorpresa...

ESTELA.— Pues, al menos a mí, ya me la dio.

HERMINIA.— No veo por qué.

ESTELA.— (*Pérfida*.) Tú no ves nada, querida. (A *Cecilia*.) La pobre de *Herminia* creía que *Irene* nos ha citado para jugar *bridge*.

HERMINIA.— Te apuesto que de eso se trata. Ya somos cuatro.

ESTELA.— Siempre he dicho que te falta malicia.

HERMINIA.— Tienes razón, no tengo malicia.

ESTELA.— Ya era tiempo de que la tuvieras.

CECILIA.— ¿Y no has pensado, *Estela*, que ya es tiempo de que tú empieces a dejar de tenerla?

ESTELA.— Me molesta que *Irene* nos haya citado así, en esta forma que revela falta de confianza. *Irene* parece olvidar que somos viejas amigas.

CECILIA.— ¿Viejas? No exageres.

HERMINIA.— Y, sobre todo, no generalices.

ESCENA VIII

Dichas y Juan

(*El criado entra por la puerta de la derecha y anuncia a la señora.*)

JUAN.— La señora estará con ustedes en seguida. (*Y va a salir por el centro.*)

ESTELA.— Un momento, Juan.

JUAN.— Diga usted, señora.

ESTELA.— ¿Preparó usted la mesa de *bridge* en la biblioteca?

JUAN.— No, señora. La señora no me ha dicho nada. Pero si ustedes gustan...

ESTELA.— No, Juan. Gracias. *(El criado sale por el centro. Hasta ese momento.)* ¿No se lo decía a ustedes?

ESCENA IX

Estela, Herminia, Cecilia

CECILIA.— ¿Sabes, Estela, que te encuentro un poco nerviosa?

HERMINIA.— Yo diría que muy nerviosa.

ESTELA.— *(Refrenándose.)* No estoy nerviosa, no tengo por qué estarlo.

HERMINIA.— *(A Cecilia.)* Tal vez Estela está nerviosa porque está desvelada. Esta mañana ella y su esposo fueron a despedir a su jefe.

ESTELA.— ¿Qué quieres decir?

HERMINIA.— Yo, nada.

CECILIA.— ¿No decías que ya era tiempo de que Herminia fuera maliciosa? Herminia no hace sino seguir tus consejos.

(Cecilia y Herminia ríen)

ESTELA.— ¡Y no conforme con citarnos en una forma tan misteriosa, Irene se hace esperar! Eso tiene una intención. Parece que nos está dando tiempo a que nos devoremos mutuamente. Si dentro de un momento Irene no aparece...

HERMINIA.— ¿Qué harás?

ESTELA.— Me iré. *(Se pone en pie.)*

CECILIA.— ¿Sin saber para qué nos hizo venir a las tres, cada una por su lado, y a la misma hora? No lo creo.

HERMINIA.— Yo tampoco.

ESTELA.— Tienen razón. Esperaremos. *(Toma asiento. Pausa.)*

CECILIA.— *(Como a su pesar.)* Si Irene no me hubiera citado en la forma en que lo hizo, yo no hubiera venido. Me siento fatigada, extenuada. He pasado varias noches sin dormir.

ESTELA.— ¿Estás enferma?

CECILIA.— No precisamente. Estoy, no sé cómo decirlo, inquieta, preocupada.

HERMINIA.— Tendrás algún motivo.

CECILIA.— *(Recuperándose.)* ¿Un motivo? Lo curioso es que estoy así... sin tener un motivo suficiente.

(En este momento, por la puerta de la derecha entra Irene. Hablará con seriedad, dueña de sí, pero sin gravedad.)

ESCENA X

Estela, Herminia, Cecilia, Irene

IRENE.— Perdónenme. Las hice esperar.

HERMINIA.— La verdad, un poco.

ESTELA.— Si de veras se trata de decir la verdad, yo diría que nos has hecho esperar más de la cuenta.

IRENE.— *(A Cecilia.)* ¿Y tú, Cecilia, no dices nada?

CECILIA.— Yo no esperé mucho tiempo. Fui la última en llegar.

IRENE.— Estela tiene toda la razón: las hice esperar más de la cuenta, y además, deliberadamente.

(Pausa en que Herminia y Estela cambian miradas.)

Puesto que se trata de decir la verdad, les diré que pude venir en cuanto llegó Estela, pero preferí que estuvieran reunidas las tres.

ESTELA.— Estás enigmática, Irene. Y ya sabes que detesto los enigmas.

IRENE.— Yo también. Pero, a veces, son necesarios.

CECILIA.— ¿Como ahora?

IRENE.— Justamente. Preferí que estuvieran reunidas las tres para no tener que volver a empezar cada vez que llegara una de ustedes.

HERMINIA.— ¿Empezar? ¿A qué?

IRENE.— A decirles lo que voy a decirles. A pedir el consejo que, tal vez, voy a pedirles.

ESTELA.— ¡Que vas a pedirnos un consejo! Tú que te has especializado en darnos consejos, a mí al menos.

IRENE.— He dicho que, tal vez, voy a pedirles un consejo; pero tal vez no sea necesario. *(El tono de Irene ha tenido en la última frase una gravedad tal, que se hace un silencio intenso e incómodo. Irene se pone en pie y trata de hablar con naturalidad.)* Somos amigas. O, al menos, hasta ahora nos hemos conducido como si lo fuéramos. *(Irene ha cerrado los ojos. Previendo injustificadamente una interrupción, dirá rápidamente.)* No me interrumpen, se lo ruego. No es fácil decir lo que voy a decirles.

ESTELA.— ¿Y, no obstante...?

IRENE.— Voy a decirlo. Ninguna de ustedes fue amiga mía antes de mi matrimonio con Arturo. Y creo que entre ustedes sucede lo mismo. En una palabra, somos amigas porque nuestros maridos eran amigos entre sí —con excepción de Francisco— antes de casarse con nosotras. Con esto quiero decir que nuestro matrimonio ha hecho posible nuestro conocimiento, nuestro trato... nuestra amistad. Desde que me casé no frecuento a más personas que a ustedes. Es a ustedes a quienes debo confiarme.

CECILIA.— Desde luego.

IRENE.— Y a quienes debo recurrir.

HERMINIA.— ¿Se trata de algo serio, Irene?

IRENE.— Muy serio. Al menos para mí. Nunca antes de ahora me había encontrado en la situación en que me hallo, y como esta situación no debe prolongarse ni, mucho menos, repetirse...

ESTELA.— (*Interrumpiendo.*) Hablas, Irene, y hablas como si no quisieras llegar a decir lo que parece que te has propuesto decir.

IRENE.— Tienes razón, Estela. Estoy divagando. Pero ya no daré tiempo a que te impacientes más. Voy a decirles, en pocas palabras...

CECILIA.— (*Interrumpiendo.*) Un momento, Irene. Si ahora que has estado tratando de decirnos lo que te sucede, has sentido la necesidad de callar; si te has arrepentido de habernos llamado para confiarnos algo, aún es tiempo de que lo guardes para ti.

ESTELA.— (*Interrumpe.*) ¿Por qué le aconsejas que calle?

CECILIA.— Lo digo porque yo he sentido alguna vez la necesidad de confiar algo mío muy íntimo, muy secreto y, al mismo tiempo, a la hora de ir a confiarlo, he vuelto sobre mis pasos y no lo he confiado a nadie. Por eso te digo que aún estás a tiempo de no decirnos nada, de callar.

IRENE.— Comprendo lo que dices, Cecilia. Pero las cosas han llegado a un grado en que me he propuesto, en que debo ir hasta el fin. (*Pausa.*) Arturo me engaña.

(*Las señoras cambian miradas. De pronto, Estela empieza a reír sordamente.*)

ESTELA.— ...¿Eso es todo?

IRENE.— Sí, Estela, y no te permito que rías. (*En otro tono, grave, doloroso.*) Eso es todo para mí.

HERMINIA.— Y no obstante... (*Se interrumpe.*)

IRENE.— Termina.

HERMINIA.— Arturo no es, como no lo es ninguno de nuestros maridos, un santo. Arturo ha tenido, seguramente, alguna vez o, como acabas de decirlo, tiene una aventura, un pasatiempo.

ESTELA.— Todos los hombres las tienen. El error estaría en darle o en exagerar su importancia.

CECILIA.— Estela tiene razón.

IRENE.— Nunca, al presentir o al saber la existencia de esos pasatiempos, exageré su importancia, y no porque piense que no la tienen, sino para no crear situaciones. Pero ahora no se trata de eso, sino de algo muy grave. Arturo me engaña. Y me ha engañado, durante mi ausencia, aquí, en mi casa, en nuestra casa. (*Hay un silencio. Irene no pierde de vista a las señoras.*) Veo, Estela, que esto, al menos, ya no te produce risa.

ESTELA.— (*Seria, hablará con indecisión, buscando las palabras.*) Y, sin embargo, pienso que debería darme, darnos risa. Porque yo sólo creo que nos estás dando el espectáculo —un poco triste, un poco doloroso— de una mujer celosa que exagera una

situación un poco triste y un poco dolorosa también, pero que bien puede ser, como en muchos casos, una pura imaginación.

IRENE.— (*Seca, firmemente.*) Arturo me ha engañado aquí en mi casa, durante mi ausencia.

HERMINIA.— (*Después de una pausa.*) ¿Te han dicho algo los criados?

IRENE.— Hubiera sido inútil preguntar a Juan, el único de los criados que se quedó en la casa durante mi ausencia, porque es de una fidelidad a toda prueba para con Arturo. Pero no ha sido necesario interrogar. Lo sé. Tengo la prueba.

CECILIA.— Me resisto a creer que Arturo haya traído aquí, a tu casa, a una desconocida, a una... cualquiera.

ESTELA.— (*A todas.*) Sería una falta imperdonable, ¿no es así? Una falta imperdonable que una mujer que ama acabaría por perdonar.

IRENE.— (*Con pasión.*) Esa mujer no sería yo. Pero no se trata de eso. Arturo no ha traído aquí a una cualquiera, a una desconocida. De esto también tengo la prueba. (*Hay otro silencio incómodo que Irene rompe tratando de serenarse, de conservar su lucidez.*) Quiero preguntarles, preguntarles pidiendo, exigiendo la verdad por más descarnada, por más dolorosa que pueda ser para mí, si ustedes... si alguna de ustedes sabe de la existencia de otra mujer en la vida de Arturo. (*Hay un silencio que Irene rompe con desesperación.*) ¿Por qué callan?! ¿Por qué no me dicen nada?! ¿Debo pensar que saben algo y que no se atreven, a pesar de mi súplica, a decírmelo?!

ESTELA.— No olvides que Arturo es un hombre, un hombre como la mayoría de los hombres, un hombre como los demás.

IRENE.— ¿Quieres decir... ?

ESTELA.— Pero de ahí a que yo, al menos, sepa que tiene una amante, hay una gran distancia.

CECILIA.— Yo no sé nada.

HERMINIA.— Nada sé yo tampoco.

IRENE.— (*Después de sentir un alivio al oír el final de la frase de Estela, vuelve a interrogar.*) Y durante los días que pasé con mi madre, ¿saben ustedes, indirectamente, claro está, por sus esposos, cuál fue la vida de Arturo? ¿Qué hizo durante las noches en que acostumbábamos reunirnos?

CECILIA.— Arturo estuvo a cenar y a jugar un día en la casa.

ESTELA.— Una noche jugó en la mía.

HERMINIA.— Creo recordar ahora que Teodoro habló de que todos habían venido a jugar aquí, a tu casa, unos días antes de tu regreso.

CECILIA.— (*Casi para sí.*) Francisco no me dijo que hubiera venido aquí a jugar.

IRENE.— (*Lenta y fríamente.*) Y esa noche en que Carlos, Teodoro y Francisco jugaron aquí, en la casa, ¿no vinieron, no vino alguna de ustedes, con ellos?

ESTELA.— (*En pie. Reaccionando nerviosa.*) ¿Qué estás diciendo, Irene! ¿Te das cuenta de la extraña forma de tus preguntas?

IRENE.— ¿Te molestas?

ESTELA.— Me ofende. Me ofende (*dirigiéndose a las otras*), como creo que debe ofender a ustedes. Porque ¿no se han dado cuenta de la actitud de Irene y de la forma extraña y, más que extraña, intencionada que tiene de interrogar —eso es precisamente;—, de interrogarnos? Porque ¿no se dan cuenta de que Irene nos ha reunido aquí, citándonos una a una, y ha esperado fríamente a que las tres estuviéramos reunidas para, con el pretexto de pedirnos un consejo, interrogarnos? ¿No se han dado cuenta de que, después de decirnos que Arturo la engaña en su propia casa, cuando le sugerimos que bien puede tratarse de una aventura con una mujer cualquiera, con una desconocida, Irene asegura que no se trata de una cualquiera, de una desconocida?

IRENE.— No comprendes, Estela; no me comprendes.

ESTELA.— (*Prosigue sin oírla.*) Y después de subrayar que no se trata de una desconocida...

IRENE.— (*Imponiéndose con la voz.*) ¡He dicho que estoy segura de que no se trata de una cualquiera!

ESTELA.— ¿Cómo puedes estar segura?

HERMINIA.— Estela tiene razón: ¿cómo puedes estar segura?

IRENE.— Arturo no es capaz de traer a mi casa a una cualquiera.

ESTELA.— ¡¿Ahora lo defiendes?!

IRENE.— (*Con pasión y rencor.*) No, no lo defiendo. Por el contrario, el hecho de que no sea una cualquiera la mujer que estuvo con él, aquí, en mi casa, lo condena todavía más e irremisiblemente.

ESTELA.— (*A Herminia y a Cecilia.*) ¡¿Oyen cómo insiste en que no se trata de una cualquiera, de una desconocida?

IRENE.— Insisto en que no fue una desconocida.

ESTELA.— ¡A eso quería yo llegar! ¡Eso quería yo que repitieras! Porque, si estás segura de que no se trata de una desconocida, ¿¿por qué —después de subrayar, como lo has hecho, que nosotras somos las únicas personas que frecuentas—, por qué, entonces, nos has preguntado si alguna de nosotras estuvo en tu casa durante tu ausencia?!

IRENE.— Porque entre las cosas que tengo, que me he propuesto poner en claro, está la de saber si alguna de ustedes estuvo aquí en mi casa durante mi ausencia.

ESTELA.— ¿Entonces confiesas que nos has reunido aquí para interrogarnos?

IRENE.— Sí, Estela, lo confieso.

ESTELA.— ¡¿Y no comprendes que ese interrogatorio es indigno de nosotras?!

IRENE.— Y de mí. Lo comprendo. Pero era necesario. Lo tenía, y lo tengo que saber antes de seguir adelante.

CECILIA.— (*Atónita.*) ¡¿Antes de seguir adelante?!

IRENE.— Sí, Cecilia, porque si alguna de ustedes estuvo aquí durante mi ausencia...

ESTELA.— (*Interrumpiendo.*) ¡¿La oyen?! ¿Y vamos a seguir aquí, en su casa, después de saber que no sólo no ha terminado aún de ofendernos y, en cierto modo, de acusarnos, sino que se propone seguir adelante? (*Y como Herminia y Cecilia se han quedado atónitas y como*

petrificadas, al ver que no reaccionan, continuará.) Pues bien, yo no me quedaré, no me quedaré a oír a alguien que ha perdido todo... ¡hasta la razón! *(Se dispone a salir. La voz de Irene la detiene.)*

IRENE.— *(Con violencia y decisión.)* ¡No te irás, Estela! Porque si es verdad que he perdido todo, aún no he perdido la razón. Porque no estoy loca; porque aún no estoy loca. Y no te irás sin decirme por qué, a pesar de que por dos veces les he dicho que tengo la prueba, la prueba material, de que Arturo me engaña, ninguna de ustedes me ha preguntado —por curiosidad siquiera— cuál es esa prueba.

ESTELA.— Porque, en todo caso, no es a nosotras a quienes corresponde pedirte que nos muestres, que nos digas cuál es esa prueba, sino a ti.

(Una pausa. Sin que las señoras lo adviertan, alguien enciende la luz de la biblioteca.)

IRENE.— *(Dirigiéndose al mueble en el que ha depositado su bolso.)* Pues bien, Estela: ahora voy a enseñarles la prueba.

ESTELA.— ¡No a mí! ¡No quiero saber nada más! Si hasta ahora he cometido el error de escucharte, ya no lo cometeré por más tiempo.

(Y Estela sale rápidamente por la puerta del centro. Hay un silencio. Irene sacará de su bolso, que abrió durante las últimas palabras de Estela, la sortija. Hablará lentamente, como cansada e inútilmente.)

ESCENA XI

Irene, Cecilia, Herminia

IRENE.— La mujer que estuvo aquí, con Arturo, dejó olvidada, entre mis cosas más íntimas que se atrevió a usar, esta sortija. *(Y la muestra desde lejos, sin interés ya en lo que Cecilia y Herminia puedan decir al verla. Ni Cecilia ni Herminia se acercan a verla. Irene la deja sobre su bolso, en un mueble. Pausa. Luego refiriéndose a Estela, dirá casi para sí.)* ¡¿Han visto cómo salió?! ¡¿Se han dado cuenta de que no quiso esperar a saber, a ver la prueba?! ¡¿

HERMINIA.— Eso no demuestra nada, Irene. Yo también iba a salir, y si no salí fue...

IRENE.— Termina de decirlo.

HERMINIA.— Porque no tuve fuerzas; porque todo esto me ha dejado atónita y como paralizada. Ahora comprendo que si yo hubiera salido, también a mí me habrías acusado como acabas de acusar a Estela.

IRENE.— Pero tú no has salido.

HERMINIA.— *(Con energía.)* Pero ahora saldré. Nada tengo que hacer aquí. ¿No vienes, Cecilia?

(Y sin esperar la respuesta de Cecilia, que se ha quedado inmóvil, atónita, Herminia saldrá por la puerta del centro. Irene se acercará a Cecilia y le dirá dolorosamente.)

ESCENA XII

Irene, Cecilia

IRENE.— ¡Sólo me falta que tú también, mi buena Cecilia, te vayas! ¡Sólo me falta que tú también me dejes sola! *(Le ha tomado los brazos. Cecilia recibirá la caricia sin corresponderla. Luego, se dejará caer en un sillón y dirá casi para sí misma.)* Cuando Estela habló como habló; cuando, luego, salió en la forma en que la vimos salir.... tuve la seguridad de que la sortija era de ella; de que era *ella*. Luego... al ver la actitud de Herminia ... pensé...

CECILIA.— ¿Pensaste que Herminia podría ser...?

IRENE.— Sí, porque Estela salió antes de ver la prueba... para no verla, tal vez. Pero Herminia salió una vez que yo había mostrado la sortija. Y ahora... *(Se detiene.)*

CECILIA.— *(Con voz fría.)* ¿Y ahora?

IRENE.— Ahora no sé. Ahora no sé qué pensar siquiera. Ahora no sé si Estela tiene razón.

CECILIA.— ¿En qué puede tener razón?

IRENE.— En que yo esté volviéndome loca. Porque así me he conducido, como una loca. Porque ha sido una locura martirizarme como me he martirizado, como estoy martirizándome. Y porque ha sido una locura herir a ustedes con mis sospechas. *(Al ver la reacción de Cecilia.)* Sí, Cecilia, también a ti, también de ti he dudado. También he pensado que tú podrías ser la que me engaña con Arturo.

CECILIA.— *(Con una compasión fría.)* Pobre Irene.

IRENE.— Quise saber, Cecilia, ¡quise saber! Querer saber es como una sed que se alimenta de sí misma. Quise saber... como si, al llegar a saber, la culpa de Arturo fuera menos grande... como si una culpa compartida fuera menos culpa. Y aquí estoy como en el principio de todo esto, sin saber nada... y sin saber qué hacer.

CECILIA.— *(Fríamente.)* Arturo... tu esposo ¿sabe que sospechas de él?

IRENE.— Arturo no sabe que tengo no sólo la sospecha, sino la prueba de su infidelidad.

CECILIA.— ¿Eso quiere decir que no le has dicho nada?

IRENE.— De esto, no le he dicho nada. Arturo sólo sabe que pediré el divorcio.

CECILIA.— Pero si nada sabe, ¿con qué motivos podrás pedir el divorcio?

IRENE.— ¡Qué importa el motivo... si estoy decidida a pedirlo, si mañana, si hoy mismo hablaré con Francisco!

CECILIA.— *(Atónita.)* ¿Con Francisco?!

IRENE.— Sí, con tu esposo. ¡Qué tiene de extraño! ¿No es Francisco un abogado? ¿No es Francisco mi amigo?

CECILIA.— *(Pensando, casi para sí.)* Es verdad, Irene. *(Luego, decidida, fríamente.)* Yo hablaré con Francisco esta misma noche. Tú no podrías hacerlo ahora, con lucidez, con frialdad, como deben abordarse estas cosas. Te evitaré la pena de revivir lo que acaba, lo que acabas de pasar. Ahora estás deshecha. Ahora sólo debes tratar de descansar. Prométeme que ahora no harás otra cosa que tratar de descansar.

(Más con el ademán que con la voz apagada Irene contestará.)

IRENE.— Sí, Cecilia. Trataré... trataré de descansar.

(Cecilia posa su mano sobre el hombro de Irene y sale rápidamente por la puerta del centro. Por la puerta de la biblioteca saldrá, casi en seguida, Francisco, que habrá oído las últimas palabras de Cecilia.)

ESCENA XIII

Irene, Francisco

FRANCISCO.— ¡Es fácil aconsejar fríamente que tratemos de descansar!

IRENE.— *(Levanta la cabeza, asombrada al oír la voz de Francisco.)* ¡Ah, es usted, Francisco!

FRANCISCO.— Sí, Irene. Como aún tenía usted visitas, Juan me hizo entrar en la biblioteca por el vestíbulo.

IRENE.— ¿Y oyó usted?

FRANCISCO.— Oí a Cecilia...

IRENE.— También ella se fue... como las otras. He querido saber, Francisco, saber quién era la dueña de la sortija. Por momentos, he creído saber. Tuve la seguridad de que era Estela; la vi temblar... la vi fuera de sí... Pero ahora no sé si todo no fue sino una indignación justa, la misma que yo hubiera sentido si alguien me hubiera puesto en una situación semejante. *(Pausa breve.)* Luego, pensé en Herminia, en Herminia que salió violentamente diciendo que nada tenía que hacer aquí, invitando a salir a Cecilia...

FRANCISCO.— *(Completando.)* Que no salió.

IRENE.— Cecilia fue la única que no perdió la cabeza. Cecilia se quedó a mi lado.

FRANCISCO.— Para aconsejarle que tratara de descansar... ¿no es eso? Y para hacerle prometer que usted no hablaría conmigo antes de que ella hablara conmigo, esta misma noche. ¿No fue así?

(A medida que Francisco habla y, por el tono frío y doloroso de sus palabras, Irene levantará la cara con asombro y preguntará.)

IRENE.— ¿Qué quiere usted decir? ¿Qué está usted diciendo sin quererlo decir? ¿Qué ha dicho a pesar suyo?!

FRANCISCO.— No comprende usted, Irene, que si Cecilia, que si mi esposa, no salió indignada como las otras fue para quedarse a solas con usted y para, al mismo tiempo que aparecer ajena, saberlo todo hasta el fin. ¿No comprende usted...?

IRENE.— ¡No es posible!

FRANCISCO.— Eso es lo que me he repetido, todas estas horas, hasta la locura: ¡No es posible! ¡No es posible! Y sin embargo...

IRENE.— Termine, Francisco. Ya empezó. Tal vez no debió usted haber empezado nunca a decirlo. Pero ahora debe usted decirlo todo.

FRANCISCO.— La sortija es de ella. Fue mi último —eso es—, mi último regalo a Cecilia. La eché de menos hace unos días y cuando le pregunté por ella, Cecilia me dijo que una de las piedras estaba ligeramente insegura, que había llevado la sortija a la joyería.

IRENE.— Entonces, anoche, cuando se la mostré, cuando la tuvo usted en sus manos...

FRANCISCO.— La reconocí, Irene. La reconocí en seguida.

IRENE.— ¿Y nada me dijo usted?

FRANCISCO.— No es fácil aceptar, ni para uno mismo, usted lo sabe, una realidad, una desdicha semejante. Además, decirle a usted que la sortija era de mi esposa equivalía no sólo a reconocer su falta sino a descubrir, a delatar, a Cecilia, a acusarla yo mismo... y eso es todavía menos fácil. Además, ¡somos tan poca cosa!, que nos asimos a una esperanza, a una torpe y turbia esperanza diciéndonos, aun frente a la evidencia: ¡No es posible! ¡No es posible!

IRENE.— (*Aceptando con el movimiento de cabeza.*) Es verdad, Francisco, es verdad. Nos asimos a una falsa esperanza.

FRANCISCO.— Luego le pregunté a usted si nadie, además de usted, sabía lo de la sortija. Y cuando me dijo usted que nadie lo sabía y que, además, el mismo Arturo no tenía por qué saberlo, porque usted no se lo diría jamás, pensé que si usted iba, que si usted va a divorciarse ocultando los verdaderos móviles para evitar el escándalo, yo, a mi vez, podría hacer lo mismo evitando que nuestros nombres se mezclaran en un asunto indigno de usted, Irene, de nosotros.

IRENE.— Así debe ser, Francisco. (*Dolorosamente.*) Así pudo ser si no me hubiera yo lanzado a esa pendiente que me impulsaba a querer saber quién era —como si esto importara— la que me engañaba... Y todo para desembocar en esto. Perdóneme, Francisco. ¡Cómo podía yo saber, cómo podía yo imaginar que iba a hacerle a usted este daño! ¡Mi pobre Francisco! (*E Irene llorará todo el llanto que ha contenido. Pausa.*)

FRANCISCO.— Es usted admirable, Irene. Se olvida usted de su dolor, de su situación, para pensar en la mía. Pero no me pida perdón. ¿De qué podría yo perdonarla? Y no me compadezca. En todo este tiempo no me ha oído compadecerla, Irene. Porque yo no la compadezco. Ahora, no tenemos por qué compadecernos. Antes, cuando, a pesar nuestro e ignorándolo, vivíamos dentro de algo turbio y falso, pudimos ser objeto de compasión, de

piedad. *(Con firmeza.)* ¡Pero no ahora, Irene! Porque ¿no comprende usted que la verdad que han puesto al descubierto frente a nosotros, por más desnuda, por más descarnada que sea, nos da la ocasión de volver a vivir? *(Mientras habla Francisco, se verá a Irene levantar la cabeza y abrir los ojos delante de sí, como si las palabras de él le descubrieran una esperanza, una nueva esperanza a la que asirse otra vez. Francisco se habrá acercado a ella. Continuará con más decisión y con más fuego.)* Cada uno de nosotros pensó haber atado para siempre su vida a algo firme. Hemos naufragado. Pero aún respiramos. Respiramos libremente. Y ya sin ataduras. Todavía podemos ser libres. ¡Somos libres, Irene! ¡Aún podemos vivir!

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma sala. Unas horas después. El criado entra en el salón. Recoge unos ceniceros y pasa a la biblioteca. Irene, que ha oído algún ruido, sale, por la puerta de su habitación, vestida con una bata de casa. Está visiblemente nerviosa. Al momento de llegar al centro de la sala, sale Juan de la biblioteca cuyas luces acaba de apagar. Irene contiene un grito. Luego, reconociendo a Juan.

ESCENA I

Irene, Juan

IRENE.— ¡Me ha asustado usted, Juan!

JUAN.— Dispénsame, señora. Fui a apagar las luces de la biblioteca. Creí que usted se había retirado ya.

IRENE.— Pensé que podía ser Arturo.

JUAN.— El señor no ha llegado.

IRENE.— ¿No ha vuelto a venir...?

JUAN.— *(Que no comprende la pregunta.)* El señor no ha vuelto desde que salió hoy por la tarde.

IRENE.— No hablo del señor, sino de la señora Cecilia. ¿No ha vuelto a llamar a la puerta?

JUAN.— No ha vuelto... después que le dije que usted no la recibiría.

IRENE.— Es posible que la señora Cecilia insista, Juan. Es posible que vuelva a intentar verme o que pregunte por el señor Arturo...

JUAN.— Cuando le dije a la señora Cecilia que decía usted que era inútil insistir; que usted no la recibiría, preguntó por el señor.

IRENE.— ¿Y qué le ha dicho usted?

JUAN.— Que el señor no está.

IRENE.— ¿Y... la señora Cecilia se fue en seguida?

JUAN.— No, señora. Me preguntó dónde podría estar el señor Arturo. Estaba tan nerviosa, tan alterada...

IRENE.— ¿Qué le ha dicho usted?

JUAN.— Que no sabía dónde podría estar el señor Arturo a estas horas. *(Pausa.)*

IRENE.— *(De pronto.)* Creo que han llamado a la puerta de la calle.

JUAN.— La verdad, no he oído...

IRENE.— *(Casi para sí.)* Esta noche oigo hasta el ruido más imperceptible. Han llamado a la puerta, Juan.

JUAN.— Voy en seguida.

(Se dispone a hacerlo.)

IRENE.— Si es otra vez la señora Cecilia, le dirá usted que es inútil que intente verme, que tiene usted instrucciones precisas de no volver a molestarme. ¿Comprende usted?

JUAN.— Sí, señora.

(Sale el criado. Irene queda suspensa un instante, queriendo cerciorarse de que, en efecto, han llamado. De pronto se oirá, cercana, clara, una voz.)

ESCENA II

Irene, Clotilde

VOZ DE CLOTILDE.— Dice usted que la señora está en el salón, ¿verdad? Entonces no se moleste, Juan. No se moleste en anunciarme. No es necesario. Acaba usted de decirme que mi hija tiene el oído más fino del mundo; si, como dice usted, oyó el timbre de la puerta de entrada, desde la sala, con mayor razón en estos momentos sabrá que ya estoy en casa.

(Y entra en la sala Clotilde, la madre de Irene. Tiene alrededor de 55 años y es una mujer dueña de sí, firme sin ser dura; comprensiva y humana, sin ser débil.)

IRENE.— ¡Mamá! ¡Tú en pie a estas horas!...

CLOTILDE.— Podría asombrarme por lo mismo. ¡¿Tú, despierta a estas horas?!... No esperabas que yo viniera... La verdad es que yo tampoco esperaba venir.

IRENE.— ¿Entonces? No comprendo.

CLOTILDE.— (*Tomando asiento.*) Dime al menos que tome asiento. Y toma asiento tú también. Estás nerviosa, hija mía. Después de todo, no he hecho sino retrasar unas horas mi llegada. ¿No habíamos quedado en que vendría hoy a cenar contigo?

IRENE.— ¡¿No te dieron mi recado?!

CLOTILDE.— Sí, hija. Oportunamente me lo dieron: “La señora no se siente bien. La señora se acostará temprano. La invitación a cenar se pospone. La señora le hablará mañana por teléfono”... Tus ideas, expresadas en el estilo telegráfico de Juan. (*Transición.*) Ya veo que no te acostaste temprano. Y ya veo que no te sientes bien. No lo niegues. Me basta con mirarte. Has llorado y no poco. Y a solas... porque no te has cuidado de corregir los desperfectos. Arturo no está en casa, ¿verdad?

IRENE.— ¿Cómo sabes que no está en casa?... ¿Te lo dijo Juan?

CLOTILDE.— No se lo pregunté. No era necesario. Ya lo sabía.

IRENE.— ¡¿Quieres decir que Arturo ha ido a verte?! ¡¿Que Arturo ha ido a hablar contigo?!

CLOTILDE.— ¿Por qué había de ir a verme tu esposo? ¿Por qué había de ir a hablar conmigo? (*Y como Irene no responde. Después de suspirar.*) Hay cosas que no comprendo, Irene. Hay cosas que no comprendo o que —mucho temo— comprendo demasiado bien. Una de esas cosas me ha puesto a pensar toda la tarde y parte de la noche. He estado preguntándome: “Si Irene está enferma, si se siente mal, en vez de mandarme un recado diciéndome que no viniera, ¿por qué no me ha llamado para que la acompañe? ¿No hubiera sido, no es más natural?...” (*Conteniendo un ademán de Irene.*) No trates de darme una explicación: sería débil y poco convincente. Acabo de decirte que hay cosas —y ésta es una de ellas— que comprendo demasiado bien. Hemos llegado a una situación a la que parece que inevitablemente llegan los hijos con respecto a los padres. Tú sientes que ya no estás en edad de tener que confiarme tus inquietudes, tus dudas, tus problemas. Piensas que puedes resolverlos por ti misma, sin buscar apoyo —¿no lo buscabas cuando eras niña?—, sin pedir consejo o, al menos, consuelo de tu madre. Y yo, por mi parte, he llegado —como parece ser que llegan todos los padres— a una edad en que, a tus ojos, ya no soy tu madre... sino una hermana, una hermanita menor, muy menor, una niña a la que, naturalmente, no hay para qué pedirle consejo y a la que, menos aún, se le confía algo grave que nos sucede. ¿No hacemos lo mismo con los menores? ¿No decimos, en una circunstancia difícil o grave: “Lo mejor es que los niños no lo sepan”; o bien: “Hay que evitar a toda costa que los niños se enteren”? ¿Dime si no es verdad que esto es precisamente lo que estás haciendo conmigo?

IRENE.— ¡No es eso, no!

CLOTILDE.— Si no es eso, es algo peor aún. Para ti he llegado, entonces, a ser lo que para todos los hijos grandes llegan a ser los padres viejos: un objeto; un objeto sagrado si tú quieres, un objeto frágil y bello y valioso, como una figura antigua de porcelana; un objeto al que hay que conservar con cuidado, con mucho cuidado, mirándolo lejos, sin tocarlo casi, para no quebrarlo; un objeto que —en el mejor de los casos— los hijos están orgullosos de tener, de conservar aún, y de mirar y mostrar de vez en cuando, allí, en su lugar, en su rincón

adecuado. Un objeto al que le dirigen, de vez en vez, ya no palabras —porque los jóvenes acaban por creer que es inútil dirigirnos la palabra a los viejos, a los viejos que ya no los oímos... o que ya no los entendemos. ¡Eso piensan ustedes!—. Y por eso, en vez de palabras, nos dirigen, de cuando en cuando, lentas miradas llenas de ternura, más por lo que les recordamos que por lo que somos ahora: objetos que ni siquiera tienen la utilidad de las cosas con las que convivimos a todas horas, sino objetos preciosos y distantes; pero objetos al fin... objetos inanimados.

IRENE.— (*Sincera, infantil, dolorosamente.*) ¡Mamá!

CLOTILDE.— Esto que es una verdad, una dolorosa verdad para mí, ha servido siquiera para oírte decir una vez más “¡Mamá!”, con el mismo tono —que no he olvidado nunca— con que te lo oí decir, ¡cuántas veces!, cuando eras niña y me buscabas, en vez de alejarte de mí. (*Irene llora silenciosamente. Después de una pausa, continúa.*) Sé que estás atravesando por una situación grave en tu vida. Sé también que yo no te serviré de mucho para ayudarte, o para aconsejarte, pero sí para que, al menos, y por ti misma, veas con claridad lo que está pasando, en ti y en torno a ti.

IRENE.— (*Dolorosamente.*) ¡Qué sabes tú lo que me pasa!

CLOTILDE.— ¡Lo ves! ¡Lo ves! Por ti, no sabría nada. He llegado a saberlo precisamente por la única persona por la que nunca, ni tú ni yo, habríamos esperado que yo llegara a saberlo. (*Irene se pone en pie, ansiosa, anhelante.*) Sí, hija, sí. Por Cecilia que ha tratado de hablar contigo; por Cecilia a quien le has cerrado —acaso con toda la razón, y desde luego con toda tu cólera— las puertas de tu casa; pero a la que es necesario que oigas, que oigas hasta el fin. Ella, al menos, cuando se le han cerrado las puertas, frente a la necesidad que tiene de explicar, de explicarse, no me ha considerado como un objeto sino como un ser humano capaz de comprender, de juzgar, de rechazar tal vez, pero de oír, de oír todavía, a otro ser humano.

IRENE.— (*Con firmeza.*) ¡No la oiré! ¡Nunca la oiré!

CLOTILDE.— La oirás, hija mía. Esta noche; aquí mismo; ahora mismo.

IRENE.— ¡¿Quieres decir que ha venido contigo?!

CLOTILDE.— Sí, Irene. Aquí está, en el vestíbulo, esperando...

IRENE.— (*Con firmeza.*) ¡Te repito que no la oiré, que no hablaré con ella!

CLOTILDE.— (*Suavemente.*) Sé que no es fácil para ti verla u oírla, pero, al mismo tiempo... ¿no piensas que, si no lo creyera indispensable, no te evitaría la crueldad de estos momentos?: a ti, a mi hija; porque yo he cambiado a tus ojos, pero a los míos tú sigues siendo, todavía, mi hija. (*Al oír el tono de voz de su madre, Irene se sienta encogida en un sillón.*) Yo ire a buscar a Arturo, no sé adónde... Le pediré a sus amigos, a Carlos o a Teodoro, que lo encuentren y que lo hagan volver a la casa. Porque no es huyendo de las situaciones sino dándoles la cara como éstas se resuelven, de un modo o de otro. (*Pone su mano en el hombro de Irene.*) Junta ahora todo tu valor, toda tu lucidez, ¡no serán pocos los que necesites!, y escucha, escucha hasta el fin, hija mía. (*Se dirige a la puerta del centro y sale. Se le oirá decir.*) Puede usted pasar.

(Por la puerta del centro se verá entrar lentamente a Cecilia que no se atreverá sino a dar uno o dos pasos, y que se quedará cerca del umbral. Se le verá deshecha, pálida, y como empequeñecida y titubeante. Se ha puesto un chal oscuro sobre los hombros. Irene no la mirará, pero sentirá su presencia, y sólo después de un momento hablará.)

ESCENA III

Irene, Cecilia

IRENE.— *(Lentamente y como si mordiera las palabras.)* Nunca... nunca pensé que después de haberme negado a recibirte; que después de haberte cerrado las puertas de mi casa —de mi casa a la que nunca volverás más—, te atreverías a volver.

CECILIA.— *(Con una voz que es apenas un soplo; humildemente.)* Y sin embargo, he vuelto...

IRENE.— Y menos aún pensé que recurrirías a mi madre para entrar en mi casa.

CECILIA.— He vuelto... porque tenía, porque debía volver.

IRENE.— *(Sin oírla.)* ¡Qué bien lo has hecho! Mi madre es la única persona en el mundo a la que yo no puedo negarle nada, nada, ¿comprendes? *(Con repugnancia.)* Ni siquiera esto.

CECILIA.— Lo comprendo, Irene. Pero aun *esto* era necesario, es necesario.

IRENE.— ¡¿Vienes a humillarte?!... ¡¿Vienes a pedir perdón?! ¡¿Y crees acaso que yo puedo perdonarte?!

CECILIA.— No, Irene. Sé que hay cosas que no se perdonan; que nunca se perdonan.

IRENE.— *(Irguiéndose.)* Entonces, ¿a qué has venido? ¡Dilo si aún tienes cara, si aún tienes palabras para decirlo! ¡Y pronto! Antes de que te deje sola, y te haga salir.

CECILIA.— No es fácil decirlo, Irene... No sé cómo empezar a decirlo. Pero estoy segura de que si encuentro las palabras para decírtelo...

IRENE.— *(Interrumpiéndola.)* ¡Qué nueva red quieres tenderme ahora! ¡Qué palabras podrán salir de tu boca que no sean las palabras de un hipócrita! ¡No tuviste el valor de confesar esta tarde que la sortija es tuya! ¡¿Vas a decirme ahora que no eres la dueña de la sortija?!

CECILIA.— No, Irene.

IRENE.— Sé que es tuya.

CECILIA.— Te lo dijo Francisco... ¿verdad?

IRENE.— Y aunque no me lo hubiera dicho, con sólo pensar en tu actitud me habrían bastado unos minutos de reflexión para saberlo, para abrir, de una vez por todas, los ojos.

CECILIA.— *(Afirmando con amargura.)* Te lo dijo Francisco. ¡¿Sabes tú lo que eso significa para mí?!

IRENE.— ¡Qué puede importarme lo que eso signifique para ti! La sortija es tuya.

CECILIA.— *(Lentamente.)* Sí. Es mía.

IRENE.— ¡¿Y a eso has venido... a eso solamente?! ¿A decirme, en mi cara, que la sortija es tuya?

CECILIA.— No, Irene. Piensa que esta tarde, cuando nos quedamos solas, pude decírtelo.

IRENE.— ¿Y qué has esperado... y por qué has esperado para venir a decírmelo ahora? Ya veo que has tenido que hacer acopio de valor para pasar de la hipocresía al cinismo.

CECILIA.— Si no te lo dije esta tarde fue porque tenía esperanza de evitar...

IRENE.— *(Interrumpe.)* ¿Que yo lo supiera?

CECILIA.— Eso es. Eso es, justamente. Pero mi tentativa ha sido inútil. He tenido que venir a decírtelo yo misma; he tenido que venir a pedirte... *(Irene inicia un movimiento hacia la puerta de la derecha, como para no oír a Cecilia. Cecilia avanzará y, afirmando su voz, continuará la frase que ha interrumpido.)* No es perdón lo que vengo a pedirte... *(Irene se detiene. Cecilia, rogando ahora.)* Vengo a pedirte que me oigas, que me escuches, porque, a eso al menos creo tener derecho, como lo tiene un ser acusado justa o injustamente; como el ser más culpable lo tiene.

(Irene, después de una pausa, dirá fríamente.)

IRENE.— Habla.

CECILIA.— Gracias, Irene.

IRENE.— ¡Y no me des las gracias, porque —¡entiéndelo bien!— sólo he accedido a escucharte porque me lo pidió mi madre! Por obedecerla, me he impuesto —a mi pesar— ese deber. Y tú hablarás y dirás lo que tengas que decir. Pero no esperes de mí una sola palabra. Una vez que hayas terminado, ¡saldrás!

(Cada una en el área de luz que difunden las lámparas se las verá: Irene, tensa, alta y estática; Cecilia, temblorosa y encogida. Cecilia empezará a hablar lentamente, como si recogiera sus recuerdos dolorosamente.)

CECILIA.— Yo amé a Francisco desde mucho tiempo antes de que se casara conmigo. Yo era casi una niña. Entonces, Francisco no sabía que yo lo amaba. Era discípulo de mi padre y frecuentaba mi casa, pero a mí me ignoraba, me ignoraba siempre. Un día, cuando ya no era yo una niña, en una de las miradas que yo le dirigía, algo sintió, algo leyó en mis ojos que lo hizo comprender que yo lo amaba. Su respuesta fue una sonrisa de burla y la caricia que se hace a alguien a quien se tiene una mezcla de compasión y desprecio. Y siguió ignorándome. Inesperadamente, por el tiempo en que se anunció tu matrimonio con Arturo, Francisco me propuso matrimonio. Yo no sabía si soñaba o si, por el contrario, despertaba de un mal sueño a una realidad maravillosa. Nos casamos unos cuantos meses después de que Arturo y tú se casaron... ¡Yo era feliz!... Yo creía que mi felicidad iba a durar siempre... Pero muy pronto empezó para mí una serie de desengaños, de tormentos. Francisco volvió a ignorarme, a rehuirme, primero, a despreciarme, después. Francisco empezó por encontrarme insignificante y acabó por decírmelo. No sólo me despreciaba sino que parecía complacerse, se complacía

en hacérmelo ver, en decérmelo, con acciones y con palabras entre las cuales siempre surgía tu nombre, tu nombre, Irene. Porque tú eras el modelo y el ejemplo que yo no podría alcanzar jamás... ¡Y yo resistía, y he resistido en silencio, porque amaba, porque no sé si todavía amo a Francisco! (*Al ver la reacción de Irene.*) Nadie, que no sea yo, conoce a Francisco, al verdadero Francisco, cruel y despiadado para conmigo por una sola razón tan independiente de mi voluntad como de la tuya: porque ha estado siempre, porque está enamorado de ti. ¡Vive por ti, y para ti! ¡Piensa en ti solamente! ¡Y si ha sido cruel para conmigo, es también por ti!

(*Irene se vuelve a mirar por vez primera a Cecilia, y le dirá con una voz más sorprendida que acusadora.*)

IRENE.— ¡¿Te das cuenta de lo que estás diciendo?!

CECILIA.— (*Afirmándose cada vez más.*) Si se casó conmigo fue para poder estar cerca de ti. Si hubiera seguido soltero no habría podido frecuentar tu casa como la frecuenta, ni formar parte del círculo de amigos de Arturo. Si se casó conmigo fue no sólo para poder estar cerca de ti, sino para poder hablar, a todas horas, con alguien (*dolorosamente*), ¡conmigo!, de ti y sólo de ti. ¡Ya imaginarás mi tormento! Tormento diario, sostenido, inflexible... Y ese hombre duro y cruel —también debo decírtelo— pasa por estados de melancolía, de desesperación en los que lo he visto llorar... llorar, también por ti. (*Y se dejará caer, exhausta, en un sillón.*)

IRENE.— (*Con angustia y ansiedad.*) ¡¿Por qué... por qué me dices esto?!...

CECILIA.— (*Rehaciéndose, continuará.*) Cuantas veces le propuse que nos divorciáramos, se negó. Y se negó porque no era nuestra separación lo que buscaba, todavía. Porque, como no podía tenerte a ti, y mientras no lograra de algún modo unirse a ti, no quería estar solo en ese infierno al que se ha condenado... y al que me ha condenado.

IRENE.— (*Con mayor ansiedad.*) ¡¿Adónde... adónde vas a parar diciéndome todo esto?!

CECILIA.— Un día, después de una tregua que me pareció más angustiosa, más peligrosa aún que el tormento constante, al volver a casa, murmurando palabras de excusa, pidiéndome comprensión y prometiéndome un cambio en su manera de ser, puso en mis manos un regalo, un regalo que acepté sin atreverme a darle las gracias siquiera.

IRENE.— La sortija, lo sé. Me lo dijo Francisco.

CECILIA.— ¡Espera... espera, por favor! Siguiéron unos días en los que todo parecía diferente; en que volví a oírlo hablar de cosas diversas y hasta sonreír y reír; instándome a reír, ¡a mí, que, te lo juro, había olvidado lo que era reír! Durante el tiempo que pasaste con tu madre, estuvo de un buen humor increíble, sobre todo el día en que invitó a Arturo a jugar en mi casa. Todo aquello, en vez de tranquilizarme, me daba miedo. Yo presentía algo. No sabía qué, pero algo. Hasta que un día perdí la sortija... Pronto se dio cuenta de que ya no la usaba y me preguntó por ella. Yo no había perdido la esperanza de encontrarla, y le dije que la había llevado a la joyería.

IRENE.— También eso lo dijo Francisco.

CECILIA.— (*Irguiéndose, en un último desesperado esfuerzo, con firmeza.*) ¡Pero lo que no te ha dicho, lo que no podrá decirte nunca, es que yo no perdí la sortija sino que él me la

robó para dejarla aquí, en tu casa y en tu habitación!

IRENE.— (*Resistiéndose a creer lo que oye.*) ¡No es posible! ... ¡Cómo puedes pensarlo! ... ¡¿Cuándo pudo haberla dejado?!

CECILIA.— El día en que —sin saberlo tú, y sin yo saberlo, puesto que hasta hoy nos enteramos por Herminia— vino con Carlos y Teodoro a jugar aquí, a tu casa, durante tu ausencia.

IRENE.— (*Dudando ahora, pero aún inquiriendo.*) ¡¿Pero cómo pudo haberla dejado?!... La encontré entre mis objetos de tocador, que alguien había usado o, al menos, desordenado.

CECILIA.— Deliberadamente.

IRENE.— ¡Cómo crees que Arturo habría permitido que él entrara en mi habitación!... ¡Cómo pudo haber entrado!

CECILIA.— A esa pregunta que me hice a mí misma no sé cuántas veces, creo haberle encontrado una respuesta. (*Rápidamente.*) Arturo no se enteró... Recuerda que en el *bridge*, mientras juegan tres, uno descansa. Sin duda, Francisco aprovechó los minutos en que Arturo, Carlos y Teodoro, concentrados en el juego, carteaban, para entrar en tu habitación y hacer... lo que hizo.

IRENE.— (*Desconcertada, trémula.*) ¡¿Cómo has podido pensarlo?! ¡¿Cómo has podido saberlo?!

CECILIA.— Esta misma tarde, hace unas horas, volvió a la casa, y fríamente, después de decirme que la sortija no la había yo perdido sino que la había dejado en casa de Arturo, en casa de mi amante, añadió que ahora sí pediríamos el divorcio. Y que, para evitar el escándalo, en vez de pedirlo él, podría pedirlo yo por los mismos motivos que tantas veces me habían impulsado a suplicarle que nos divorciáramos: por crueldad mental.

IRENE.— (*Con avidez.*) Todavía no me respondes cómo lo has sabido.

CECILIA.— Si lo hubieras oído esta tarde, comprenderías cómo lo supe! Francisco no es sólo cruel, sino soberbio. Ni por un instante mostró indignación o cólera en mi contra, sino arrogancia. Y, se diría que deliberadamente, me dejó entender que la inevitable separación de ustedes era no sólo un triunfo para él sino obra de él. No he podido olvidar ni el tono lleno de soberbia y egolatría ni sus palabras; puedo repetírtelas: “Una obra minuciosa y lenta, como la de un artista que espera con paciencia —porque sabe que tarde o temprano ha de llegar— la hora de su triunfo, de su triunfo definitivo”.

(*Hay otra pausa. Cecilia quedará nuevamente exhausta e Irene como petrificada.*)

CECILIA.— (*Con una voz débil, insegura, como de niña enferma.*) No sé más... No puedo decir más. (*Con un cansancio infinito.*) ¡He pensado tanto...! Ahora eres tú la que debes pensar... y juzgar.

(*Y haciendo un gran esfuerzo se levanta para salir. En ese momento se oirá por el vestíbulo la voz del criado.*)

ESCENA IV

Irene, Cecilia, Juan

VOZ DE JUAN.— Un momento, señor licenciado. Voy a preguntar a la señora si puede recibirlo.

(Cecilia tiene un desesperado impulso de salir. Rápidamente, Irene la contiene con la voz.)

IRENE.— Espera.

(El criado aparece en el umbral de la puerta del centro. Va a hablar. Irene se adelanta.)

Dígale al señor... que lo recibiré dentro de un momento. Yo le diré cuándo puede usted hacerlo pasar.

(El criado sale.)

CECILIA.— ¿Vas a recibirlo?!

IRENE.— Sí.

CECILIA.— *(Desesperadamente.)* ¡No quiero verlo!... ¡Nunca volveré a verlo!

IRENE.— *(Al ver su desesperación.)* No será necesario. *(Luego rápidamente.)* Entra en la biblioteca. Una vez que él esté aquí, puedes salir por el vestíbulo.

CECILIA.— *(Casi sin voz.)* Gracias.

(Y como Cecilia no se mueve.)

IRENE.— ¿Y adónde... adónde irás ahora?!... ¿A tu casa?

CECILIA.— Ya no tengo casa... ¿A la casa de él? ¡Nunca!

IRENE.— Entonces... ¿No tienes adónde ir?

CECILIA.— No tendría adónde ir, si tu madre no me hubiera dicho que —desde luego esta noche— puedo ir a su casa.

(Y Cecilia saldrá por la puerta de la biblioteca. Después se verá a Irene oprimirse las sienes y luego, en virtud de una decisión, erguirse como el que va a afrontar una situación inevitable y dirigirse a la puerta del vestíbulo donde, con voz clara y firme, dirá.)

IRENE.— Juan, dígale al señor que puede pasar.

(Volverá al estrado de la derecha del salón y allí, de pie, esperará la entrada de Francisco que llegará con el rostro descompuesto pero que, al verla, hará un esfuerzo por

aparentar serenidad.)

ESCENA V

Irene, Francisco

FRANCISCO.— Buenas noches, Irene. (*Y como Irene no contesta.*) Vengo a esta hora, porque, a pesar de que le prohibí que saliera ya no digamos de la casa sino de su habitación, Cecilia, desobedeciéndome, salió. Pensé que podía haber cometido la locura... la estupidez de venir aquí... y no me equivoqué. Por la forma en que Juan contestó a mis preguntas; por la forma en que usted me hizo esperar, comprendo que Cecilia está aquí.

IRENE.— (*Sin verlo, impasible.*) Cecilia ya no está aquí.

FRANCISCO.— ¡Esa mujer ha perdido la razón!

IRENE.— No. Cecilia no ha perdido la razón. Por el contrario, me parece que es la única persona que, a pesar de todo, se ha mantenido lúcida.

FRANCISCO.— Esta misma tarde le dije a Cecilia cuanto sé, cuanto sabemos, y le hablé de que, por ello, nuestro divorcio es inevitable. ¿A qué... a qué ha venido? Seguramente, a llorar, a suplicar, a pedir perdón.

IRENE.— (*Siempre impasible.*) Cecilia no ha llorado ni suplicado, ni menos aún ha pedido perdón.

FRANCISCO.— ¿A qué ha podido venir, entonces?!

IRENE.— A explicar... a explicarse... a desahogarse.

FRANCISCO.— (*Triunfante.*) ¡Lo ve usted!

IRENE.— Pero no a desahogarse como lo cree usted en este momento, sino a decirme su verdad.

FRANCISCO.— Usted lo ha dicho: la verdad de ella, pero no la verdad.

IRENE.— Esta tarde, al oírlo, creí que lo que usted me decía era la verdad.

FRANCISCO.— Yo no le hablé sino de hechos, de hechos tan reales y palpables como esa sortija que yo mismo le regalé a Cecilia y que ella dejó aquí, en la habitación de usted. Cecilia no puede destruir esos hechos con palabras.

IRENE.— Cecilia no habló de hechos. Cecilia sólo dejó hablar sus pensamientos y sus sentimientos.

FRANCISCO.— Ya es increíble que, después de su traición, Cecilia haya venido a verla a usted. ¡Pero que usted la haya recibido...!

IRENE.— En un principio, no quise recibirla, no la recibí. Después... Cecilia estuvo aquí.

FRANCISCO.— (*Con desconcierto y avidez.*) ¿Y usted la recibió?!... ¿Y usted ha podido creerla?!

IRENE.— (*Después de una pausa.*) Sí.

FRANCISCO.— ¿Y la cree usted a ella más que a mí?!

IRENE.— No se habla, como Cecilia habló, sino cuando ya no es posible soportar por más tiempo dentro de nosotras la espantosa, la amarga verdad que nos causa un dolor físico insoportable, y que nos sube, al fin, a pesar nuestro, a la boca, como la náusea. (*Con repugnancia.*) ¡Ahora ya lo conozco a usted!

FRANCISCO.— (*En una desesperada, soberbia acusación.*) ¡Es a ella a quien no conoce usted!

IRENE.— Es a usted a quien veo ahora, por primera vez. (*Cara a cara rápidamente.*) Cecilia tiene razón. Usted robó la sortija; usted la puso en mi habitación el día en que, durante mi ausencia, estuvo usted aquí. Cecilia ha visto, ha reconstruido todo con esa claridad, con esa evidencia que sólo tiene el que en medio de la catástrofe descubre la manera de salvarse... por un instinto, por un sentido de conservación. Hoy mismo la acusaba usted, la acusábamos. Cecilia era culpable y despreciable a nuestros ojos. Pero ahora, felizmente...

FRANCISCO.— (*Interrumpe violento.*) ¡Qué sabe usted de ella!

IRENE.— (*Dolorosamente.*) ¡Qué no sé ahora de usted! Todo lo que ignoraba, lo que ignorábamos todos, acerca de usted, me lo dijo Cecilia. (*Violenta, acusando.*) Es usted cruel, cruel y despiadado. Sé lo que ha hecho sufrir a esa pobre mujer que no tiene más culpa que haberlo amado a pesar de todo, y por encima de las torturas, de los desprecios, de los tormentos de que ha sido víctima. ¡Porque no se soporta, no se calla —como ella calló durante años— una situación como la de Cecilia cuando no se quiere como ella lo ha querido a usted!

FRANCISCO.— (*Con pasión violenta y sincera.*) ¡Eso, eso precisamente es lo que yo he sufrido en silencio por usted, Irene: años y años de tortura y desesperación! Con usted cerca de mí, sin poder tocarla; porque usted prefirió casarse con un hombre que podrá quererla... pero no del modo como yo la quiero.

IRENE.— (*Rechazando, fría, la afirmación de Francisco.*) Eso, desde luego.

FRANCISCO.— (*Sin oírla.*) ¡Soy acaso culpable por quererla como la quiero! ¡Dice usted comprender a Cecilia y, en cambio, me rechaza usted! ¿No ha pensado que si es preciso encontrar a alguien culpable de todo esto, la única culpable es usted?!

IRENE.— ¡No! ¡Nunca! Usted sabe que jamás alimenté esa locura de usted; usted sabe que, sin herirlo, le hice comprender que su amor por mí era un amor insensato. ¿No lo comprendió usted al punto de no insistir... de callar hasta merecer mi agradecimiento por su silencio, por su discreción... por lo que yo creí su olvido?

FRANCISCO.— (*Con pasión febril.*) ¡No se aprende a olvidar, Irene! ¡No la he olvidado nunca! Si un tiempo pude aparentarlo, ahora se lo digo abiertamente.

IRENE.— ¡No siga! ¡No lo oiré!

FRANCISCO.— (*Acercándose a ella y asiéndola de un brazo, en una mezcla de pasión y de orgullo insensato, confesará.*) Sí, Irene. ¡Usted no sabe cuánto y cómo he sufrido! ¡Usted no sabe lo que es llevar aquí (*se toca la frente*) lo que ya no es sólo un deseo sino un pensamiento obsesionante: “Irene tiene que ser mía”, “Irene será mía”. ¡Por usted he sido capaz de todo: he fingido, he callado, he urdido todo esto, he inculcado a dos inocentes, por usted, Irene! Por un momento creí haber triunfado; la vi asirse de nuevo a una esperanza;

acaricié al fin la idea de que algún día usted y yo viviríamos juntos. ¡Ya veo que todo se ha venido abajo!

IRENE.— ¡Suélteme usted! ¡Me hace daño!

FRANCISCO.— (*Soltando el brazo de Irene.*) Sé que le hago daño. Pero no con mis manos, sino con mis palabras. ¡Porque yo no soy el único culpable! ¡Si en el fondo de mí mismo no me considero culpable! ¡Hay inocentes culpables, y usted es uno de ellos!

(*Irene, abatida, se deja caer en un sillón. Ya no tiene fuerzas para ordenar y sólo se le oirá decir débilmente.*)

IRENE.— ¡Salga usted de aquí!

FRANCISCO.— (*Irguiéndose, fríamente.*) Saldré de aquí. Pero no sin decirle que no soy yo el único vencido, el único deshecho. Porque ahora —¿no lo ha pensado usted?— ha destruido usted el amor de Arturo.

IRENE.— Yo no he dejado de quererlo.

FRANCISCO.— Pero Arturo no podrá seguirla queriendo como antes. ¿No comprende que usted misma ha deshecho toda su confianza, toda su seguridad en usted, y que ahora no podrá verla sino como a una extraña, como a una enemiga?!

IRENE.— (*De pie, mordiendo las palabras.*) ¡Le digo que salga de aquí!

FRANCISCO.— (*En un último, desesperado y orgulloso cinismo.*) No sé lo que irá a ser de mí; lo que será, de hoy en adelante, mi vida, pero ¡qué me importa si, en cambio, sé que usted no podrá, no volverá a ser de Arturo!

(*Y Francisco saldrá por la puerta del centro. En los oídos de Irene resuenan aún las palabras últimas de Francisco. Se vuelve a sentar, deshecha, desolada. Hay una pausa. Por la puerta del centro aparecerá Juan, que se quedará viendo a Irene y que sólo después de un silencio preguntará.*)

ESCENA VI

Irene, Juan

JUAN.— ¿Se le ofrece algo, señora?

IRENE.— (*Que no responderá en seguida, saliendo de sus pensamientos. Sin mirarlo.*) Nada, Juan.

JUAN.— Con permiso de la señora. (*Y va a retirarse.*)

IRENE.— ¿Qué hora es?

JUAN.— Cerca de las cuatro de la mañana. (*Pausa breve.*) ¿Quiere la señora que le traiga una taza de café?

IRENE.— Gracias, Juan, no quiero nada. *(Luego, de pie, y deteniéndole con la voz.)* Mejor dicho... quiero que... cuando llegue el señor Arturo, no importa la hora que sea, me haga el favor de avisarme. Estaré en mi habitación.

JUAN.— Así lo haré.

(E Irene saldrá lentamente por la puerta de la derecha. Juan la verá salir y sólo en ese momento saldrá por la puerta del centro. Hay un silencio. En el vestíbulo se oyen claramente las voces y si es posible se verán las figuras de Juan y de Carlos que llega con Arturo.)

ESCENA VII

Juan, Carlos, Arturo

VOZ DE CARLOS.— Buenas noches, Juan.

VOZ DE JUAN.— Buenas noches, señor. *(A Arturo.)* La señora me pidió que le avisara cuando usted volviera, a cualquier hora que fuese. Está en su habitación.

VOZ DE ARTURO.— Está bien, Juan. Ya es muy tarde. Puede retirarse a descansar. Yo avisaré a la señora.

(Y Carlos y Arturo entrarán por la puerta del centro. Arturo trae el abrigo puesto sobre los hombros. Tiene la cara descompuesta y pálida. Mirará la sala como si para él fuera extraña, y luego se dejará caer en un sillón de la derecha, con las manos en las sienes. Después de una pausa.)

CARLOS.— Ya oíste lo que dijo Juan. Irene quiere hablar contigo. *(Pausa. Arturo no se mueve.)* ¿Qué esperas para ir a llamarla? ... ¿quieres que yo me vaya? ... ¿Me prometes que en cuanto me vaya irás a llamarla?

ARTURO.— *(Con voz opaca.)* No puedo prometer nada. No sé siquiera si iré a llamarla.

CARLOS.— Y, no obstante, es necesario. ¿Van a seguir acumulando equívocos, prolongando y oscureciendo lo que, dichosamente, se ha puesto en claro? ... Sé que es doloroso para ti, y más aún para Irene, pero también sé que es indispensable. *(Como Arturo no reacciona.)* Le prometí a la mamá de Irene que no me separaría de ti hasta que no estuvieras con tu esposa, hasta que no hablaras con ella. De modo que... puesto que tú no la llamas...

ARTURO.— *(Débilmente.)* Espera.

CARLOS.— ...la llamaré yo. *(Y se dirige a la puerta de la derecha y llamará.)* ¡Irene!

(Casi al instante aparecerá Irene.)

ESCENA VIII

Arturo, Carlos, Irene

IRENE.— ¡Carlos! ¿Dónde, dónde está Arturo?!

CARLOS.— Aquí está. Arturo habló ya, largamente, con la mamá de usted. Ella me pidió que viniera a acompañarlo.

IRENE.— Gracias.

CARLOS.— (*Va hacia Arturo y tocándole un hombro, mientras mira a Irene.*) Hasta mañana.

(*Y sale por el centro. Arturo no ha levantado siquiera la cabeza. Estarán ahora lejos el uno del otro. Irene va a decir algo, pero no puede sino sollozar.*)

ESCENA IX

Arturo, Irene

ARTURO.— (*Con un reproche triste.*) ¿Por qué... por qué no me dijiste a mí, a mí antes que a nadie, que sospechabas... que tenías la certeza de que yo te engañaba? ...

IRENE.— Fui una insensata, lo sé. (*Se deja caer en el sofá.*)

ARTURO.— (*Siempre lenta y tristemente.*) Yo te habría dicho la verdad, como ayer al contestar una pregunta tuya —que hasta ahora no comprendí— te dije que yo no había hecho nada indigno de ti, de nuestro amor. (*Pausa breve.*) Juntos habríamos pensado que todo aquello no era sino una trampa tendida para separarnos; juntos la habríamos destruido sin necesidad de hacernos trizas.

IRENE.— ...También tú estás deshecho, lo sé, y por mi culpa.

ARTURO.— ¡Y qué necesidad había, cuando creíste que yo traicionaba tu amor, de inventar que eras tú la que ya no me amaba!

IRENE.— Estaba loca, Arturo.

ARTURO.— (*Sin oírla.*) ¡ ...Y de decirme y hacerme pensar y sentir que amabas a otro... (*con repugnancia*) y que ese otro era... Francisco!

IRENE.— (*Suplicando.*) Para qué lo nombras. No sigas. ¡Nunca pensé que en tan pocas horas se pudiera sufrir tanto... !

ARTURO.— (*Completando, con reproche.*) Ni hacer sufrir tanto... como me has hecho sufrir... como has hecho sufrir.

IRENE.— Tienes razón. Fui egoísta... soy egoísta.

ARTURO.— Tu amor propio fue más fuerte que tu amor por mí.

IRENE.— Es verdad.

ARTURO.— ¡¿Qué has hecho... no comprendes lo que has hecho de nuestro respeto?! ... ¡¿Qué has hecho de nuestra confianza, de nuestra confianza que guiábamos sin gestos ni palabras inútiles, preservándola, cuidándola con el mismo tacto con que se conduce a una criatura, a una criatura ciega: porque ésa era nuestra mutua confianza, una criatura, una confianza ciega!? *(Pausa en que se verá y oirá llorar a Irene con un llanto apagado y convulso. Luego, de pronto y con un tono de voz lleno de firmeza, Arturo se pondrá de pie y continuará.)* Ahora puedo y debo decírtelo por única vez... por última vez: Yo nunca te he engañado —ni fingido engañarte— ni con el pensamiento siquiera. Si he caído —como cae cualquier hombre— por desesperación, por indolencia o por capricho en una aventura pasajera, es porque esa aventura no cuenta, no deja huella en mí y porque, sobre todo, nada tiene que ver con el amor, con el verdadero amor. *(Se diría que va a salir por el centro lentamente, pero volverá el rostro y verá a Irene temblando, y se detendrá.)* Estás temblando.

IRENE.— Tengo frío... mucho frío.

ARTURO.— Pronto va a amanecer. *(Se quita el abrigo y lo pone en los hombros de Irene.)*

IRENE.— Tengo miedo.

ARTURO.— ¿Miedo? ¿De qué puedes tener miedo?

IRENE.— Miedo de perderte... de haberte perdido, y por mi culpa, para siempre.

ARTURO.— ¡Eras tú la que andabas perdida! Fui yo el que creí haberte perdido. Ahora hemos vuelto a encontrarnos... Pero piensa que, para volver a encontrarnos tú y yo, ha sido necesario martirizarnos y martirizar a otros... a otros... inocentes como Cecilia.

IRENE.— Ahora comprendo, Arturo. Sé que nunca me perdonarás.

ARTURO.— Es a Cecilia a quien debes pedir perdón. Es Cecilia la que debe perdonarte, porque yo... *(pausa, luego se sienta a su lado)* te he perdonado ya.

Irene baja, humillada por el perdón, la cabeza. Y se verá a los dos sentados, juntos, pero inmóviles, mientras cae el

TELÓN

PROSAS VARIAS

DAMA DE CORAZONES

HACE TIEMPO que estoy despierto. No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos, pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que ello es completamente inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas, regadas, húmedas, pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo.

Me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella.

Pienso no pensar en la situación desconocida en que me hallaré al levantarme. Sin embargo, si tardo demasiado, encontraré a Mme. Girard y a mis primas arregladas ya, esperando mi saludo para entrar en seguida al interrogatorio de comedor, tan crecidas, tan inconocibles, como ya estará la mañana dorada y madura afuera.

¿Mme. Girard habrá dejado de pintarse el cabello? Aurora, Susana, apenas las recuerdo esfumadas en la infancia. ¿Cómo hacer para no equivocarme al nombrarlas? ¿De qué modo las debo tratar? ¿Tendrán buena memoria? Dios quiera que no. Yo, por mi parte, no lograría rehacer una escena de aquel tiempo... Susana tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta, pero ¿y Aurora? La podría reconocer por la cicatriz que debe llevar en una pierna, de resultas de una caída. Creo que fue en la huerta. Aurora había subido a un manzano y me prometía un fruto; en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella, distraída.

No recuerdo más. Supongo que serán las nueve, cuando menos. El reloj lleva más de una hora de no sonar. ¡No vaya a tocar la media hora! ¿Debo levantarme? ¿Debo esperar a que el criado que me señaló anoche esta recámara venga a llamarme? Lo mejor será que me levante. Abriré la ventana, miraré el jardín. Tendré tiempo de arreglarme con cuidado y, si es temprano, recorreré sin ruido la casa. Me decido. A tientas, tropezando con la silla que se interpone siempre, llego a la ventana, doblo las maderas y hago subir el transparente de tela opaca que produce una fuga de erres. La moldura de la ventana enmarca un trozo de jardín. Separo las vidrieras. Entra un aire tibio de sol que me da la hora aproximada: antes de las nueve, después de las ocho.

En los árboles, el follaje parece húmedo. En el prado, brilla el musgo. Desde el balcón domino una ala de la quinta. No es tan grande el parque que no lo pueda recorrer de una sola vez; tendría que descansar en el campo de *tennis* que desde este segundo piso parece un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo. Pienso en mil cosas de Harvard que doblan mi cabeza sobre el hombro pero que no me hacen suspirar. Quiero distraerme. Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos.

De pronto, una golondrina atraviesa el aire, ciega como una flecha que no sabe dónde queda el blanco.

Pero la golondrina ha vuelto a aparecer. Toca el suelo, va, vuelve y, antes de partir para siempre, firma con una rúbrica antigua, infalsificable. Sonrío.

Advierto que estoy en pijama y que pronto salarán los criados a sus quehaceres. Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos. Repaso con el dorso de la mano, distraído, las mejillas erizadas de pequeñas puntas. Tendré que rasurarme. El agua fría reanima, aleja de las preocupaciones, del lugar. La navaja en la mano, frente al espejo, brota la misma melodía traviesa que acompaña siempre la faena, entre la jabonadura y el resbalar de la *gillette* por el cuello. Es también el pretexto insensible para recordar a Ruth que la prefería y bailaba con una ligereza increíble al grado que, al acompañarla, cuando ella cerraba los ojos, tenía yo la impresión de que desaparecía y de que, al no sentir su contacto, danzaba solo entre todas las parejas, haciendo el ridículo.

A Ruth la quería cuando escuchaba las promesas que yo le vertía al oído y que ella sabía que olvidaríamos los dos la misma tarde. A oírme, sus ojos se enternecían fijos en algo que seguramente no miraba. Ahora pienso que esta americana romántica me sustituía entonces en la imaginación por Jack o por Frank, a quien adoraba cuando no estaban a su lado.

Escribiré a Ruth y pronto tendré cartas suyas y fotografías que la mostrarán risueña y libre en su jardín, o con los anteojos de cristales sin aumento que se pone al llegar a la universidad para entrar en carácter.

No la quise. ¿La quiero? Soy tan débil que ahora creeré que la quiero. Sus cartas, trazadas con mano segura, parecen largo tiempo meditadas. Sin embargo, yo sé que las escribe con la facilidad que da una costumbre larga. A pesar de todo, me harán daño. Le escribiré sin darle mi dirección... pero entonces, si palidece, si adelgaza, pensará que palidece, que adelgaza por amor.

Hasta para regresar a la patria es triste partir de un lugar en el que, si todavía no nos sucede algo importante, presentimos que un día u otro sucederá. Así en Harvard. ¡Y quién sabe si lo más hermoso de esa vida era que no llegaba nunca el acontecimiento que se anunciaba todos los días!

Insensiblemente, mientras pienso, he acabado de vestirme. Enciendo un cigarrillo que endulza mis recuerdos con su perfume conocido. En la pieza contigua el reloj suena, imperioso, las nueve.

Los ruidos que escucho en el pasillo me dan confianza. Salgo.

Apoyado en este barandal, miro el cuarto de estudio tapizado de un verde sombrío. Un cortinaje le sale al paso a la luz que salta por la única ventana. La penumbra de esta habitación debe ser deliciosa al mediodía y a la hora de la siesta. Bajo la escalera lentamente, con miedo de encontrar a alguien, con ganas de encontrar a alguien. Al pisar los tapetes blandos, como de musgo, comprendo que va llegando la hora de preparar frases de saludo, cortesías, preguntas, respuestas.

Se alza una cortina e irrumpe, sí, irrumpe, una joven que me abraza de pronto, sin darme tiempo de sacar las manos enguantadas en los bolsillos. Detrás de ella se asoma, tímida, otra joven tan parecida a la primera que pienso si no habrá en el estudio un espejo que corrija a la joven impetuosa su abrazo. No hemos dicho una sola palabra, al pronto.

Las he abrazado con el remordimiento de no sentir mucha emoción. Mi prima más atrevida quisiera decirme algo, llamarme por mi nombre, pero se ha quedado pensativa y yo adivino que en este momento lo olvida. Mientras esto pienso, oigo una voz lenta y segura que me aviva al oírle decir:

—Qué grande estás, Julio.

Hay tal aplomo en estas palabras que yo comprendo al punto que con esta otra prima tendré que ser formal.

—¡Ah sí, Julio, qué grande estás! —repite la primera joven pensando en voz alta las primeras palabras.

Voy a contestarles algo, a decirles que ellas también han crecido, y que, además, han crecido hermosas; pero la cortina del fondo se ha movido con majestad. Aparece entonces una señora que yo reconozco al instante; avanza con firmeza arrastrando su bata verde seco que yo al principio creo que es la cortina que se ha enredado a su cuerpo y que la hará caer si da un solo paso más. Me tiende la mano que yo beso, y me expresa su contento con los ojos. Apenas mueve la boca al hablar.

La conversación se ensarta mal. Ya me han hecho algunas preguntas que yo he contestado con otras. Tres veces me han preguntado cuántos años tengo. Tres veces he contestado improvisando la cifra. Ni mi tía ni mi prima impetuosa han advertido que las tres ocasiones he dicho, torpemente, distinto número de años. La prima serena sonríe bondadosa.

¿Aurora? ¿Susana? Para salir de mis dudas atrevo una pregunta, sin mirar fijamente a ninguna, entrecerrando los ojos para advertir el efecto.

—¿Te acuerdas, Aurora, cuando caíste del árbol, en la huerta de la señora Lunn?

Pero las jóvenes, como si se hubieran propuesto burlarme, me han lanzado simultáneamente los dardos de sus preguntas:

—¿Dejaste allá una novia?

—¿Te quedarás en México siempre?

Mi tía mueve cuidadosamente la cabeza, compadeciéndome con su sonrisa delgada. Empieza a hablar en una manera de monólogo que sienta bien a su altivez, pero que no incita mi atención. Entre tanto, la observo. El luto de su esposo no lo conserva sino en los cabellos. Se acaricia las manos como para convencerse de que su piel es todavía hermosa, tersa. Mientras habla, lleva la mano a su tocado y me mira para que yo advierta sus cabellos negros, de un negro increíble. Olvida que hace diez años era yo quien la surtía de pintura.

Por fin, en el comedor, salgo definitivamente de la duda. Mi tía ha hecho una recomendación a Susana, llamándola en voz alta. En seguida llamo a Aurora por su nombre cuando ella indica con su grave confianza el sitio que me corresponde en la mesa.

Hay un anticipo del otoño en el tapiz naranja maduro del comedor, que me hace divagar desatendiendo las atenciones de Susana y dejando sin respuesta las sonrisas interrumpidas de Mme. Girard. Me repongo y hablo interminablemente, satisfaciendo sus cuestionarios, aventurando algunas preguntas que pronto tendré que volver a formular porque no consigo grabar las respuestas.

La luz, dorada afuera, se tamiza suavemente en los cristales y en las cortinas de ligera cretona.

Al levantarnos para salir del comedor, no podría asegurar si he desayunado. En cambio, puedo decir con certidumbre que mi prima Susana, que no ha dejado de verme el rostro un instante, solamente me ha escuchado de vez en cuando; y que Aurora, a quien he sorprendido haciendo saltar los ojos aquí y allá, sobre los frutos de la naturaleza muerta o sobre los dragones del jarrón chino, no ha dejado pasar un instante sin escucharme.

Naturalmente, me interesa Susana. Desde el día siguiente al de mi llegada, ha cuidado de ocultar con polvo las pecas que salpican sus mejillas. Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, como la primavera.

Al oír mi lenguaje impuro, mezclado con frases en inglés, ríe, me imita, pero no me corrige nunca. Me ha dicho que no tiene novio y que el no tenerlo no la entristece.

Finge estar enamorada de todos sus amigos; en esto se parece a Ruth, tan lejana...

Ya me ha pedido que le refiera mis aventuras y mis viajes.

Cuando le dije que no había podido entrar al servicio de Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado seria; solamente, moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación.

Lee novelas, poesías.

A su lado dan deseos de hacerle confidencias: pequeños triunfos, pequeños fracasos.

Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar.

Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación.

Es tan soñadora que, si la sorprendo con la mirada vaga, pienso que está proyectando aquello que me dirá en sus cartas cuando me ausente.

Me gusta el cobre rojizo de sus cabellos. Me gusta el fleco que invade su frente y que parece, a los lejos, una peineta de dientes separados que hubiera dejado prendida en su cabeza por descuido. La querré siempre.

Aurora, ¿la quiero menos? No, pero la temo. Frente a ella me siento como un impostor. Comprendo que mi conversación le parece ligera y que adivina todo lo que hay en ella de mentira.

Se arregla cuidadosamente.

Es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún a mi recámara, sin dejar caer un libro, sin antes toser varias veces, anunciándose, como el invierno.

Se interesa por cuanto digo. Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, siento que me corrige y me reprocha sin palabras.

A su lado dan deseos de contarle algún secreto terrible, con la confianza de que lo guardará siempre.

Lee obras de teatro. Cuando habla, advierte; cuando calla, advierte también. Estoy seguro de que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en

párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía.

Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.

Me gusta el cobre apagado de sus cabellos separados con una gracia serena. Con polvo ocre empalidece su rostro. También la querré siempre. ¿La temeré siempre?

Decididamente me equivoco. Susana no es tan diferente de Aurora. Como en la cabeza de Susana hay una mata de pelo de un color más claro, en la de Aurora se esconden o se muestran bandos de pelo más oscuro. Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana.

Por momentos puedo confundirlas como ellas confunden sus manos, entrelazándolas; como ellas confunden sus voces cuando cantan frente al piano que Mme. Girard apenas roza, como si en la habitación contigua hubiese algún enfermo a quien el ruido pudiera hacer daño.

¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?

Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja.

Mme. Girard está, como siempre, ausente. Por la expresión de sus ojos, por el buen o mal tino de sus respuestas lanzadas al azar, sabemos si está viviendo una emoción dichosa o un suceso terrible. Inmóvil, viaja en el tiempo abandonándose a la memoria, sin itinerario, confiada en las asociaciones de ideas que le despiertan las cosas, los sonidos, los colores, las horas, los paisajes. Un crepúsculo amarillo la traslada junto a su esposo muerto. Las primeras notas de un andante de Beethoven le recuerdan aquella pasión secreta —que no ignoró ningún contemporáneo— por un falso pianista belga fugitivo con el importe del abono a una serie de conciertos. Una copa de nieve blanca la hace pensar en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos. Un perfume seco le recuerda su viaje a Delhi. Un grabado de Gainsborough la lleva al baile de máscaras en donde, vestida de la honorable Lady Graham, mereció un elogio de Sargent. Una sola orquídea en un vaso le recuerda el día de su matrimonio; un ramo de violetas, el día primero de su viudez. El humo de un cigarrillo habano basta para que entrecierre los ojos en una delicia que ya va siendo impropia de su edad. Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada.

Desde la azotea miramos el jardín de un convento. Por el trazo simétrico de los prados, de las callecillas, de las cuatro glorietas de los ángulos, dan deseos de organizar un juego de “parchesi”.

Las monjas se mueven de un modo raro y distinto, como si hubieran olvidado de qué manera camina la gente del mundo. Sus pasos cortos y rápidos, con los pies paralelos, levantan una arenilla roja. Algunas llevan en las manos sus martillos de *croquet*. Las que no juegan, mueven graciosamente los hombros y se quedan mancas a cada instante. Luego, sacan

de las mangas sus brazos de una blancura notable, y hacen girar rápidamente las borlas de su hábito. Hablan mucho, rápidamente.

Una nube atenta cubre al sol y hace de tragaluz.

Súbitamente las borlas caen y las manos desaparecen. Un toque lejano pone a las monjas en silencio. Con prisa, pero sin perder su gracia maquinal, dejan los martillos sobre la arena y se alinean obedientes, de dos en dos. Se abre una puerta y entran todas como si volaran a ras del suelo, atraídas por una bomba aspirante de sombra.

Me quedo pensativo. Susana, distraída, sonrío algún recuerdo. Aurora calla.

Pienso en el novio de Aurora. Es alto, recio, con una barba cuidada y negra, con una voz lenta hasta desesperar y hecha de largas pausas que aprovecha aspirando fuertemente el aire como aspiran la bocanada de humo los viejos fumadores. Estoy seguro de que se aman menos de lo que creen. Hay no sé qué de respetuoso en el trato de ella; hay en M. Miroir no sé qué de paternal confianza. Aurora ha de sentir seguridad al lado de un novio tan fuerte, tan solemne. ¿Estará contrariando su corazón? ¿Por qué se me ocurre que M. Miroir la hará su esposa más que por amor por pereza? Al lado de Aurora todos los hombres nos sentimos en la seguridad de que podríamos permanecer así un tiempo más largo que la vida. Pero esto sería demasiado, y no es bastante. Desde que estoy en México este pensamiento arraigado me hiere, me inquieta, quisiera compartirlo con alguien a quien dijera simplemente: “Aurora no ama a su prometido, que se casará con ella sin amarla”. Susana, al oír mi confidencia, se echaría a reír, incrédula. Mme. Girard no me oiría, ocupada en contemplar los diez camafeos que le copian sus uñas relucientes. Aurora me oiría con gravedad, guardándome el secreto, y acaso se creería en el deber de no sentirse aludida.

Domingo. La mañana se ha levantado muy temprano, sin los ojos llenos de sueño de otros días. Desde la ventana miro a mis primas acompañadas de algunos jóvenes, en el campo de *tennis*. Se organiza un partido. Ellos se quitan los sacos surcados de gruesas franjas de cebrá con el mismo gesto con que el presidiario ha de dejar las ropas de encierro el día de su libertad. Avanzan.

A lo lejos, al principio, se diría que a este juego le hace falta acompañamiento de música. Más tarde los ojos perciben ritmos graciosos, musicales. El acompañamiento sería inútil. Bajo a reunirme con ellos.

Los amigos de mis primas toman seriamente el juego. Hablan poco, sonrían, se van. Piensan, tal vez, que soy el novio de Susana, que estorban.

Tendidos en el musgo tibio quedamos solos, en silencio.

Susana toma la raqueta y finge usarla a modo de guitarra. La deja de pronto, como si pensara que se equivoca. Se equivoca. Aurora, después de un examen, advierte que hay pequeños insectos en el prado.

En el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras. El silencio se rehace como un espejo de agua, y cuando ya me está ahogando al punto de que voy a lanzar un grito cualquiera para romperlo, aparece M. Miroir. A Aurora le sube lentamente al rostro un vivo rubor, como cuando se vierte vino rojo en una copa fina. M. Miroir nos saluda. Alarga

la mano a su prometida. Se alejan. M. Miroir se apoya en el brazo de Aurora como en el brazo de una enfermera. Aurora le sonríe con la sonrisa que hace feliz a un convaleciente. Cuando entran a la casa, siento que una nube vela la mitad de este sol de junio. Queda la otra mitad.

No odio al novio de Aurora, no tendría valor para verter un veneno en su copa, ni para apretar el gatillo de mi revólver cuando a dos pasos y sin razón me vuelve la espalda. Sin embargo, ¿impediría que alguien derramara el veneno?... En qué piensas, Julio. Eres tonto, pierdes el tiempo y dejas que tu prima entre a ese baño de soledad y melancolía del que no se sale sino tiritando. No olvides que hoy te han regalado un día espléndido que habrás de partir y gustar como el fruto maduro al punto que no puede dejarse para mañana.

Aurora ha vuelto a aparecer. Ahora es ella quien se reclina en el hombro de M. Miroir del mismo modo que debiera apoyarse en el hombro de un hermano, si lo tuviese. ¿Cómo debiera apoyarse en mi hombro? No, nunca.

Ahora me siento presa de un delirio erizado de preguntas, sin voz: ¿verdad que no me quieres mal, Susana? No cierres los ojos, que puedes encerrar bajo tus párpados toda la luz del parque. Porque no me miras, me encuentro solo a tu lado. Y si me miras, te siento tan lejana que cuando escucho tu voz me parece que está verificándose un milagro. ¿Por qué, Susana, te alejas de ti, de mí, de todos? ¿Por qué yo mismo me alejo? ¿Por qué no me abandonas las manos? ¿Por qué yo no te las tomo? Tengo la certidumbre de que me dejarías apoyar mi mano en tu mano; pero la encontrarías de mármol y sentirías lo mismo que el apoyarte en el brocal de un pozo bañado en sombra: nada.

Daría un año de vida —¿un año?, no, porque es mucho; ¿un mes? no—, un día que también es mucho, por oír lo que murmuras de mí durante el sueño. Pero esto es imposible. En cambio, si te lo preguntara, me lo dirías tan claramente que no me atrevo a pedirte.

Siento que una niebla empaña mis ojos. Te miro esfumada y con una aureola de luz sobre la cabeza. Hago esfuerzos por decirte algo pero del mismo modo que durante el sueño de la siesta llega un momento en que precisa despertar a riesgo de congestionarnos si no lo conseguimos y no obstante sentimos la angustia de no encontrar la puerta de la realidad, no puedo decirte nada. Tengo alineadas las palabras: ¿en qué piensas, Susana? o ¿por qué callas? Tengo el tono y la temperatura con que quiero decírtelas, pero al llegar a mi garganta se desordenan y siento miedo de lanzar un grito que te asuste o te haga reír.

Estoy seguro de que si dentro de un instante no dices algo, envejezco. Siento que, ya de pie, pones tu mano en mi hombro. Vuelvo a ser dueño de mí. Podría decir fácilmente muchas cosas. Soy joven otra vez. Pero te has alejado ya.

Aurora, Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo del jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta tiene dos figuras. Sólo que mi carta es la “dama de corazones”.

Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo. Sin sentirlo, en la media tarde que tiñe de ala de mosca el salón, mientras Mme. Girard apoya las yemas de sus dedos en el teclado como si temiera quemarse en cada nota; Aurora, descansando el codo en la caja del

piano, y entrecerrando los ojos en una languidez que no siente, se arregla el descote con un ademán mecánico, esperando su turno para cantar.

Susana sigue la melodía a su manera: presintiendo las notas próximas, repitiendo las pasadas, equivocando las presentes, inventando, mejorando. Su voz no difiere del vuelo aturrido de una mariposa. Si no me equivoco, es de soprano su voz y tan contagioso su impulso que, de pronto, me escucho seguirla a medio tono, del mismo modo que cuando el tenor canta detrás de bastidores antes de irrumpir a escena. Aurora deja salir una voz de contralto, redonda y metálica como una moneda. Tiembla la voz delgada de Susana como una vibrante cuerda de violín. Mi voz se asegura y la oigo tan fuera de mí, tan extraña, tan poco mía, que estoy a punto de volver la cabeza a mirar quién está a mi lado. La *Louise* da bríos a Mme. Girard que afirma las notas de la mano izquierda y suaviza la melodía al grado que Susana y yo tenemos que seguir a Aurora que, si no sabe de memoria la partitura, la calcula con una seguridad milagrosa. A Mme. Girard la música le sirve de espejo y la rejuvenece diez años. Se encuentra feliz. El brillo de sus ojos la delata. Por el juego de sus hombros y de su cabeza comprendo que se estremece frente a quién sabe cuántos recuerdos. Seguramente sueña con la misma música que Susana sigue jugando o aniquila caprichosamente, con la misma música que Aurora despeja hasta la desnudez, como si resolviera una ecuación algebraica.

En las óperas, el tenor está apasionado por la contralto, pero la contralto lo desprecia. En cambio, la soprano está perdida por el tenor y canta por desesperanza. En *Carmen*, el tenor acaba por ser la víctima de la contralto. En cambio, en el *Fausto*, gracias al bajo, hace suya a la soprano. De cualquier modo la ética del tenor es despreciable: no tiene iniciativa amorosa, lo enamoran y sufren por él la soprano, la media soprano, la contralto, y él se conforma con salir airoso del aria de bravura: “la donna e mobile”. Y su única misión consiste en cantar hasta la hora en que muere sin saber siquiera que muere, confiado en que la soprano quitará el plomo de las balas y el veneno de los copones. El barítono tiene una voz y una moral más dignas. Menos suerte, seguramente. Su esposa o su hija lo engañan con el tenor, pero al menos procura vengarse, aunque no lo consiga. Sin embargo, si ensayo la voz grave del barítono me queda como un traje prestado, embarga mis movimientos y me quita la personalidad. ¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! Entonces dejaría como un ropaje viejo toda la tradición que envuelve de ligereza y de fatuidad al tenor y correría hacia ¿Aurora?, ¿Susana? Otra vez el dilema de la imagen bicápita, de las voces de soprano y contralto que no me atrevo a partir en dos.

Mme. Girard termina la romanza, desfallecida y cansada con la caminata de recuerdos. A Susana le ha sobrado un compás. Sólo la voz de Aurora queda vibrando, perfecta, por el tiempo justo.

Susana y yo jugamos a la memoria y a la poesía. Recuerda entrecerrando los párpados, indecisa entre el acierto y el fracaso. De pronto, recita con decisión. Yo no escucho las palabras, sino la música. No me conmueve esa poesía llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario. De las poesías sólo me quedan, enredadas en la memoria, las metáforas. En cambio, Susana goza inundándose en una pasión

artificial, reconociéndose y amándose en ella como Narciso. Sale ahogándose. Cada desengaño la entristece. Cada olvido la llena de sombra. Estoy seguro de que una sola tarde de recuerdos poéticos bastaría para adelgazarla, para marchitarla. Yo le tomo la mano y la aparto de los recuerdos románticos. Una letrilla de Góngora basta para hacerla sonreír; un villancico, un cantar gallego, para infantilizarla nuevamente; un verso, un solo verso de Racine para darle la impresión fría, pura, griega, de la belleza; una línea de Mallarmé para acariciarla con el roce de algo inmaterial. Sus ojos, al oírme, repiten con su expresión todas las etapas de la poesía. Si tuvieran oportunidad de verla, los estudiantes de literatura ahorrarían el repaso general de fin de año. Sonrío lleno de triunfo melancólico. Susana se encuentra avergonzada de ser frágil, movediza, cambiante, de merecer, en fin, todos los calificativos de la arena. Quisiera demostrarme que fingió todos esos rostros. Quisiera demostrarme que la única poesía que la conmueve es la romántica. Lo sé perfectamente. ¿Qué otra cosa puede conmover a una mujer como Susana, atenta a todas las cosas y, en consecuencia, distraída? Así la busco. Así la quiero. Capaz de vivir en el dolor de un solo hombre el dolor de la especie; capaz de sentir que acaricia todo el mundo, al frotar una manzana pulida; capaz de sentirse imantada a un llamado religioso o patriótico, como Santa Juana; capaz de hacerse añicos al golpe de una frase cualquiera de reproche; capaz también de renacer nueva, distinta, tan sólo para volver a morir al minuto siguiente.

Ya sé cómo me quieres, Susana. Me atrasas el corazón, el traje, el peinado, la voz, para llevarme muy cerca de Lamartine y de Musset. Así me querías, soberbio, alto, amante, dorado, capaz de vivir novelas frenéticas, capaz de escribir poesías más frenéticas aún. Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta invariablemente como un buen actor el día de la centésima representación; con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. Piensa, Susana, que no puedo regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances. Quiéreme así, frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y del arte como un deporte distinguido y nada más. No te sumerjas en ese túnel de agua de los años, que puede al fin ahogarte, aunque bien sé que nadie sabe nadar en ellos mejor que tú. Olvida.

La brisa que viene del bosque de Chapultepec y se ha mecido en los invernaderos de la exposición de flores llega hasta Susana. Las aletas de su nariz se hinchan, entre pequeñas pausas, reconociendo los olores: rosas, mosquetas, lilas, violetas blancas, magnolias.

Le alargo, indiferente, la mano izquierda, ignorando que en ella se puede leer. Distraído, cuelgo la mirada en el perchero del rincón. Espero. ¿Por qué su mano hace temblar ligeramente la mía? ¡Qué extraña desnudez siento cuando su mano toca mi mano rayada como una carta geográfica!

Susana mira ávidamente la palma. Se turba. Cierra los ojos. Vuelve a mirar. Más que una carta geográfica, parece el plano ferroviario de una región industrial. Se anudan las líneas, se complican, se interrumpen a trechos como si pasaran, subterráneas, por túneles bajo la epidermis; se enmarañan como una red de cabellos. No tienen significación. ¿Jeroglíficos? No. Arabescos que juegan con sus ojos, burlándolos. La línea de la vida se interrumpe para continuar segura y honda adelante. ¿Resurrección? La línea del corazón está oculta bajo un enrejado impenetrable. Al fin, abandona mi mano. Interrogo sus resultados. Sonríe con tristeza y amargura. Sonrío con amabilidad y sueño. Aplaudo con mi mano en la suya y suavemente le insinúo que ya es tiempo de dormir. Se despide. Sufre. Al llegar a su habitación se abandonará, como todas las muchachas, decepcionada, en el lecho, apretando los cojines, despeinándose, amplificando su desengaño. Volverá al espejo, corregirá sus cabellos. Mirará sus ojos próximos a deshacerse, lustrosos. Hará dos o tres muecas y sonreirá forzosamente.

Llego a mi cuarto. Me siento en el lecho y levanto la mano izquierda y quiero leer en ella, a mi vez. Imposible. Ahora siento que dejo caer la mano... ¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño? Mi mano está roja, congestionada. La golpeo hasta empalidecerla. Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño.

Súbitamente, viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo. El calor me hace arrojar a un lado las mantas de mi lecho de *pullman*. Una luz azulada me baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra.

En el cielo tiembla sin interrupción una estrella de utilería que acompaña todos los trozos de paisaje. Cuando cierro los ojos, la estrella no deja de brillar en el firmamento que la retina regala al cerebro para escenario de sus imágenes. Pasan grupos de árboles que voy reconociendo por su nombre: araucaria, chopo, nogal, cedro, álamo, laurel, y luego una interminable fila de cipreses que me producen el mismo efecto que un cortejo de escribanos en el entierro de un banquero.

Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje. El cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil. Las cosas se adivinan entre la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores, para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista.

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada. En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.

Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura en relación con las personas y las cosas. Oigo el tono de mi

voz y la prisa de mis palabras. Avanzo distraído. Ahora, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio, vivo un episodio iluminado por una claridad molesta, detallada como una prueba sin retoque de nuestro retrato. Estoy inclinado, con una cortesía que está a punto de ser ridícula, oyendo hablar en inglés, distintamente, a una sombra de mujer.

En la oscuridad, cubierta ella doblemente con un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonismo en la página de un estilista. Comenzamos a charlar amigablemente. La voz es un poco cascada, pero en el mar son tan engañosas esas percepciones, por el viento y por el ruido de las olas, que no le doy importancia a ese dato musical del mismo modo que no protestamos por la nota falsa que se le escapa al pianista en un concierto de prueba porque no estamos seguros de nuestro oído. En la sombra se distingue apenas, tendido sobre el sillón, un claro zapato pequeño.

Ella conoce México, Guadalajara, Puebla, Querétaro. Dice que Guadalajara “is a nice spot, the most charming in the world”. Habla interminablemente sin necesitar la respiración. Domina el monólogo. Al fin, después de un silencio que equivalió al tiempo que una mujer ocupa en desnudarse para entrar en la cama, queda dormida sobre el sillón. Y yo, adormecido, oscilando entre la vigilia y el sueño... Pobre joven. Va a marearse y es la única simpática de todo el pasaje. Tiene un pie delicado... un pie delicado... delicado...

Y haciendo un nuevo esfuerzo para no caer en el sueño:

Al golpe del viento vuela su cabellera como vuelan los deseos en la imaginación, al grado de hacerme pensar, por la sugestión de un cabello claro, en una muchacha hermosa. Me ha dicho cosas amables con palabras que no ha aprendido en los diccionarios. Al cabo, resumía yo mis pensamientos, tengo una compañera de viaje... tiene un pie delicado... delicado...

El día siguiente me despierta con un aire frío que parece haber arrasado la cubierta. Vuelvo a mi camarote. Como Caín en el poema que nadie recuerda que es de Hugo veía en todas partes el ojo de Dios, me asalta el recuerdo de mi amiga de noche. A la hora del desayuno la busco en el comedor, en la cubierta, con el mismo ahínco con que el poeta busca una consonante en “encio”. Pero en el comedor, en la cubierta sólo encuentro las mismas caras familiares como el poeta solo encuentra “confidencio”, “reverencio”, “silencio”.

Llegamos a un puerto. Nueva Orleans. Espío, con la misma atención y la misma indiferencia aparente que los detectives asumen en las novelas de aventuras, los pasillos y las puertas de los camarotes, el palo mayor y las nubes. Aparece para quedarse en Nueva Orleans una vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez; mal vestida y con un pie inmenso... Es ella. La mujer a quien estuve a punto de contarle mis secretos. Sale mareada y parece tener la misma edad de las pirámides de Egipto. Me reconoce, se turba y, sin saludarme, pasa. Yo no tengo valor de hablarle, de sonreírle. Una sonrisa, una palabra, serían bastante para retardarle una nueva arruga, pero yo me siento perseguido por la imagen de un pie delicado descansando en un cojín de sombra, que baila en mi cerebro como en el umbral del sueño de aquella noche.

Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas. ¿Qué importa la hora que marca la manecilla del reloj? ¿Qué la fecha del calendario? ¿Qué el nombre de la novia de nuestro amigo? ¿Y qué la temperatura que rueda en la calle y tropieza en nuestras ventanas? ¿Qué importa lo que dice Balzac sobre las corbatas, lo que Rimbaud murmura de los hijos de familia, lo que Cocteau piensa del Narciso inundado de sí mismo? ¿Qué importa la última noticia que consigna el diario, y la hora de salida del tren que no tomaremos nunca, y el nombre de esa obra de teatro que se representa con tan buen éxito? ¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.

Ahora me llevan, ¿adónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si acudieran a su décimo aniversario. Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: “a pesar de mi falta de virtudes”. Me quiso más de lo que confesó siempre y un poco menos de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. Al llegar a este punto, arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio. En seguida, se desborda en párrafos abundantes, llenos de metáforas botánicas. Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que —ahora lo olvida— hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro. De pronto, reacciona. Recuerda que siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida. Calla. El dolor sustituye, en todos los rostros, las lágrimas con el sudor. Los señores del cortejo sonríen hacia adentro, pensando que han ahorrado, para otra solemnidad, el esfuerzo cinematográfico de producir dos o tres lágrimas.

Cartas de los amigos lejanos. Correo sordo, ciego y puntual. Mis manos de prestidigitador hacen surgir de cada cubierta un trozo de las ciudades del mundo. Londres, Sevilla, Nápoles,

Brujas, París. Para no ahogar antes de tiempo la sorpresa, he aprendido a dominar la curiosidad, a abrir las cartas sin ver la caligrafía y los sellos rojos de Inglaterra, azules de España y de Francia. Letras serenas, oblicuas, deshechas de Enrique, Eduardo, Carlos, han grabado en mi memoria, desordenados, encima uno del otro, los párrafos más extensos que he aprendido en toda mi vida... Sevilla se ha adornado tanto con el sol, que los ingleses se hallan sin deseo de volver a Londres. El parque María Luisa cría más claveles de los que necesitan las andaluzas para prenderse en el pelo. Las mulas enjaezadas de las calesas hacen un ruido endemoniado sobre el asfalto de las avenidas. La calle de las sierpes ¡oh milagro! se queda sola de las cinco a las siete de la tarde. Cuatro corridas de toros y un percance a un banderillero. ¿Qué más? Juergas a todas horas en las ventas de Eritaña y de Antequera. La Giralda se empina sobre la punta de los pies como si quisiera ver algo. El Guadalquivir sigue lamiendo los muelles del barrio de Triana. ¿Qué más? Cantaores, cantaoras y baile flamenco. La España de pandereta ante mis atónitas miradas y mis incrédulos oídos. Seco rumor de castañuelas en las casetas. ¿Y qué más? Sánchez Mejías cabalga su blanco potro andaluz junto a la yegua dorada de la duquesa De Alba. Los árboles, en vez de frutos, tienen foquillos eléctricos, maduros entre las hojas. Daría con gusto un año de mi vida por un mes en Brujas. El día de ayer lo pasé almacenando recuerdos para llevarlos conmigo a París. Muy de mañana, hacia las seis, me eché a la calle y fui a oír misa a San Basilio. No es posible resistir la atracción religiosa de una ciudad gótica dentro de otra medieval. Brujas tiene encima un manto de silencio: silencio de campanas y de zuecos sobre las angostas banquetas. Tengo miedo de recorrer una vez más los lugares que visité ayer. No me agradaría encontrar despiertos los canales ni alternar con estos malditos americanos turistas que salen al paso por todas partes con sus medias de golf, y con un librito en las manos. Londres es una gran mancha negra salpicada de luces apagadas. También hay días de claridad, delicados, tibios, de un sol íntimo, amistoso. Frente a mi ventana, vestido de verde, un jardín. Asistí a la muerte de los árboles. Ahora están, como los malos pintores, en Carrière. Espero que mejorarán con el tiempo. Han llegado a esta playa olas de Nápoles. En las nubes está toda Venecia. En el mar se baña la familia Tiziano. Un empleado aduanal se queja de la primavera. Me saluda desde su avión, Leonardo. Un suspiro, otro suspiro. Atenas.

Vivo solo; sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan en mi memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad.

Escépticos. Irónicos. La fina trama de sus pensamientos, de sus palabras, de sus silencios, me cubre y me reprocha.

¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, náufrago voluntario! ¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no intentar la realidad de una novela o de una película más: la novela o la película del naufragio en la isla desierta, en la que una pareja edifique su propia vida? ¿Por qué no revivir el mito donde la pareja edénica haga brotar la metáfora del lenguaje como un cohete en la sombra? Daríamos otro nombre a las cosas y a los seres. Yo sería como Adán y como Linneo, y al mismo tiempo el mejor poeta dadaísta. Repetiríamos el pecado original de modo que mereciera el epíteto, sin manzana ni serpiente. Y nos comportaríamos de

tal suerte que el Génesis de la Biblia futura fuera pródigo en anécdotas, pensamientos y símbolos increíbles. ¡Qué rostros crearían para nosotros los pintores del tema ideal del paraíso! ¡Qué largos poemas se ilustrarían con nuestras imágenes en falsos exámetros, en endecasílabos dactílicos, en alejandrinos cortados en dos como fichas de dominó cuando, mañana, los poetas regresen a las formas retóricas, cuando los nombres de Apollinaire y Reverdy no sean más que jeroglíficos de un extraño zodiaco.

Sin embargo ¿sobreviviríamos en la isla desierta? Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único superviviente. Pero ¡ay! no tengo la física de Robinson ni su memoria. Robinson era todo memoria y lo que a mí me resta equivale a este último sorbo de vino que tengo frente a mi sed terrible. Y es más fuerte mi sed. Bebo con fiebre y desesperación, como se gastará la última moneda, como se firmará el testamento en el lecho de muerte, como se dirá adiós en el muelle al amigo que parte en un navío de suicidas.

¿Por qué viviré en un mundo sin pasado, con un presente indeciso, con miedo del vértigo que pudiera sentir al asomarme al futuro como a un precipicio?

¡Qué será de mí, mañana, si ahora no quiero explicarme que vivo de imágenes enlazadas como las ruedas de humo de un cigarrillo; con el oro en polvo que deja el sol de primavera en los prados; con la plata acuñada en las hojas de los álamos para que los poetas que no escriben poesías de certamen se coronen las sienes!

¡Cómo viviré mañana, estando seguro de que si en este momento se me acerca un mendigo le firmaré un cheque contra un banco donde nunca he tenido depósito, tan sólo para llenarle de alegría un instante; si ahora no quiero pensar que vivo sostenido por los cambios atmosféricos, por las franjas de color de la brisa, por los pequeños pensamientos fugaces, por los retratos de las mujeres que conozco apenas, como cualquier personaje de Jean Giraudoux!

¡Si he pensado siempre en los cuarenta años del mismo modo que en marzo se piensa en la llegada de octubre: aguardando sus tardes amarillas, viciosamente patinadas como falsas joyas antiguas; si he pensado siempre en la vejez como en julio anticipamos las noches de invierno, con las delicias de su chimenea, de su bata forrada de pieles y de la nueva lectura más atenta de las obras de Proust!

Cuando la criada, después de mirarme con sus ojos llenos de asombro, me dice secamente: “La señora amaneció muerta”, como si hubiera recibido un golpe en el cerebro me siento aislado del mundo, incapaz de pensar en nada, en una de esas caídas sin término dentro de un pozo de sombra que, con una mezcla de estremecimiento y de pavor, sufrimos en las noches de pesadilla. Al fin, me apoyo en el respaldo del sillón y pienso que una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida. El espejo me echa a la cara mi rostro descompuesto que no puedo menos de palpar y esculpir con las manos como si mañana fuese a dejar de ser mío para siempre. Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también.

Me arreglo lentamente, como para dar tiempo a que se vaya la desgracia, del mismo modo que tardamos en acudir al teléfono con la esperanza de que nuestra tardanza haya impacientado al importuno al grado que, cuando lleguemos a preguntar “¿quién habla?” ya nadie responda a nuestras palabras hipócritas.

Entro en la alcoba de Mme. Girard. Mis primas me miran como a un extraño.

Susana se acerca a explicarme. Aurora la reprocha bajando los párpados como si dijera que la explicación es inútil. Susana comprende y rechaza con un movimiento de cabeza las lágrimas que por un momento volvieron de vidrio sus ojos. Aurora está vestida toda de negro. Nada extrañaría a nadie su luto imprevisto que en ella se vuelve natural como si nos hubiera acostumbrado a él desde hace algunos meses. Susana se ha puesto un collar de cuentas blancas, como si no quisiera creer todavía la realidad de la muerte y el traje negro fuera tan sólo una elegancia de acuerdo con el marfil del collar. Sufren una pena sin transportes. Susana quisiera estar muy lejos para ignorarlo todo. Yo comprendo que está al borde de un gran dolor que no ha sabido de qué modo estallar. Aurora parece haber comprendido en un instante la desgracia, y como sabe que Susana va a encontrarse enteramente sola dentro de muy poco tiempo, se prepara a ser la madre, la Mme. Girard de su hermana. La veo sonreír con la sonrisa helada que equivale exactamente a un sollozo. Me acerco a ella. Nada le digo. Me lo agradece con su silencio.

Empiezan a llegar las amigas, las vecinas, y los señores enlutados que no pierden una función de ópera o un funeral y que vienen desde hoy a los preparativos como van a revisar los elencos y la lista de los abonados. Las mujeres, uniformadas en el traje, en la voz, en las palabras de duelo, en el pañuelo blanco que va y viene en todas las manos. Susana estalla al fin en llanto entrecortado por la falta de respiración. Más que la muerte misma que parece haberla dejado atónita con la revelación de su secreto, le hacen llorar las visitas y las preguntas. Aurora lo advierte y toma serenamente a su hermana por el brazo y la aparta con delicadeza del grupo de enlutadas. Suben la escalera. Entran a su cuarto. Estoy seguro de que no saldrán de él en todo el día. Las enlutadas cuchichean, deshacen el grupo, recorren las habitaciones, hacen preparativos, ordenan a los criados y se quedan, en fin, naturalmente, dueños acostumbrados de la situación. Yo no conozco a ninguna de todas esas personas. Estoy seguro de que Aurora y Susana apenas las conocen, pero ni siquiera lo advierten. Una a una las repaso con la mirada. Salgo. En el *hall* encuentro al doctor Batista, el médico de la casa, ocupado en consumir más que en fumar un cigarro enorme. En un instante recuerdo, por la primera vez, en una súbita iluminación de la infancia, el modo extraño que tenía de acariciarme cuando era niño. Me mira de reojo, sin saludarme, reconociéndome. Comprendo que ahora, al verme, recordándolo todo, se asombra de sí mismo.

1º de mayo. Me asustan las calles desiertas. El calor produce un zumbido que acrecienta el silencio y lo hace profundo y solemne. Como si estuviera en vísperas de un asalto revolucionario y las gentes hubieran emigrado, la ciudad parece deshabitada. Al llegar a la esquina de cada calle, espero inútilmente encontrar un automóvil, un tranvía, un amigo, un desconocido. El ruido de mis pasos me sale al encuentro rechazado por los muros. En la calle de Edison, el grito de un pájaro me hace temblar como si a mi lado oyera una palabra en un

idioma olvidado. Esta casa deja ver una recámara deshecha, abandonada, con el hueco frío de la cama en desorden. Aquella otra ha metido a la sala un trozo de la calle en su gran espejo que me obliga a recorrer dos veces el mismo camino. Los canarios, olvidados en los balcones, parecen de piedra mal pintada. Hojas de los árboles, duras, brillantes o tornasoles del polvo que ninguna ráfaga de viento se atreve a limpiar. Cielo sin una nube, esmaltado de azul intenso, que el sol no deja ver sino a trechos. ¡Y este corredor de la calle no lleva a ninguna parte!

Los trabajadores imponen un sello trágico a su día de descanso, como si quisieran demostrar que sin ellos nada sería la ciudad. Vuelvo a pensar en Mme. Girard. Me parece que no ha muerto y que solamente descansa un día para renacer mañana, para darnos la misma lección de cosas que dan los trabajadores a la ciudad. Mme. Girard vivió nutriéndose con los recuerdos de sus deseos. Ahora, claramente, comprendo por qué explicaba, sin volver de esa ausencia espiritual que le daba un aire inocente, cómo una mañana, del mismo modo que otras mujeres amanecen viudas, ella amaneció, sin darse cuenta, casada con M. Girard. Su verdadero noviazgo empezó con la súbita enfermedad de su esposo y se afianzó en su agonía prolongada al grado que el día de la muerte de M. Girard fue para ella el primer día de su matrimonio. Comparo su rostro de dos momentos separados por diez años, como se compara dos retratos de época. Las líneas de la cara conservaban la misma fineza. En cambio, los ojos grandes, color violeta, iban nublándose ya con el sueño a deshora y parecían parpadear solamente de abajo arriba. La nariz, más afilada cada día, obligaba a pensar que un solo movimiento brusco de Mme. Girard, durante el sueño, bastaría para despertarla herida en el hombro o en el brazo.

Esta calle ancha que parece estar aún más desierta, es la de las agencias de inhumaciones. En fila, esperando, con sus rótulos: “open all night”, “english spoken”, “abierto de noche”, hacen pensar en restoranes internacionales. Se ofrecen cuatro en la misma acera. Me decido por el color de las fachadas, prefiriendo el morado al negro, el amarillo al morado. Al fin, una fachada azul y blanco corta de un solo golpe mi indecisión. Empujo la puerta de cristales. Entro. En seguida tengo la impresión de que estoy bajo una campana neumática.

Me recibe un señor enlutado con un luto de cortejo fúnebre, calvo, pálido, de pocas palabras, que parece empleado expresamente para hacer creer a los clientes que su dolor es comprendido al punto. Hay una desolación inexplicable en su mirada que por un momento me hace dudar si es él o soy yo quien viene a escoger el ataúd. Pasamos gravemente de la oficina a la sala de exposición y me deja, murmurando una cortesía o una condolencia, al cuidado de un joven enlutado con un luto de sala de baile que me indica con un ademán lleno de confianza mi deber de seguirlo para escoger la caja en su compañía. Tiene una solicitud artística más que una solicitud financiera. Me conduce por entre los prismas negros del mismo modo que el *manager* guía al aficionado en una exposición de escultura avanzada, dando explicaciones, fijando calidades, aconsejando formas, justificando precios. Los ataúdes han perdido en su cerebro toda significación. Camina entre ellos con mayor confianza que un domador entre sus fieras y con la misma confianza que Daniel en la cueva de los leones. Como si hubiera muerto en el cielo o en el infierno y Dios lo hubiera condenado a la vida eterna, no piensa por más

tiempo que uno de esos ataúdes puede ser el suyo. Entabla una conversación indolente, rociada de humorismos y desdenes para con la muerte. Hace pensar, en seguida, en el sepulturero convertido en agente de inhumaciones que Shakespeare pondría en su *Hamlet* si fuera contemporáneo nuestro. Se diría que, para aumentar el número de ventas, el gerente de la negociación le ha encargado de hacer perder a los clientes el miedo a la muerte.

Nuevamente la calle. La calle larga por la soledad que me obliga a no huir de mí mismo y a pensar en mi situación sin aplazarla para mañana, como siempre. Pero no sé por dónde empezar y naufrago en mis ansias de ruidos mecánicos y de voces humanas.

Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra.

Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño. Su mirada penetra las cosas: las juzga, las acepta, las rechaza. En una asamblea de mujeres nadie pensaría en otro candidato. Aurora presidiría sin asombro, sin extrañeza, naturalmente segura de sí misma. Invitarla a presidir no sería distinto de invitarla a respirar.

Esta mañana, mi mano se acomoda perfectamente a la suya. Nuestros ojos sonríen a un solo tiempo y nuestros silencios preparan el ambiente para iniciar una de esas conversaciones cercanas, directas, que hacen el vértice de las novelas. Desde que volví a verla, sentí temor de llegar a este momento y quise aplazarlo, como queremos aplazar el dolor y ese vacío, ese punto suspenso, esa falta de gravitación que los hombres llaman felicidad. Ahora no siento ningún miedo. Tranquilamente aguardo su voz firme, irisada y dura como un diamante que rompiera el cristal del aire y grabara en mi memoria sus palabras.

Aurora no necesita, para entrar en materia, hablarme del tiempo que nos envuelve, ni de las rosas perfectas que parecen haber brotado a su derecha para acompañarla, ni de la nube que se ha quedado inmóvil en el cielo, a la izquierda de esta tarde sin brisa. De pronto, me asombra como si se confesara conmigo o, mejor, como si hablara en alta voz a solas. Me ahorra palabras y no advierte el efecto que me producen sus frases. ¿Por qué me aclara todas las penumbras? ¿Por qué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?

Se casará pronto, con M. Miroir. Sin amor, porque no ha sentido jamás algo que pueda llamarse de ese modo. Duda en seguida un instante pensando que tal vez el amor es en ella una cosa fría, razonable, que bien pudiera confundirse con la simple estimación. Pero Aurora rechaza este pensamiento como quien aparta un insecto. No puede pensar en una pasión sin escepticismo, sin dibujar una sonrisa. Dice que las pasiones, por lo mismo que tienen el deber de ser intensas, no pueden ser duraderas. Llegará al matrimonio, que le parece todo lo contrario de un imprevisto poema romántico, sin ninguna turbación amorosa. Me confiesa que procede en la vida trenzando fatalmente las experiencias de todos los días. ¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en sólo un instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida.

Sonríe y añade que la más perfecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir?

Aurora ha tomado una resolución como un viajero perdido y resignado escoge indiferentemente un camino u otro. Ni sus ojos, ni su boca, ni su frente revelan siquiera un instante, en un parpadeo, en una contracción, en una arruga, un temblor indeciso, un sufrimiento, una duda. Sin embargo, yo siento que hay en ella algo que se apaga sin remedio.

Aurora lo siente y comprende que yo lo advierto. Por eso su mano toca la mía poniendo sobre ella el mismo peso que pone una nube sobre una fuente cuando descansa un momento en la superficie del agua, antes de volver a emprender su viaje. Sin embargo, es bastante para hacerme temblar, para contraer mi mano que se apodera, nerviosa, de la suya. Aurora no protesta. Solamente se aleja inmóvil en el pensamiento. Pero hay algo, la mirada o la sonrisa, que me dice que se aleja para pensar en mí en otro lugar, en otra forma. Por un momento, demasiado cerca, aquí, de ella; lejos ella de aquí; cerca de mí, lejos, tocamos ese punto de la felicidad que puede hacernos un daño eléctrico. El silencio es como un espejo cóncavo que deforma nuestros pensamientos. Lo que al fin la despierta, me adormece.

Aurora me tiende la mano que se ofrece a los amigos en la estación, un momento antes de partir en el tren que lleva quién sabe a dónde. Sonríe temblorosa, con la sonrisa que le dictan sus nervios. Se aleja segura de que mañana partiré. Y yo me quedo seguro de partir mañana, para siempre.

Las siete. Hago mi equipaje con lentitud, procurando arrancarle a cada cosa el placer doloroso de un indicio, aunque sea pequeño, que me ayude a fijar un momento de mi estancia en esta casa. Ahora cada cosa es como una de esas fotografías que conservamos sin querer y que, con el tiempo, al encontrarlas casualmente un día cualquiera, nos asombran porque han adquirido un valor preciso, histórico, que hace daño. Dentro de mí empieza a nacer, hasta hoy, el pasado que no quise, que no pensé siquiera tener jamás. También yo tengo ahora algo que contar a los amigos con las mismas palabras que suenan a mentira, algo que no será la anécdota que más tardaba en inventar que en olvidar.

Para mis primas, mi cuarto se quedará tan vacío quizás como el de Mme. Girard. Pensarán que me llevo una buena parte conmigo. Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses. ¿Por qué siento en los oídos el ruido como de enjambre que precede inmediatamente al sueño? ¿Por qué me encuentro pensando en mi edad exacta? ¿Por qué me detengo a mirar cómo avanza la manecilla de mi reloj, rápida, ciega, incontenible?

Llueve. La sombra se adueña en este momento de la ciudad haciendo resaltar las luces encendidas inútilmente en la tarde. El agua barniza el asfalto de las calles llenas de los reflejos de las ventanas iluminadas que han caído de las casas al suelo.

A poca distancia, modesta, amarilla, me abre sus arcos la estación de ferrocarril con sus ruidos inconfundibles, con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países: el silencio, apenas acribillado por el aparato con que perfora los boletos el hombre de

la ventanilla. Al silencio de la sala de espera suceden los ruidos del andén que cruzan los pasajeros con ojos muy abiertos que llevan ya, desde ahora, el paisaje del lugar de su destino. Éste lleva el mar de Veracruz en sus ojos; ése, las casas de madera de Laredo; ese otro, las luces sensuales de la noche de Tampico; aquel otro, la línea desolada y monótona de los desiertos de Chihuahua.

Las casas que rodean el patio son trenes detenidos, cansados, paralíticos, a quienes no les queda más tristeza ni más alegría que ver partir a los trenes ágiles, desnudos, de aceitadas coyunturas, de músculos de acero. El tren vibra un momento, eléctricamente, antes de partir. Subo al carro que me corresponde. Examino a los pasajeros. Una señora pálida, con el ansia de llegar impresa en los ojos vivos, reprende a dos niños morenos que se asoman peligrosamente por la ventanilla, imantados por el paisaje. Un hombre recio, alto, cambia totalmente de rostro al dejar su sombrero de fieltro por una gorra de viajero que ha hecho surgir de una maleta de mano. Caras vulgares en las que va descubriéndose el cansancio impregnado del sueño de los viajes, acompasado por el cabeceo indispensable. Cuatro señores americanos hablan de política inglesa. Estoy seguro de que están al borde de una partida de *poker*. Cierro los ojos como si con ello la “dama de corazones” desapareciera de todas las barajas del mundo.

Susana, Susana. ¿La quiero? No sé, no sé. Los afectos se me confunden siempre. A veces pienso que la quiero como se quiere a un amigo.

“Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir.” ¿Dónde leí esta frase? ¿En qué autor, en qué libro, en qué revista? La veo claramente, impresa en las primeras líneas, a la izquierda de una página. Hace muy poco tiempo que la leí. ¿Dónde? Por más esfuerzos que haga no podré recordarlo ahora, tal vez jamás, pero se acomoda a mi situación como un chorro de agua al cilindro de un vaso, y poco a poco aquieta mis sentimientos como la misma agua se aquieta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan.

El tren, que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche.

1925-1926

EL AMOR ES ASÍ...

CUENTO CINEMATOGRAFICO

En la ciudad de México se pasa bruscamente del centro iluminado, activo, a los barrios pobres, apagados, lentos. Horacio vive en un barrio pobre. Es joven y fuerte; pero tiene, al mismo tiempo, cierta propensión a la melancolía. No ha tenido nunca una experiencia amorosa intensa. El trabajo, el billar con los amigos. Luego, su cuarto de soltero que ha logrado quedarse en México, dejando a su familia en un pueblo, en Jalisco.

María es una mujer joven, delicada, que vive con una amiga en una casa de huéspedes. Luisa es el nombre de la amiga. Son ambas costureras.

Vive María una vida monótona. A veces, un breve paseo por ferias y carpas; los domingos, al cine. Vive Luisa una existencia doble: el taller y, por la noche, los cabarets baratos donde baila. Luisa tiene un pasado vulgar y triste. El hombre que la sedujo, la abandonó pronto. A Luisa le quedó el gusto por las diversiones, por los vestidos vistosos. Quiere ser o aparentar algo más que las obreras del taller donde trabaja con María, y sacrifica cualquier cosa por contar con algún dinero. Siente por María una ternura de hermana mayor. María comprende a Luisa y la acepta como es, y sólo le ruega que no la mezcle con sus asuntos nocturnos.

María tiene un enamorado fiel y sumiso, que no es correspondido por ella. Se llama José. Quiere a María honradamente; podría darle una situación, modesta y segura.

Pero María tiene sus sueños, y lo rechaza suavemente, para conservar por él un sentimiento de amistad auténtica. José no pierde, no perderá la esperanza.

Una tarde, a la salida del taller, María y Luisa deciden dar un paseo. Van a una feria, a una carpa. Al salir por la noche, Luisa se da cuenta de que ya es hora de ir al cabaret. Necesita cambiarse rápidamente de ropa. Invita a María. Ella rechaza la invitación, sonriendo, sin enojo. Luisa se despide de María, soñando despierta, sigue dando vueltas por la feria, por las calle contiguas a la feria. Alguien cuya cercanía siente, la hace volver los ojos. Es Horacio. Luisa lo mira y queda impresionada. Horacio la mira y no siente impresión alguna. Sigue Luisa su camino. Una vuelta, un nuevo encuentro. Ahora él descubre que María le mira furtivamente. Se interesa. Ella comprende que Horacio la sigue; siente miedo, decide apretar el paso, llegar a su casa. Horacio la sigue. Ella camina cada vez más aprisa. Horacio sonríe; piensa que se trata de una conquista fácil; se enorgullece. Se dispone a abordar a María, pero en este momento José, el amigo enamorado de María, la ha descubierto y, sorprendido de verla sola a esa hora de la noche, la alcanza rápidamente, por la espalda, ante el asombro de Horacio, y la toma por el brazo. María se detiene al sentir el contacto de la mano. Asustada, emocionada, a la vez, pensando que quien la toma es el hombre que ha venido siguiéndola. Se vuelve; mira a José; se tranquiliza; pero, en el fondo, se decepciona. Sonríe. Horacio pasa junto a la pareja y ríe, comprendiendo que ha equivocado el tiro. José le pregunta a María, si ese hombre venía siguiéndola. María responde:

—No, no lo creo; o, más bien, no me di cuenta.

Caminan en silencio. José la acompaña hasta su casa y allí, nuevamente, en la puerta, se le declara una vez más. Dulcemente, María lo rechaza.

Desde aquella noche, María cambia de carácter. Se arregla mejor; está más despierta. Tiene esperanza de encontrar a aquel hombre en quien soñó la noche del encuentro. Cuando Luisa le pregunta qué le pasa, María no confiesa.

En la feria, un nuevo encuentro de María y Horacio. Luisa comprende que a María le interesa, y favorece hábilmente el conocimiento de ambos. Luisa dice haberle conocido en el cabaret. Se pasean un poco. Luego, a la hora en que tiene que ir al cabaret, Luisa recomienda a Horacio que cuide de María y acompañe hasta su casa. Quedan solos. Horacio pretende hacer algunos avances. Ella lo rechaza. Horacio, confuso, le pregunta, si no es como Luisa. Ella le explica. Horacio le pregunta quién es el joven que la tomó del brazo la noche aquella. Ella sonríe sin contestar. Cuando él insiste, ella le dice:

—¿Qué puede importarle? No es lo que usted piensa. Tampoco es mi novio. Pero, en cambio, es mi amigo.

Horacio se avergüenza. Se halla confundido. Entre dientes, pide perdón a María. Caminan juntos en silencio. Llegan a la casa de María. Se despiden. Él le pide una cita. Ella, sonriendo, acepta.

Alegría de vivir de María. La vida tiene ahora un sentido para ella. En el taller, las compañeras la encuentran desconocida. Ríe y canta para ellas. Luisa comprende que María está enamorada de Horacio.

Paseos de María y Horacio. Un día, en el campo, se besan, y ella se le entrega.

Sigue creciendo el ritmo de alegría de la vida de María, hasta el momento en que descubre que va a ser madre. Desconcierto y disgusto de Horacio cuando María le anuncia su estado. María tendrá que dejar el trabajo. Ella le pide que se casen. Él sólo acepta que, mientras tenga que dejar el trabajo, María viva a su lado; pero no quiere, ni por un momento, que se hable de matrimonio.

Descenso en la vida de Horacio y María. Desacuerdo. Discusiones. Él aspiraba a dejar su plano social y a alcanzar otro. Ha fracasado. Se da a la bebida. Acaba por no pasar el gasto a María.

Luisa aconseja a María ir al cabaret, a fin de ayudarse económicamente. Ella se niega, ahora débilmente. Por su parte, el enamorado le ofrece ayuda material; María, sobreexcitada, recibe mal los ofrecimientos de José, y los rechaza con injusta dureza.

Un día la miseria y el abandono son tales, que María decide acompañar a Luisa al cabaret con el objeto de obtener algún dinero. Su hijo está enfermo, sin medicinas ni alimentos. María ha aceptado ir al cabaret, pero tiene miedo de ser sorprendida. Así se lo dice a Luisa. Ella sonríe y le dice que pierda cuidado.

En una cantina, una mujer galante, interesada en Horacio le aconseja que abandone a María. Él responde que, prácticamente, la ha abandonado ya, que él es libre. La mujer insiste. Horacio quiere saber el porqué de esta insistencia. La mujer le dice, al fin, que María va todas las noches al cabaret, como Luisa. Horacio se encoleriza.

La mujer dice:

—¿Quieres decir que la quieres, que te importa?

Horacio pide más licor.

—Tienes razón —le dice—, no me importa.

Pero, poco a poco, los celos se van apoderando de él. Horacio rechaza a la mujer y sale, a la calle, a buscar a María.

No la encuentra en un cabaret. Sigue bebiendo. Otro cabaret, otro. Búsqueda inútil. Borracho, llega a su casa y, desde la puerta del cuarto, vacía su pistola al busto de su mujer, en la cama.

Al oír los disparos los vecinos despiertan. (Una pareja, un chofer y su esposa.)

Dice el chofer:

—¡Es un disparo!

Otra pareja: un militar y su mujer.

Dice el militar:

—Es una llanta, duérmete.

Sale Horacio. Camina enloquecido, poco a poco, va haciendo más lento su paso, hasta que se dirige a la comisaría donde se entrega, confesando haber matado a María.

La policía va a ver el cuerpo del delito. Entran en el cuarto, encuentran que no hay tal cuerpo, que María, aconsejada por Luisa, había hecho un bulto con las almohadas, simulando un cuerpo, como otras veces lo había hecho, para salir al cabaret. Horacio en la comisaría queda detenido.

Días y días de angustia para María. No hace otra cosa sino esperar. José le ha hecho proposiciones de matrimonio, que no ha aceptado. Luisa le ha aconsejado volver al cabaret, seguir una vida despreocupada. Tampoco ha aceptado.

Horacio no ha querido ver a María cuanto ésta ha ido a verlo a la cárcel. El día fijado para la salida de Horacio, María está como sonámbula con la mirada fija en la puerta de su cuarto. A su lado, el amigo y Luisa. María no oye nada. Espera, solamente.

Horacio sale de la cárcel. Vaga por la ciudad. Luego, con una súbita esperanza, se encamina a su casa. Sube la escalera que conduce a su cuarto. María presiente la llegada de Horacio. Sin decir nada se levanta, con la mirada fija en la puerta. Se oyen los pasos. José y Luisa se levantan. Ella se dirige a la puerta, la abre y, sin dudar un instante quién puede ser, tiende los brazos a Horacio y le dice:

—Te esperaba. Aquí estoy; aquí está tu hijo.

Horacio y María se abrazan estrechamente. Luisa y José se retiran al fondo del cuarto. Y cuando José, sorprendido al ver cómo María ha vuelto a caer en brazos de Horacio, le dice a Luisa:

—No comprendo, no puede comprender...

Luisa, cubriéndole la boca, dulcemente le responde:

—No pretendas, no trates de comprender, el amor es así.

MONÓLOGO PARA UNA NOCHE DE INSOMNIO

¿Dónde, pues, ha de buscar el joven la belleza en la vida de hoy?

RICHARD MIDDLETON

NO ES posible hablar del “arte” como una forma de escaparse de la realidad cotidiana sin sentir que el rubor se adueña de nuestras mejillas, como cuando en una reunión de gente despaciosa y agresiva opinamos atropelladamente sobre cualquier asunto, ofreciendo en nuestra resolución el más pobre de los lugares comunes. ¡Triste situación la que asignamos a las verdades sencillas! Como en sociedad a nuestras amigas venidas a menos, no podemos nombrarlas sin ruborizarnos.

Sin embargo, cualquier hombre que se detenga un día a considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo a los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo insufrible, una representación para individuos sin ningún sentido que no sea sentido común.

ACTORES Y ESPECTADORES

En el campo del arte, dos esenciales posturas puede adoptar el hombre. Dos posturas que el observador poco sutil podría llamar *activas* y *pasivas*. Designando como activas aquellas por las cuales el hombre no satisfecho con la contemplación de lo que el arte propone o, muchas veces, rebelde a lo que juzga imperfecciones en la obra de arte, se lanza a sumar al acervo de lo ya existente aquello que halla más digno de contemplación, cuando no a producir obras movido solamente por el deseo de enmendar: ya la colocación de una coma en un poema, ya la transposición de un capítulo en algún tratado, o la atenuación del color del cielo en cualquier lienzo famoso...

Designando como *pasivas* las posturas de quienes, conformándose con las sugerencias que ofrecen las obras de arte, rumian sus ideas y guardan, como el secreto más íntimo, las visiones de belleza que su relación con el arte les procura.

En la práctica estas últimas son, desgraciadamente, tan escasas como apreciables. Cuando su capacidad receptiva es grande, permanecen quietas y se les puede señalar con el nombre de *espectadores*; pero llega el momento en que no pueden menos que abrir a sus entusiasmos las puertas del festín, como convidados tanto más hambrientos cuanto más tiempo contenidos; en que no pueden más que expresar en alta voz sus opiniones sobre el espectáculo, lamentarse con los actores, hacer advertencias y profecías, y acabar por pedir, a su vez, nuevos curiosos que admiren la sagacidad de su crítica, la agudeza de sus opiniones y la destreza con que intervienen en los asuntos. Y esta colaboración es de tal modo decisiva que trae la atención en mayor grado que el espectáculo que la suscita. ¿Quién no sabe de memoria las sentencias del

coro en la *Medea* de Eurípides? ¿Quién, en cambio, recuerda las frases de Jasón o del Pedagogo? ¿Qué es, por otra parte, el coro de la tragedia helénica sino un grupo de espectadores que, abandonando unánimes sus asientos, aparecen en escena para expresar su modo de sentir lo que otros artistas ponen a su alcance? Espectadores interesados vivamente, que comentan en voz alta, sufren, sienten y hasta quisieran avisar a los actores qué deben hacer para impedir los sucesos desgraciados, por otra parte inevitables. Intervención vulgar, de acompañadas y monótonas evoluciones.

Hoy día, los llamados espectadores en cualquier actividad artística han elevado su categoría y, orgullosos, no se conforman con ver y admirar sino que quieren ser vistos y admirados. Su actuación dentro de las usuales formas artísticas los coloca en un lugar en el que no podemos menos que hacerlo. Su postura es digna de atención; y —lo que es peor— ellos, hasta los más modestos y miopes curiosos en las exposiciones de artes plásticas, o los más sordos de nuestros aficionados a los pequeños conciertos de música de sala, lo saben perfectamente. Los pocos espectadores pasivos, si los hay, se verían en un conflicto terrible en cuanto a seleccionar el centro de su atención. Sus sentidos errarían aturridos no sabiendo si seguir a los artistas decididamente activos, activos *pur sang*, o a aquellos que, violentando los límites señalados a su inacción, han hecho incursiones en el campo vecino y hasta asimilado sensiblemente los defectos de los conquistados.

¿Cuáles son, pues, oh clasificador maniaco, los *pasivos* y cuáles los *activos*? Luego, delante de esta lucha de clases, de esta imperfecta especialización de actividades en los dominios del arte, y frente, lo que es aún más triste, al súbito reinado de los advenedizos, el joven que huyendo de la vida miserable e incómoda cree encontrar una salida segura, se hallará envuelto en un humo denso que enturbiará su vista, y podrá, de no ser advertido a tiempo, desfallecer imposibilitándose para nuevos escapes.

INTERMEDIO PEDAGÓGICO

Es preciso que dentro de la superficial educación que el joven recibe —educación que por ser superficial y rápida, y no a pesar de ello, tiene el atractivo de todo lo que no pudiéndonos ocultar por completo se nos muestra rápidamente: la psicología de los sexos, el amor físico, la maternidad— se subrayen los defectos que trae consigo el trato con materiales estéticos que llevan, a su vez, el conocimiento de los artistas, hombres llenos de miserias cultivadas que se dicen —¡y no sin razón!— personas inteligentes.

Es preciso hacerles ver que el peligro de caer arrollados por la tiranía de la vida no cesa cuando nos asomamos al *arte* como a la ventana única de nuestro encierro en los días de tormenta.

Es preciso señalarles que al peligro salvado se opone otro peligro, más triste aún puesto que aparece en el terreno en donde esperábamos ser humanamente felices.

¿Adónde, pues, encaminará el joven sus pasos?

DE LA VIDA SOSEGADA

Un regreso a lo elemental, a la naturaleza, es tan poco recomendable como poco cómodo.

Los mismos que se han propuesto exaltar la vida sencilla contraponiéndola a las complejidades de la artificiosa vida ciudadana nos dan, sin sentirlo, la razón de desecharla, el consejo de no acudir a ella. La misma habilidad con que pintan la fuerza con que los elementos de la naturaleza se desencadenan sobre los seres vivos: la caída del rayo en el campo abierto, la tormenta bajo los árboles, la pulmonía al norte de las esquinas, nos obliga —pobres seres acostumbrados a oír descargarse la tormenta desde nuestros cuartos abrigados, a seguir el zigzag de la descarga calculando con aproximación cuál fue el pararrayos que la atrajo para sí — a encerrarnos frágiles al menor ruido y enfermos al mínimo viento prefiriendo cualquier alcoba, más o menos acolchada, en cualquier edificio, no importa el desorden de arquitectura.

DE LOS VIAJES

Sería torpeza pensar en los viajes que participan de los peligros y fealdades de la vida en mezcla abominable.

El único viaje digno nos lo proporcionaría el suicidio, pero ¿podremos algún día conseguir, para emprenderlo sin procurar molestias a nuestros familiares, tema a los periódicos diarios y regocijo a nuestros amigos íntimos, pasajes de ida y regreso?

DE LOS PARAÍDOS PERDIDOS

Los llamados “paraísos artificiales”, cuyo uso fue un tiempo considerado como la costumbre más natural del mundo, han quedado relegados a seres inferiores, empleados cesantes, por ejemplo. De ello tienen culpa no sólo las ediciones baratas de los grandes especialistas teóricos, sino las ediciones gratuitas de los iniciados. Preguntémosle a uno de esos devotos, amigo nuestro sincero, y nos dirá que tal culto es indigno del ensayo. Y nosotros pensemos que apenas ofrece las ventajas mismas que la vida y el arte de atraer a quienes, por su escasa inquietud y nula sensibilidad, no merecen ser llevados al encuentro de los mejores lugares.

CONCLUSIÓN AL BORDE DEL SUEÑO

Acaso, acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezca con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada, el culto metódico, científico y regular del sueño.

Vida perfecta la que el sueño proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y del alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y amplia: accidentada y diversa como la esencia del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido...

VARIEDAD

ENERO 30. Conversación imposible con E. M. [Enrique Munguía]. No entiende a Gide o, mejor, no lo conoce. Le parece increíble que pueda influir en nosotros, en mí. Espera una actitud apasionada y yo no le respondo. Jaime T. B. que está con nosotros se apasiona en favor de Gide hasta el punto de decir “A pesar de su lacra...” Ya no sigo a J. T. B. tampoco, me parece inútil. Creo que J. T. B. ha caminado poco, después de su prólogo a las conferencias de Gide. Incomprensivo y desdeñoso ayer, incomprensivo ahora, siempre perdonado. Los dejo hablar y pienso en un acto *gidiano* que en esos momentos recuerdo: yo tenía el catálogo de libros y manuscritos de Gide. S. N. tiene toda o casi toda la obra. Un día, después de leer el prefacio del catálogo en que Gide explica por qué se desprende de sus libros y habla de su poco sentido de la propiedad, le regalé a N. el catálogo que le faltaba. Pasó el tiempo, otro día, en la oficina de N., sobre el escritorio, encuentro el catálogo y, después de estar seguro de que nadie me ve, lo escondo en mi abrigo. Lo tengo entre mis libros. Tampoco entendería esto E. M. si se lo confiara. Tampoco entendería por qué S. N. no me ha dicho nada nunca.

Febrero. En un tranvía, de regreso a mi casa con la *Vida de Luis de Baviera* de Pourtalès en la mano. De pronto —no puedo fijar el sitio— entraron dos soldados y un hombre de aspecto campesino. Al principio no doy importancia a esta nueva compañía y sólo la advierto por la circunstancia de que en mi asiento hay lugar para otra persona. Los soldados señalan un asiento al paisano. Uno de ellos, sobre todo, subraya con un gesto imperativo el lugar en que ha de sentarse, precisamente atrás de mí. Cuando creo que uno de los soldados va a sentarse a mi lado, un señor cambia su asiento, no sé por qué causa, y se sienta junto a mí. El soldado imperativo se acomoda junto al paisano, lleva un rifle pequeño que coloca entre sus piernas, hace señas al otro soldado que puede pasar al fondo del carro. Yo finjo seguir leyendo. Mi vecino se asoma a ver el título de mi libro. Lo ayudo a saciar su curiosidad. He vuelto la cara con la mayor naturalidad que pueda fingir y que creo no es mucha, a ver al hombre que llevan preso. Tendrá unos treinta y cinco años. Moreno claro un poco rojizo, con ojos azules y pelo castaño, claro también. Una curiosa mezcla de indígena y europeo. Viste un pantalón ajustado, oscuro y una camisa —guayabera— blanca. No demuestra cansancio, ni miedo, ni resignación, su rostro impasible. El soldado se echa el kepi hacia atrás y le pregunta:

—¿Cuándo los agarraron?

—Antes de ayer.

Y luego, después de una pregunta que no consigo oír:

—...dicen que porque nos levantamos contra el gobierno.

Una voz, como la cara de su dueño, impasible. A pesar del desenfado que usa el guardia, o por eso mismo, da la impresión de que quisiera ablandarse junto al preso o, al menos, ablandarlo, humanizarlo. Una pausa...

—Vaya sacando el *diez* porque en la esquina nos bajamos.

En mi postura increíble, fingiendo mirar el libro, veo que saca un pañuelo blanco anudado y después de extenderlo escoge una moneda de diez centavos. Todo sin temblar. Ni sus manos, ni sus labios (porque muerde la moneda mientras anuda el pañuelo). El soldado hace una señal al compañero. Sale en medio de los dos y baja en la esquina de la cárcel de Belén.

Febrero 2. Terminé la *Vida de Luis de Baviera* de Guy de Pourtalès. Todo lo que el autor deja en la sombra es lo que me habría interesado saber. Desde luego es una vida interesantísima. La fuga de la realidad o, mejor, la realidad ilusoria de Luis II es admirable. Sólo hasta cierto momento resisto el paralelo que Pourtalès impone comparando al rey con Hamlet. Éste tiene, desde el principio de la obra, conciencia de una realidad y si no actúa es por su indecisión. Luis de Baviera no obra porque no le interesa, porque no está en su mundo la realidad real.

Portalès me parece un escritor con buenas dotes para agradar a lectores románticos. Le sobra insistir en el alma. Sólo al alma toca sin llegar al espíritu —quisiera encontrar otro biógrafo de Luis de Baviera. La biografía de Pourtalès ha conseguido alimentar este deseo. También, el de conocer una vida de Wagner —qué dibujo entre el hombre y la obra de Wagner. Creo que, al menos por estas dos razones, debo estar agradecido a Pourtalès.

Cuautla. Febrero 9. Tengo el proyecto de una conferencia sobre *la personalidad*. El pretexto sería el libro de Fernández: magnífico pretexto. No sé si la pereza u otra forma de la razón me dice que no debo empezar a escribirla ahora, aquí, por falta de libros. No obstante que pienso citar sólo unas cuantas cosas. Leyendo a Gide encuentro en su página al senador Béranger: “L’important n’est pas que vous soyez ou non licencié; l’important, c’est que vous ayez le droit de l’être”. (Leed *personal* en vez de *licencié*.)

Sería un punto de apoyo para mover el tema. También el *bovaryismo*, como lo entiende Jules de Saultier: “La facultad que un hombre tiene de creerse otro que no es” (cito de memoria), me ayudaría al desarrollo.

Lo importante en esta conferencia sería hacer entrar al público en juego. Para ello, más que lisonjearlo creo que sería más efectivo —y más justo— azotarlo un poco.

Podría terminar la conferencia diciendo algo parecido a esto: no era suficiente que ustedes me creyeran inteligente; era necesario que yo viniera a demostrarlo. O bien, dirigiéndome a ellos: “Acaso, ustedes creen también, como yo, que me he dirigido a un público inteligente. Quisiera que un poco de desconfianza en cada uno de ustedes me diera, tarde o temprano, la razón”.

Otra cita se me ocurre, ahora, que enriquece mi tema. Es de la Biblia: “Aquel que quiere salvar su vida la perderá; mas aquel que quiere perderla, la *hará viviente*” (cito mal esta vez, lo siento).^{*} Esta última cita para sostener, para ilustrar, la personalidad falsa del hombre que cree haberla adquirido porque ha salvado su vida. Cree que hay una personalidad en la actitud de perder la vida, como en la de salvarla. No veo por qué ha de ser menos efectiva la primera. Desde luego es la menos vulgar, la menos norteamericana también.

Cuautla. Febrero 10. Acabo de releer las páginas que llevo escritas y encuentro que si pudiera seguir este ejercicio me sería muy útil. Desde luego pretendo escribir sencillamente,

sin preocupación literaria, sin más deseo que hacer coincidir el pensamiento y la expresión — hasta donde esto es posible— a fin de no decir, obligado por el movimiento que prestamos o queremos prestar a una frase presuntuosa, sino lo que pienso y no menos. Estoy convencido de que siempre, cuando escribo prosa, digo menos de lo que quiero decir. No puedo, todavía, escribir sin tachar, pero la misma imposición de no pensar qué voy a escribir en este libro me justifica. Podría, cada día, traer escrita en la mente la nota y luego copiarla —diríamos— en estas páginas. No es esto lo que quiero, ahora. Por ejemplo, esta tarde asistí a la primera fiesta pública de carnaval que se da en esta ciudad cada año. Al ver a los danzantes y máscaras, en la plaza mayor, proyecté una nota que iba a escribir al abrir el cuaderno. Pero la nota ya estaba hecha, no me interesaba por eso y no la he copiado, porque tenía ya una forma antes de ser escrita y aquí sólo quiero escribir lo que antes no era sino un deseo vago, una promesa no formulada. Las cosas tendrán en este cuaderno la forma de ellas mismas; a veces, ninguna forma.

Quisiera llenar estas páginas de notas triviales y de anécdotas. También de pensamientos y deseos inconfesados. *Cinismo y trivialidad*. Recuerdo que para mi revista *Ulises* traduje una línea de Lacretelle pensando en S. N. y que se refiere al *cinismo* y al *miedo a lo trivial* como las dos barreras del novelista. Pensaba en Novo porque, si no tuviera otras dotes, éstas serían, desde luego, sus dos mejores. Hasta creo que, como prosista, no tiene otras. Siempre pensé, leyendo su *Return Ticket* que de allí saldrá un novelista. Me alegra coincidir con Gorostiza y con Mañach. En el *Return* no falta el cinismo (creo que ofendió a más de un lector) y tampoco es para Novo una barrera parecer trivial. Claro que eso no es todo. Mas, si se puede ser un poeta sin eso, no es posible ser un novelista, ni siquiera el más púdico de los novelistas. (¿El novelista más púdico? ¿Stevenson?)

Antonieta [Rivas Mercado] no tiene sino un tono de voz y un tono de espíritu. Es inflexible. Ha encontrado una manera de mover las manos mientras habla que encaja perfectamente con su suavidad inflexible. Suave pero inflexible. Me enfadan las personas que no pueden respirar sino un aire trascendente. A Antonieta quisiera verla dejar de ser ella (o lo que ella cree ser) en alguna ocasión. Creo que no podrá. Me arrepiento de escribir esto, pero no porque lo piense injusto sino porque a Antonieta prefiero quererla a juzgarla.

Quisiera escribir con letra más dibujada, y con menos prisa. Henríquez Ureña me da envidia, admiro que no deja por escribir nada de lo que piensa y que para ello no ha necesitado sacrificar no digamos una letra (que nunca omite) sino el dibujo de una letra.

Lo curioso es que lo que he escrito acerca de mi letra nació, ahora lo comprendo, del temor de que alguien, yo mismo, al leer estas notas no entienda algunas palabras.

Decididamente soy un hombre de *interiores*. El paisaje se me oivida. Cualquier cosa me distrae de un paisaje.

Cuautla. 11 de febrero. Copio el texto de una tarjeta que enviaré mañana a E. L. Dice así: “Ed: Aquí el placer no reside en pensar, en leer, en escribir, sino en respirar. Envídieme, pero

sólo hasta cierto punto”.

“Hasta cierto punto” porque, abandonándose, esta inercia del pensamiento y de la voluntad de leer o de escribir y de avivar la inteligencia conduce a lo que yo entiendo por molicie. Está bien encontrar un placer en respirar siempre que, entre dos inspiraciones, no olvidemos que pensar es un placer no menos sensual.

No hace mucho, en un artículo publicado en La Habana, en la revista 1928, Jorge Mañach hablaba de la molicie de nuestros libros recientes: *Dama de corazones* (*Margarita de niebla*), *Return ticket*. Creo que no menciona la *Margarita* de J. T. B. Y pienso que, inconscientemente o, mejor, subconscientemente, escribí ese título porque es en ella donde encuentro molicie. Sólo que aquí no es la inteligencia lo que se desdeña sino la respiración. En rigor, no es distinto. ¿Por qué prolongar el gusto por las imágenes alargándolas y cazándolas como el hombre que para no perder uno solo de sus sueños pasara la noche en vela? No tiene objeto vigilia semejante. ¡Y pensar que *Margarita* estaba aún más cargada, congestionada casi, de imágenes! ¡No sé, necesitaría distancia para juzgarla, pero creo que no podría decirse otro tanto de *Dama de corazones*. Desde luego, no hallo molicie en *Return ticket* de Novo. La naturalidad, la libertad de su prosa es tan grande que no dudo que a algunos parezca afectación. J. T. B. es, siempre, un retórico. Siempre estará bien como retórico. En mi relato hay una página dedicada a este aspecto de Jaime que no por ser retórico es desdeñable y que, acaso, es su aspecto más personal.

Ha llegado un grupo de jóvenes al hotel. Conozco a uno de ellos y sólo por eso me siento incómodo. ¡Tienen todos un insolente aire de salud! Gide considera la salud como una falta de enfermedades. ¡No lo entenderían! La presencia de estos jóvenes marchita mi proyecto de volver mañana al manantial de aguas sulfurosas. Ellos irán. Solo, me siento cohibido. Si tuviera cerca un amigo, cobraría valor, naturalidad. (Escribí valor donde sólo debí poner naturalidad.) Tengo, quizás, un complejo de inferioridad física. No es, de ningún modo, un complejo de superioridad mental. (Sólo por la rapidez con que anoto estas larvas de ideas escribo la palabra *complejo* que gusta tanto, que satisface tal vez, a S. N. Caben demasiadas cosas en ella para que me suceda otro tanto con esas palabras.) Nunca me he sentido superior a alguien que no conozco.

La inspiración no acude siempre que se la llama, pero una vez que ha llegado se va cuando quiere.

Poesía y verdad: la poesía es la verdad inventada.

Creo que nunca antes de ahora había prestado atención a los insectos. Ayer y hoy pasé unos minutos siguiendo, observando unos regimientos de hormigas: esos fenicios, o esos norteamericanos de la zoología.

No he leído los libros de Fabre, ni el de Maeterlinck sobre las abejas. Me han dicho que los del primero son muy agradables. No sé, pero creo que no los leeré nunca o, al menos, no

por ahora. Hay una porción de Gide —el Gide que quiere ser Goethe— que subraya su afición por la historia natural. Pero creo que estoy a punto de ser injusto: la afición de Gide por los insectos es, desde luego anterior, creo yo, a sus lecturas de Goethe y, seguramente, anterior a lo que podría llamarse el ejemplo de Goethe. Y a propósito de Gide, quisiera poder decir de él algún día lo que él mismo dice acerca de la *Correspondencia* de Flaubert: “Le plus important progrès de mon esprit, depuis, a été d’oser la juger.”

A propósito también de la *Correspondencia* de Flaubert, recuerdo un hecho: Jorge Cuesta me había indicado en qué librería podría encontrarla casi completa (en México no es una obra de fácil adquisición); corrí a la librería pero su precio sobrepasaba el dinero que llevaba conmigo. Lo que hice fue esconder los libros debajo de otros que, pensaba yo, no pedirían en esos días y podrían ocultar mi tesoro. No pude guardar mi secreto y le dije a S. N.: “En tal librería existe la *Correspondencia* de Flaubert; la escondí para que no se la lleve otro aficionado, mientras la compro”. Confieso que me olvidé de ella unos días, hasta que Salvador N. me anunció, entre otras adquisiciones muy naturalmente, la de *Correspondencia*. Fui a la librería a comprobar que S. N. había comprado el ejemplar que yo tenía oculto. Hizo bien. Yo no habría hecho otra cosa, en su caso.

Cuautla. Febrero 12. En México hace no menos de un mes empecé a leer el libro de Fernández: *De la personalidad*. En un principio, con gran cuidado y para no perder un punto importante del trayecto de un espíritu tan lógico, tomaba apuntes. Se trata de un libro difícil porque su amabilidad sólo es aparente. Detrás del literato, hay en Fernández el riguroso profesor (lo que he podido leer de *Messages* es francamente amable) que no olvida al discípulo entrenado en ese ejercicio de la atención escolar que yo he perdido, no sé si dichosamente. Lo cierto es que dejé de tomar apuntes. Conservo mis notas que sólo llegan al título de “Resistencia e imaginación” que está colocado al fin del primero de los cuatro capítulos del libro. Hasta aquí, estaba encantado. Suspendí mis apuntes cuando Fernández inició una digresión sociológica que no fue de mi agrado. Seguí leyendo a saltos y cuantas veces me he propuesto retomar la lectura minuciosamente en el punto en que la dejé, volví a saltar. Moralista, crítico, literato de percepción original, de afilado juicio y de estilo de novelista, Fernández olvida, no obstante, todo ello para ser un profesor que escribe un texto. Y esto es lo que me parece un defecto. Aquello que debió ser un *tratado*, en muchos momentos, en sus mejores momentos, resulta un libro de texto.

De todos modos me será muy útil —imprescindible— para llevar a término mi conferencia sobre la personalidad, y al libro de Fernández debo la cristalización de este deseo.

Le escribí a Jorge Mañach, a quien estimo mucho. Releo la carta y copio algunos párrafos. “... Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré— sólo así es justo pensar en él... Creo que uno de mis temores literarios es el de madurar antes de merecerlo... Quiero un estilo que tenga siempre mi edad, la edad que quiero tener siempre y que es, mejor que la de un joven, la de un adolescente.”

Pensará usted: —¡Pero un adolescente tiene todas las edades!
—Precisamente.

Lunes 25. Releyendo *Girala* de Marichalar encuentro una cita de W. Blake. Se trata del proverbio: “If the fool would persist in his folly he would become wise” que yo traduje: “Si el loco persistiera en su locura se volvería cuerdo”, y que Marichalar traduce caprichosamente de este modo: “Si el loco perserverase en su delirio, daría con la cordura, al fin.” ¿Por qué ese *delirio*? ¿Por qué ese: *al fin*?

André Gide traduce el mismo proverbio: “Si le fou persévérât dans sa folie, il rencontrerait la Sagesse.” ¿*Rencontrerait*?

Y, a propósito de mi traducción de *The Mariage of Heaven and Hell*, encuentro un error inexplicable que se debe sin duda a una confusión del linotipista y que a la hora de corregir las pruebas no saltó a mis ojos porque tiene un aparente sentido. En la página 24 en la primera línea, donde dice: “Dejad que el hombre vista la piel del *carnero*...” debe leerse: la piel del *león*. No hay tales carneros, aquí como en la anécdota...

Sábado 23. Salvador Novo me ha invitado a escribir un capítulo de mi vida, que publicará en un pequeño tomo que formará parte de una colección. Idea excelente que nos obligaría a rozar constantemente la tierra. Escribo: “nos obligará”, porque también Gorostiza, Luquín y Abreu han sido invitados. Yo podría escribir, formar un fragmento de adolescencia: la casa de Mina, las primeras inquietudes sexuales, el día en que se me escapó el goce como un poco de sangre y me dejó asustado con aquella niña (¿Teresa se llamaba?) en los brazos. Pero he decidido recoger mi viaje a Cuautla y copiar algunas de las notas de este cuaderno. ¡Si pudiera hacer entrar sin forzarlo el episodio de J. Cuesta conmigo! Su carta, mi respuesta, que conservo... Pero nada de otra época debe entrar en esas páginas que he pensado empiecen con la visita al médico, el examen, el reproche, mi silencio y el de mi madre y hermanos, el diálogo con R. La salida a Cuautla. ¿Debo consignar las conversaciones con el licenciado B. y el joven porfiriano? La visita rápida a la ciudad. El hotel, el cuarto. La estación y la noche. La aventura de V. *Mi cuerpo y yo*. El *al meal*: ¡Si tuviera la carta que envié entonces a Jorge, no tendría que repetir artificiosamente algo que de suyo parecía ya estudiado, afectado! *El mentiroso* (Rousseau).

Puedo hacer caber en un solo trazo mis dos estancias en Cuautla. La verdad no sufriría nada y ganaría la composición del relato. De este modo puedo hacer entrar, aumentando el “documento”, a P.

Recuerdo el día en que cortaron las comunicaciones con México. Y los días siguientes llenos de zozobra. Desde el cuarto del hotel, nuestra indecisión, mi cólera, cuando, al tercer día vimos partir un tren lleno de turistas —el único que salió a México esos días—, impotentes mi madre y yo para salir en él. Con este episodio pienso que termina el capítulo. Nada del regreso. Espiritualmente, regresar es algo tan imperfecto como escribir.

Lunes 25. Ermilo a Xavier: Eres un razonador que trabaja continuamente para fortalecer su pasión.

X a X: Era tan perezoso que trabajaba constantemente para fortalecer su inacción.

La música: esa arquitectura en movimiento.

La arquitectura: esa música petrificada.

La pintura: la inmóvil permanencia de lo mutable.

Abril 1º. Lunes. Releyendo a Proust encuentro algo que me conviene para afianzar mi tema de la pereza (en torno del cual girará mi relato de Cuautla): “Puede haber vicios por hipersensibilidad como los hay por falta de sensibilidad. Acaso el problema moral sólo pueda plantearse con toda su potencia de *sanidad* en las vidas realmente viciosas”. Y, al tiempo de ilustrar con un ejemplo mi clase sobre Berceo, saltó entre otras estrofas de “cuaderna vía”, la siguiente:

*Nunca trabé en siglo logar tan deleitoso
nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso.
Descargué mi ropilla por iazer más vicioso,
poseme a la sombra de un arbor fermoso.*

“Por iazer más vicioso.” Cuautla.

Pereza y curiosidad = Mis Cástor y Pólux, mis dióscuros.

Mayo 10. Me he impuesto la obligación de leer una hora diaria a un autor español. No creo que para el objeto que persigo y que es dar un poco de aire a mi lenguaje que ha respirado acaso demasiada atmósfera francesa, Ortega y Gasset sea el autor ideal. Creo que voy a buscar y a leer a Gabriel Miró —cuya estética me parece insoportable pero que Ortega elogia por las cualidades que pueden serme útiles ahora. Releí *Espíritu de la letra*, sólo porque está escrito en español, pero las ideas de Ortega son siempre incitantes; acabé el libro y busqué el último tomo del *Espectador* que ahora dejo pensando que bien podría estar escrito en otro idioma. No es sino el idioma lo que busco y en Ortega hay siempre más, menos que el idioma. Quisiera que en Miró no hubiese sino idioma.

Naturalmente, no he leído a Gabriel Miró. Sólo un libro en castellano he leído en este intermedio. Se trata de unos apuntes de Giménez Caballero que escribe sin respirar, que eyacula el idioma. ¡Horror!

Julio 1º. Quien no conozca uno de los primeros relatos de A. Gide no podrá darse el placer de asociar un momento, aunque sólo sea para apartarlos profundamente después, a la apasionada Alisa de *La puerta estrecha* y a Evelina la protagonista de *La escuela de las mujeres*, su último libro.

Una vez más, A. Gide usa, para su expresión artística, la forma dramática del diario femenino. El de Alisa era un monólogo apasionado y apasionante, una verdadera crisis mística de amor terrenal. El diario que forma la nueva obra de Gide está dividido en dos partes, en dos épocas separadas nada menos que por veinte años. El primer cuaderno de Evelina es, como el diario de Alisa, amoroso, rendido de admiración por el magnífico personaje masculino que aparece tratado en esta obra de modo indirecto. En el segundo cuaderno, Alisa no podría ser la pareja de Evelina en la escuela de mujeres de la obra de Gide; el tono ha cambiado, súbita, inesperadamente. El amado de Evelina es, ahora, su esposo. Los mismos motivos que hace veinte años la impulsaron a admirarlo y a creer que lo amaba le producen ahora repulsión, miseria espiritual, ansia de liberación. Evelina tiene una hija que, como ella juzga y no perdona a su padre, y un hijo que, como la Evelina de ayer, admira a su padre. Lo mejor de esta obra de Gide está en la lucha interna de Evelina para ser libre, para tener razones de ser libre y abandonar al esposo. En una escena precisa y llena de los mudos contrastes que son lo mejor del libro, la protagonista decide explicar a su esposo el cambio que ha sufrido y explicarle su odio. Pero ¿cómo podrá hacerlo si no tiene palabras para odiarlo, como hace veinte años no tuvo razones para amarlo? ¿Si lo odia por los mismos sentimientos que ayer la estremecía de fervor?

La guerra viene a separarlos. En ella, el marido se define aún más odioso. Evelina muere en un hospital donde prestaba servicios, dejando los cuadernos a su hija Genoveva que los envía a Andre Gide.

La dramatización es perfecta. Evelina no es ya, en la segunda parte, sino ella misma. Alisa era todavía el propio Gide de la primera juventud. Lo que, de una a otra obra, se ha perdido en intimidad, en expresión directa del yo (Alisa), se ha ganado en intensidad dramática, en consciente culto directo de la personalidad (Evelina).

Pintando a una tercera persona es como llegamos a un conocimiento más exacto de nosotros mismos, dice André Gide, con otras palabras en uno de sus libros. Gran verdad de espíritu clásico.

Si la veo, silabeo.

* Aquel que quiere salvar su vida, la perderá; mas aquel que quiere perderla *la salvará (la hará verdaderamente viviente)*.

CUADERNO

[1929]

JUNIO 19. ¿Por qué me irrito cuando alguien está en desacuerdo conmigo? A pesar mío, una ráfaga de cólera me invade y estalla a pesar mío. Y esa misma cólera se vuelve justamente en mi contra, cuando, más tarde, tengo la serenidad suficiente para pensar que mi falta de cordura era innecesaria. No me había equivocado, pero había exagerado una causa justa.

Este año ha sido el de la transmutación de los valores de amistad. ¡Cuántos nombres, cuántos hombres quedan, acaso dichosamente lejos, lejos de mí ahora, después de una valoración que no me propuse hacer sino que ellos me obligaron a hacer frente a su egoísmo, su vanidad, su estupidez. Claro está que no eran mis amigos pero obrábamos como si lo fuéramos. Su distancia me apena, reduce mi orgullo y me deja en las manos una libertad que habré de cumplir. ¿Cómo?

Ayer me hablaba Jorge Cuesta de la influencia de nuestra actitud involuntaria en muchos casos de falta de hipocresía moral. La influencia por reacción ha invadido a varios grupos no sólo literarios sino también políticos de México. No pueden pensar ni escribir, sin pensar en nosotros. Nuestros amigos son sus enemigos (cuando el “nosotros” debería entenderse: Salvador, Jaime, Gilberto, yo mismo). Un grupo nos teme; otro nos considera incultos, porque no somos capaces —dicen ellos— de “una disciplina sistemática”. Y, al decir esto, piensan, no hay duda, en la economía política a que ellos creen dedicarse sistemáticamente. Yo le digo a Jorge Cuesta que no creo a ese grupo incapaz de hacer literatura, y que sus miembros no tienen derecho a pensar que nosotros no podemos hacer economía política con más éxito que ellos. Tenemos sobre ellos la ventaja de no haberlo hecho todavía, de no haber fracasado en ella todavía, y tendremos la ventaja —la tendré yo, al menos— de no hacerla jamás. No podrían decir ellos otro tanto de nosotros en literatura. Y ¿no llegaron algunos de ellos a la economía política por su fracaso o su incapacidad para la literatura? Ni el fracaso en literatura me llevará a mí —creo, espero— a la economía política, jamás.

Julio 23. Tengo el proyecto de escribir una novela. *Historia de mi hermano* podría titularse y sería el análisis no tanto del personaje que da el nombre a la novela cuanto del que cuenta la historia. Estoy seguro de que no tengo, por ahora, sino la emoción, la inquietud, el desasosiego que precede a la acción de escribir que tanto me fatiga y desanima. No he pensado sino en lo que pudiera ser un capítulo, acaso el primero. Sería la descripción de una calle y luego de una casa, de una casa y de una calle vacías donde...

Me interrumpo pensando si podría llamar novela a lo que pienso escribir. Creo que más bien será un relato. Es preciso optar. ¿Pienso escribir una cadena de hechos en el pasado o de hacer el análisis de una situación presente con su duración? Claro está que preferiría lo segundo. El personaje que da nombre a la novela, pongamos A, habrá muerto ya. El hermano menor cuenta la historia del muerto, a través de sus experiencias, de sus recuerdos, de sus olvidos. El tiempo de mi novela sería pues el tiempo psíquico del personaje que expone, por

medio de los accidentes de la vida de su hermano muerto, su propio pasado, presente y futuro: su yo. No una serie de estados sucesivos sino una sola duración.

El personaje que cuenta la vida de su hermano, escribe para librarse de A, de su influencia, de una obsesión. Pienso que la descripción del ambiente de la historia, con que me prometía empezar, es demasiado simple y compromete desde un principio la respiración del personaje. Prefiero empezar con los sueños que deciden al historiador a hablar de su hermano. Será éste quien, desde el sueño, mueva al historiador a escribir la vida de su hermano (“Hace dos, tres noches que lo sueño. Hace tres sueños que lo sueño. Me da miedo mirarlo; me da miedo que me mire el sueño; y que delante de mí obre como si yo no estuviera presente, y que obre de ese modo aun sabiendo que estoy presente. Recuerdo que, más de una vez, en sus momentos inestables, trágicos, cerraba yo los ojos para no verlo. Ahora, para no verlo, abro los ojos”).

La historia puede caber en una sola noche. Pero habrá que no decirlo sino de una manera indirecta y casi invisible. El orden que seguirá el historiador será el mismo en que se le presenten los recuerdos, o la falta de recuerdos, sobre el hermano. No describiré a éste sino por medio de dos fotografías: en una aparece, niño aún, vestido de mujer; en la otra, ya es un hombre.

Temas: *la soledad*. A no tuvo amigos o, mejor dicho, no los tuvo a mis ojos. Apenas si el día del entierro aparecieron, inesperados, tímidos, humildes, unos jóvenes desconocidos por mí.

El diario del personaje será un pequeño edificio a la soledad y a la necesidad de superarla escribiendo, dialogando con las hojas blancas de un cuaderno. Abúlico como el historiador, el hermano es un ferviente lector de Nietzsche.

Aquí empieza el diario de A; “Nadie me cuenta cosas nuevas; así, pues, me cuento a mí mismo”. Nietzsche.

Julio de 1930. No tengo la fuerza, la ductilidad, la modestia, la paciencia o lo que sea para discutir con una *misoneísta*. Ni con un nacionalista *a priori*: Glosa a B. Cremeieux.

En mi contra: en México existe una literatura del México ideal —literatura que no acepta lo *real*, que tiende a una unidad espiritual con el resto del mundo. Los poetas mexicanos no son hombres representativos, son *héroes*, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas. No son *regionales*. Los poetas mexicanos nuevos no pueden ser —ni siquiera son populares en México. Su obra no es el espejo de México. La suya es, más bien, una literatura de ejemplo. “Grupo sin grupo” llamaba yo al de los más jóvenes poetas. Individualidades más o menos fuertes: esto es su debilidad o su potencia. Como la poesía que escribe se opone a la de los poetas anteriores, su obra aparece aislada literariamente, y moralmente. No son discípulos.

Se habla, a menudo, de la escritura automática mediúmnica Lenormand en ese acto Carmela charla con l'otra y la pluma no sirve ya raja cola de secante a mi izquierda el puño de la camisa me queda largo el ruido de cristales estrépito de plara que se oye afuera y ya oigo lo que dicen azul y con una línea Agustín Lazo y las mujeres que bordan el estambre de mi corbata la risa la tos acabe ya entiendes Santa Teresa me detengo sin pensar en nada es imposible otra vez la uña descuidada Ermilo y sus copias punto curioso la firma que rompe la pluma y la muñeca que se cansa Pellicer que no trae los poemas me duele más que la muñeca aquel chiquillo no me gusta es absurdo todo esto fluye y se encima la taquigrafía lo remediaría nada nada noche no sé lo que voy a escribir todo lo que hago es inconscientemente absurdo ya no puedo más el trazo sobre el aire la madera estriada tríada es triada de cristal y laca plomo blanco y papel.

VARIEDAD

APUNTES DIVERSOS

Creo que una de las diferencias específicas entre una pasión amorosa o un juego amoroso y una pasión o un juego artístico estriba en que, en el amor, las cosas te escogen y en el arte uno las escoge. En el amor y en el placer la voluntad no interviene. Tú, por ejemplo, cuando quieres encauzar tus pasiones y tus sujetos amorosos, dejas de hacer el amor y empiezas a hacer arte. El arte es el amor propio. El amor es siempre el amor a lo ajeno. (Por esto la policía lo castiga.) Y tú tienes demasiado amor propio para ser un buen amante. El artista es muy libre de hacer de su capa un sayo. Pero el amante no sabe siquiera cuándo su capa se ha convertido en un sayo.

(De una carta a C. L.)

Es más fácil demostrar que los demás son imbéciles, que demostrar que uno no lo es.

Si ama su ruina con el mismo fervor que hace años habría empleado en evitarla. Deja hacer y deja pasar con la misma atención, con la misma actividad que antes ponía en impedir y en detener. Goza —lo adivino— sintiendo que, como un bello edificio de ayer, hoy se desmorona.

Sólo el orgullo explica esta manera fatal de ser. Imagino a una mujer que fue bella, gozando al sentir en cada una de las arrugas que se dibujaron en su rostro el recuerdo de la plenitud y frescura de su piel. ¿Qué otra cosa sino el orgullo mantiene en pie las ruinas y les presta un interés dramático y, en cierto modo, más expresivo que el de la belleza de su momento más pleno?

Un hombre casado con una escritora —asunto de comedia. Una mujer casada con un escritor —asunto de novela.

Un escritor deja de ser joven cuando empieza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea.

El “yo” no es odioso. Pero es muy difícil no hacerlo odioso.

Darse cuenta de que un problema existe, debatirse en esta consciencia, es el único modo de resolver el problema.

Vivir los problemas que la solución mata es el deber del hombre. La solución sería odiosa si al derribar un problema no diera lugar a otro.

Juego y misterio de la personalidad.

Cuidado con llegar a creerse personales: es decir, a terminar el juego antes de saber que aún se está jugando.

El juego de la personalidad es siempre nuevo porque crea siempre nuevos espectadores y porque cada uno es autor, actor y espectador.

En más de un sentido el arte es una operación contra natura.

El cristianismo: comodidad, realidad acabada, sin progreso.

La personalidad es demoniaca en el sentido de Goethe; es una revelación y un secreto.

—¿Es usted personal?

—No; pero puedo serlo en cualquier momento, el día menos pensado.

La falsa personalidad: hubo un momento en que la negación de Pedro el Apóstol tomó el lugar de su verdadera creencia.

Glosa a A. Gide: generalmente se cree que el problema de la existencia personal estriba en este dilema: ¿se tiene o no se tiene una personalidad?

Importa un dilema más complejo que no se refiere a tenerla sino a merecerla.

ESCRITURA AUTOMÁTICA

El joven Gallardo acaba de salir el ruido la sombra de mí mana el dibujo del otro día. No Suspiro con un sabor de roja pintura en la boca tan tan Me detengo y el ruido que hace el tren al rodar por la calle la llave del cuarto aquel en que iba Marco y no quiere estar mucho prefería el otro en que se sentía más él mismo y que me daba celos por lo que había pasado

antes con... frío y delgadísimo y con el amor propio llevado al límite No ha venido todavía dice el joven Efrén por teléfono la letra me resulta más clara que de costumbre no he recibido la carta de Marco con su membrete del colegio no sé lo que quiero de él y temo el baile de... porque soy más supersticioso de lo que yo mismo me confieso El *bridge* de mañana necesito hablar con Alfonso Sánchez No hay que releer nada de lo que se escribe de este modo y no saltan las imágenes como dice Bretón de los Herreros del Convento y los tres mosqueteros de los libros que Marco debe leer y en el colegio dice que no le permiten escribir a sus amigos de fuera, página 34 no sé por qué puse una coma en la comida mi tío de cabeza blanca y el box del domingo no tengo gana de ir prefiero ir a Cuautla Morelos vida de Morelos que Jaime Torres pueda escribir sin pensar como todo lo que hace y estoy haciendo ahora Me interrumpí viendo el zapato de *football* del cartel de Valerio para qué tacho tachas y comas sin necesidad de ellas nada sale de dentro en este caso verso endecasílabo estúpido y Enrique ¿por qué ahora? que no baja a visitarme un momento de paz y mi clase sin ningún alumno que valga la pena el muchacho cargado de cadenas no es lo mismo que el encadenado nado en la YMCA Imca Inca pie hincapié y luego dicen que no llegan solos estos juegos hoz de palabras contadas.

MAURICIO LEAL

RETRATO

Mauricio pudo ser un hombre genial; sin embargo, se conformó con ser un hombre ingenioso.

Jamás pude saber la causa por la cual este muchacho no quiso ser lo que podía. ¿El temor? ¿La pereza? Más bien creo se reducía todo a la imagen que le copiaba su espejo.

Pequeño y rubicundo, torpe al hablar, y exageradamente miope. Ustedes me dirán que es imposible un talento tan arrebolado, tan corto, tan escaso de expresión y de vista; pero, en verdad, olvidan que Mauricio tenía un alma, cristalina, irisada y trémula de luz en sus mil aristas, un alma como una manzana, brillante, roja y apretada.

Habíase educado al amor de los libros; todo el zumo de ellos lo recogía ávido su espíritu, y tras una personal selección, cristalizaba y hacía suyas las ideas.

¡Nadie como él para opinar sobre tal asunto! ¡Qué explicaciones tan originales! ¡Qué conceptos tan claros pugnaban por salir de su cerebro! Sólo que se expresaba tan torpemente, por el maldito defecto, que hacía desesperar a cualquiera. Y por eso se fue quedando sin conversaciones y sin consultas, sin curiosos y sin oyentes.

Hubo quien le aconsejara practicar ejercicios oratorios. ¡Era una lástima esa dificultad en Mauricio! Su talento, su sabiduría estaban siempre tartamudeando sílabas en sus labios. Mas el muchacho, ese muchacho que parecía tener treinta años, contestaba con dificultad y con evasivas.

No faltó también quien le indicara lo conveniente que le sería escribir en un diario, o publicar algunos libros. Pero Mauricio respondía amontonando pretextos. Sus ojos —replicaba— apenas le servirían ya para leer otro poco, y no quería perderlos repasando sus escritos y las erratas en las pruebas de imprenta.

Siguieron, sin número, los consejos hasta que Leal empezó a molestarse. No podía caminar dos pasos sin que saltara algún amigo con una receta, un procedimiento, otro consejo... Se desesperaba.

Fue entonces cuando renunció a ser “una gran cabeza”, “una gloria nacional”, y cuando le brotó la semilla del humorismo. Un humorismo un poco trágico y amargo. Repasó los defectos con que había nacido: su miopía, y su torpe expresión; y pensó inflexible, y egoísta también, ya que con ello resultaba un espectador tranquilo, en adquirir, para librarse de toda molestia, una sordera consciente e incurable a los ojos de todos. Y así fue como, al poco tiempo, no sin algunos gritos cercanos y terribles, sus conocidos quedaron convencidos de que estaba impedido de oír elogios y murmuraciones. En poco tiempo dieron por perdido su genio, su cultura; se le compadeció, se le protestó eterna adhesión, y se le olvidó también.

Mauricio escuchaba los comentarios y sonreía. Sonrió también al notar el olvido que lo circundaba. Y siguió, en su trabajo y en su sueño, puliendo las aristas, y endulzando el jugo de la pulpa de su alma, que no salía más a las andanzas antiguas, y que apenas si brillaba un poco al exterior —cuando pirámide— en los cristales de los anteojos cada día más gruesos, o —cuando manzana— en el rubor un poco agresivo de sus mejillas.

Al correr de los años, Mauricio quedó pobre; había consumido su exiguo patrimonio. Se vio envuelto en líos de acreedores, y su nombre sonó otra vez. Los periodistas hicieron increíbles esfuerzos de memoria; se le recordó de varias maneras: como “un poeta que perdió, con el oído, la inspiración” y hasta como “un crítico que hubiera sido maestro, si no mediaran ciertos puntos de vista”. Y esto de los “puntos de vista” lo presentaban de un modo ambiguo, esquivándose, sin saber a qué referirse, si a límites espirituales o a cortos alcances en el nervio óptico. Pero eso sólo fue una ráfaga...

Los asuntos pecuniarios siguieron y aumentaron; era inminente el despojo de la casa, lo solo que restaba a Mauricio; pero éste jamás se arrepintió de haber desoído consejos, y menos de haber hecho creer a los otros que estaba no únicamente tartamudo y miope, sino sordo además.

Una mañana amaneció alegre y jovial; no se cuidó en toda ella de limpiar los lentes, y hasta monologó con una fluidez desacostumbrada, escogiendo temas interesantes, como: “la Realidad” y “la Experiencia”. Y durante el día sintió ansias de esparcimiento y de convivencia, como si todo su saber, todo su amor, hubieran rebosado su alma.

Por la noche, lo encontraron muerto por un disparo en la sien derecha. Y en su mesa un pliego con estas palabras: “No se crea ni por un momento en un crimen, menos aún en un suicidio, tan sólo un accidente —ya sabéis mi torpeza en el manejo de las armas—. Lo único que sentí fue el horrible ruido de la detonación”.

¡Pobre amigo mío! Pudo ser un hombre genial; sin embargo, se conformó con ser un hombre ingenioso.

ODA EN LA MUERTE DE ANATOLE FRANCE

I

Cantemos sin ruido, pero cantemos, en torno del anciano dormido en el sueño más largo. Cantemos con nuestras palabras candorosas, gratas a sus oídos sabios, por si nos oye.

Que sean nuestras voces como leve zumbo de insectos trazando acabados círculos en la llama de nuestras frentes y rindiéndolas sin fatiga. O como un repasar sin prisa las hojas musicales, siempre vírgenes, de un libro, imitando el ademán de su mano sagaz y cauta ayer.

Y que el cielo suspenda la incesante, frívola mutación de sus nubes para que hasta el pobre espíritu distraído mire cómo vive aún la sonrisa en los labios del viejo, ahora que el abanico de la mano —cinco varillas de marfil y una intocable vitela de aire—, no la puede ocultar.

II

Otros apuraron, con urgencia y sin paladar, vino delgado y prematuro, o exprimieron ávidos las cuentas moradas de la vid cayendo en embriaguez innoble, frente a la burla de sus hijos. Otros, que no él.

Fue su afán duro como la llama que lo alumbró en su descenso a las grutas olvidadas donde, a pesar de los guiños burlones de las estrellas, encontró el mejor vino, candoroso de tan añejo. ¡Y era como un deslumbrante amanecer el gesto con que lo gustaba y servía!

III

Ángel rebelde, no aceptó el dogma complejo de su ciudad sin antes conocerla con la insistencia de la lluvia y la paciencia de la nieve; mas luego ella, en revancha, qué corazón auténtico le endureció para sí y para siempre.

Y cómo su París, madre complaciente, hacía desentendida cuando dejaba al íntegro parisiense asomarse, para responder a un eco de su espíritu, a la Grecia pagana y a la esencial Alejandría.

Bibliófilo entendido y alegre, lo imaginamos sin esfuerzo: la mano temblorosa ante el hallazgo, alta sobre la recogida boina —gorro de dormir y diadema—, brillantes los ojos, expresando su regocijo solitario con las mismas palabras que un día dijeron Montaigne y Gracián.

O, de otro modo, dejando errar los ojos —distraído descanso, intermedio de lectura— tras la vivaz geometría del vuelo del insecto amigo, que no enemigo de la miel intacta de su biblioteca. Porque al viaje prodigioso un insecto lo conmovía tanto —¡Oh, Fontenelle! ¡Oh, Malebranche!— como toda la historia griega o romana.

IV

Suyo fue el don de la claridad inmarcesible y suya la eterna juventud sin pacto diabólico.

Acudamos bajo su fresca sombra azul y acompasada. Dancemos inmóviles, que si su alegría no es fiesta de los sentidos, es luminoso trayecto de la inteligencia.

¿Quién olvidará al que, florida la sonrisa, trazó con maliciosas líneas el croquis de los hombres todos en las más secretas, increíbles posturas?

¿Quién no hará un hueco en su espíritu a la voz que trajo consigo, como el canto desgarrador del gallo en la tiniebla larga, una aurora de olvidados recuerdos, de informes leyendas, y las dice ahora —porque su voz aún vibra— acordando la palabra exacta al tono amable de los abuelos de todos?

Meditemos en la pobreza que nos deja la ausencia del hombre armonioso con cuya muerte se consume la flora exquisita de hombres de larga curiosidad y de memoria adusta.

Pero meditemos también en la fuerza perdurable de su alegría de creador, que desafiando el tiempo se acendra, clásica, con cada instante.

V

Callemos ahora, que ya su memoria ágil y liviana pone la iluminación de un pensamiento en nosotros. Dictémoslo —Pascal aprueba con gestos elocuentes—: el hombre no es más que un junco, el más débil de la naturaleza; pero es un junco sonriente.

EL ÉXODO

LA VOLUNTAD de dominio determina el viaje de Hernán Cortés a las Hibueras en busca de Cristóbal de Olid y de los capitanes y soldados rebeldes. El Conquistador ignora la suerte de su deudo Francisco de Las Casas, a quien envió a castigar a Cristóbal de Olid. Cortés ignora que, cautivo del rebelde, primero, y dueño de la situación después, gracias a un golpe teatral realizado en compañía de Gil González de Ávila, Francisco de las Casas ha puesto preso a Cristóbal de Olid, le ha formado proceso y lo ha sentenciado. Cortés ignora que el rebelde ha muerto ya, degollado en la plaza de Naco.

El poder engendra la desconfianza. Cortés desconfía de la suerte de sus enviados. Quiere hacerse justicia con su propia mano en la persona de Cristóbal de Olid. Quiere ser en todas partes el Conquistador. Pero a esa voluntad de dominio se une la codicia que, como su sombra, no lo abandona jamás. El Conquistador ha oído decir que las tierras que ocupa Cristóbal de Olid son ricas en minas de oro. Siente una vez más la imantación irrenunciable del metal precioso. Decide partir.

Deja la ciudad de México armada, y por gobernantes a sus tenientes. ¿Qué hacer con Cuauhtémoc y los otros jefes y príncipes mexicanos? Abandonarlos equivalía a invocar el peligro. Como de un objeto sagrado, de la persona de Cuauhtémoc se desprende aún la fuerza mágica que puede encender nuevas rebeliones durante la ausencia del Conquistador. La desconfianza engendra la astucia. Cortés medita. Una vez devorado el oro de los aztecas, le queda el cuerpo de Cuauhtémoc que es también oro vivo. Si Cortés lo ha preservado y conservado por temor, ¿por qué no usarlo como un arma defensiva? Si lo ha enarbolado como un estandarte de triunfo, ¿por qué no usarlo ahora como un escudo viviente?

Cortés resuelve llevar a Cuauhtémoc consigo, y también al señor de Tacuba, Tetlepanquetzaltzin, y a Coanacotzin y a otros señores principales.

Una nueva campaña da principio. El pretexto de la empresa es el castigo al rebelde y, más secreta y sutilmente, la venganza. El móvil verdadero no es otro que la sed de conquista de tierras en donde el sol brillaba oculto en el oro de las minas. Y Cortés parte.

Mas ahora el Conquistador imita a los vencidos. Es él quien lleva un real séquito: caballeros y capitanes, frailes y clérigos, mayordomo y maestresala, repostero y despensero; médicos y pajes, mozos de espuela y halconeros; y músicos y volteadores y prestimanos y caballerizos; vajilla de oro y plata y “una gran manada de puercos que venía comiendo por el camino”, y tres mil indios mexicanos con sus armas de guerra, además de sus cincuenta caballos y doscientos infantes.

Es un cortejo numeroso, poderoso y rico, pero es un cortejo sin voz. Había que dársela. Y porque Cortés no aprendía la lengua de los mexicanos y porque desconfía de la voz de otros intérpretes, lleva consigo a una de sus lenguas vivas, Marina, porque la otra había muerto. Es ahora el día décimo segundo del mes de octubre de 1524.

Al frente de su cortejo, Hernán Cortés se pone en marcha hacia la conquista, hacia la venganza, hacia el oro de las minas de Honduras. Cuenta con todo, menos con el azar. Y el azar se le presenta inesperadamente, adoptando mil modos. La geografía americana le sale al paso revistiendo formas gigantescas en el tiempo que dura la campaña de las Hibueras, que Bernal, el testigo, calcula, por junto, en largos dos años y tres meses.

La tierra se abre para dar paso a una red de ríos que arrastran lodo, cuando no se inmovilizan en ciénagas pobladas de lagartos. La selva es impenetrable como un enigma, y tan alta que, en largos trechos y por largas horas, impide ver el sol.

En vano la superstición española habla por boca de los acompañantes de Cortés, que, desde el principio del viaje que se convierte en éxodo y aún antes de los primeros tropiezos, le aconsejan desistir de la empresa, volver a la ciudad de México.

El Conquistador afirma su voluntad. Y a quien, entre bromas y verdades, le aconseja desistir, responde sonriente: “Adelante, mi sobrino, y no creáis en agüeros, que será lo que Dios quisiere”.

Cerca de Guazacualco, en un pueblo grande, Guaspaltepec, el testigo Bernal, con los soldados de su compañía, se une al ejército del Conquistador.

Si las fatigas de las primeras jornadas encuentran transitorio olvido en las fiestas y juegos que los españoles preparan al Conquistador con más temor que alegría para recibirlo, bien pronto las dificultades se multiplican.

De Guazacualco sale Cortés para Tonalá.

Para cruzar los ríos, los exploradores tienden largos puentes de canoas. Luego, cuando éstas son insuficientes, Cortés ordena la construcción de puentes que han de tener, algunos, medio cuarto de legua. Y pasa por un estero que entra en el mar.

Pero, en esta región en que los ríos parecen multiplicarse misteriosamente, nuevas corrientes aparecen. Y otra vez atan las canoas, de dos en dos, hasta formar un nuevo puente. Y el ejército cruza el río de Mazapa. Ríos y esteros se presentan a sus ojos, creando nuevas barreras líquidas y profundas o espesas y cenagosas, con la recurrencia con que en los sueños, salvado un peligro, aparece otro idéntico y otro y otro más.

Y cuando el ancho de las corrientes o su caudal hace ineficaz el puente móvil de las canoas, Cortés ordena la construcción de puentes de madera. Los españoles dirigen la obra gigantesca, y los indios la ejecutan con destreza, hundiendo el cuerpo en las aguas podridas donde el mosco “pulula y hostiga”.

Cuando no huyen al paso del Conquistador, los indios que pueblan los lugares que el ejército atraviesa vienen, como los de Tabasco, a hacerle presentes. Y puesto que saben que el camino está sembrado de ríos y ciénagas y que el mejor regalo para complacer al Conquistador y para, al mismo tiempo, alejarlo, son las canoas, se las llevan cargadas de maíz y bastimento.

Las canoas le sirven para la construcción de nuevos puentes y balsas. Pero las mismas canoas que sirven para que el Conquistador y su ejército híbrido pasen sobre ellas son una nueva carga para los indios que las llevan ahora, en tierra, sobre la cabeza, formando, en fila interminable, nuevos puentes errantes y aéreos.

En el río de Chilapa, los caballos del Conquistador se hunden en la ciénaga. Los indios se inmovilizan para ver cómo esos animales misteriosos, que no son los suyos, se hunden en el pantano y mueren. Pero los españoles hacen lo imposible por salvarlos. Y es entonces cuando, llovidos del cielo, los grandes sapos de que habla Bernal petrifican sus cuerpos de pulido jade y clavan sus ojos redondos e inmóviles para contemplar la escena.

En Iztapa, Cortés muestra a los caciques nativos el mapa jeroglífico dibujado en papel de henequén que traía de Guazacualco donde están representados los caminos y pueblos que ha de atravesar. Los caciques le anuncian nuevos ríos y esteros, nuevos pasos difíciles. Y cuando el Conquistador interroga acerca del número de jornadas que habrá de gastar para llegar a un nuevo poblado, los caciques lo engañan diciéndole que las jornadas serán tres.

Cortés emprende nuevas marchas forzadas. Su ejército no lleva consigo bastimento sino para los tres días anunciados por el cacique. Pero los tres días se alargan, elásticos, hasta siete días interminables. Y puesto que los caciques no tendieron canoas en los ríos, como habían prometido al Conquistador, se hace necesaria la construcción de un nuevo puente. Soldados y capitanes cortan, acarrear y aserran la madera, en compañía de los indios. Tres largos días transcurren en un trabajo en el que desfallecen los cuerpos tanto como las voluntades. Porque ahora el hambre es la dominadora: se ha enseñoreado de los hombres y los ha colocado en el mismo plan uniforme. Hierbas y raíces que abrasan la lengua y la boca son los únicos alimentos. Cortés y Cuauhtémoc y los otros señores indios no los tienen mejores. Como un sol interior, el hambre quema y consume las entrañas. Y cuando los nobles señores indios interrogan a Cuauhtémoc y le confiesan que no comprenden el sentido de cuanto en torno suyo y dentro de sí acontece, el Emperador murmura imperceptiblemente, dejando aún más angustiados a los señores:

—Yo sí comprendo.

Cuauhtémoc comprende el objeto que persigue Cortés al llevarlo consigo a las Hibueras. No se le escapa el sentido positivo y el cálculo utilitarista de Cortés. “Me lleva consigo porque me necesita —piensa— del mismo modo que me ha necesitado hasta ahora. Si así no fuera, ¿me habría conservado después de la rendición? Si así no fuera, ¿me habría conservado después del tormento?”

Cuauhtémoc no piensa en protestar, en resistir con el pensamiento siquiera. Obedece y calla. Comprende también que este viaje es el suyo postrero, y en el fondo de su ser lo desea y se entrega a él como a un sacrificio.

Cuauhtémoc sabe que, después de la rendición y del tormento, Cortés lo ha conservado no por admiración ni por piedad sino por temor, pero también por astucia, y que, aun herido e inerme, Cortés lo ha sostenido artificialmente en alto, del modo como una lanza puede sostener un cuerpo herido o muerto. Comprende que el Conquistador ha decidido apartar el arma que, al mismo tiempo que lo hiere, lo sostiene en alto, y que su caída, la caída del águila, empieza ahora. A ella se entrega cerrando los labios para no dejar escapar una palabra; cerrando los ojos para no ver cómo, con él, se desploma todo cuanto representa mientras viva a los ojos de los suyos. Porque Cuauhtémoc siente que su caída es también la caída del mito azteca, mito solar que los españoles echan por tierra, mito solar que los españoles sepultan bajo la tierra.

Una vez pasado el estero, los ríos y caminos desaparecen como por arte de encantamiento, y los viajeros se hallan de pronto en la selva espesa y alta donde se internan cada vez más, donde fatigan sus pasos en busca de la salida, cautivos en un laberinto en el que la selva misma es también el monstruo y en donde, inútilmente, en el suelo y en el cielo, buscan el hilo que los conduzca a la salida.

Los viajeros usan las espadas contra el monstruo vegetal que los detiene, y lo hieren con ira, a fin de abrirse paso. Pero el monstruo parece crecer y multiplicarse ante la cólera de los intrusos. Y por cada rama destrozada opone, orgulloso, nuevas e intrincadas redes de una vegetación metálica. El rumor de la selva se oye como el rumor de mar vertical cuyo verde y oscuro oleaje crece y crece cada vez más.

Sangrando como los árboles, los viajeros creen avanzar en ese laberinto. La altura de los muros vegetales es tanta y su techumbre tan espesa y compacta, que no se sabe si es de día o de noche. En vano suben los viajeros a los altos árboles, porque siempre hay otros más altos que les impiden ver a la distancia de su deseo. Y cuando, una mañana en que han tenido la fortuna de ver un trozo de cielo, creen haber descubierto una salida, se hallan, con pavor, en el mismo sitio en que han empezado a abrir camino. Pero ya el monstruo de la selva ha vuelto a entrelazar, en un mágico crecimiento, sus miembros innumerables.

Los guías que los españoles han reclutado, y que si no conocen el secreto de la selva conocen sus peligros, han desertado. Los indios mexicanos y michoacanos se hallan tan sorprendidos e inermes ante este natural enemigo común, como los españoles.

Solo, en medio de esa noche artificial, Cortés medita. Y cuando comprende que no es sino el capitán de una tripulación errante en un naufragio terrestre, perdido como está en un mar de sombras vegetales, Cortés piensa en la brújula, oriente de los hombres de mar. La aguja de marear que trae uno de los suyos, Pedro López, puede orientarlos. Y si el objetivo de su viaje es ahora una ciudad que en el mapa jeroglífico que trae consigo está situada al noroeste, la brújula habrá de guiarlos. El índice magnético señala un punto. Y es así como los viajeros encuentran el hilo invisible que parte de la punta de la aguja. Y ese hilo invisible que los ejércitos siguen a través de ese mar sólido que es también un laberinto, con la esperanza que arde en sus ojos tanto como el hambre arde en sus entrañas, los conduce a una vereda; luego, a un camino.

BAJO EL CIELO DE TAURO

TAUROMAQUIA, TAUROMAGIA

El toreo es un rito, una fiesta solar. Los millares de seres que domingo a domingo —y el domingo es también un día solar— se congregan en la plaza circular, en el circo, en el círculo, a presenciar el juego mortal de toros y toreros, de bestias y bestiarios, que se lleva a cabo en la arena que tiene la forma solar, no saben pero sienten que están imantados por la irresistible atracción de un rito pagano presidido por una divinidad que no es otra que el sol.

En las tardes en que las nubes amenazan ocultar el sol, o al menos atenuar su luz, el público echa de menos la presencia de la divinidad solar. Cuando las nubes se apartan para dejarlo brillar con máxima potencia, un grito unánime se escapa de todos los seres, aclamando al sol. El alma antigua del hombre primitivo que se esconde en el hombre actual se expresa en ese grito de adoración.

Si buscáramos el porqué del entusiasmo irresistible del pueblo mexicano por el espectáculo taurino tendríamos que acudir a la persistencia de los ritos solares de los antiguos mexicanos, entre los que el sol —Huitzilopochtli Tonatiuh— era la divinidad principal. La fiesta taurina es una fiesta de sacrificio y, como tal, de sangre y de muerte. “Los hombres, para expresar necesidades eternas, encuentran espontáneamente, apenas modificadas, las formas religiosas que expresaron esas necesidades durante los milenios del mundo antiguo.”

El toro es el animal solar, el signo astrológico del sol. En la fiesta taurina se sacrifica al sol un animal solar, una imagen viva del sol. El combate entre el hombre y la bestia, o, en una palabra, la tauromaquia, es también un rito solar mágico. La fiesta, la ceremonia taurina, es lo que pudiéramos llamar una tauromagia. El sol la preside, pero el sol es el toro. El toro es la víctima, pero el toro es también el sol.

El toreo tiene, además de sus víctimas, sus mártires. El público que en esta fiesta es, como pocas veces, sinónimo del pueblo, se ha reunido ahora con un doble fin: el de la ceremonia taurina por sí misma, el homenaje a un torero muerto en la arena solar, víctima de la víctima. El torero muerto se llamó Alberto Balderas, mexicanísimo de tipo y de temperamento. Valiente y provocador. No pocas veces lo vimos adelantarse al peligro, invitando al toro en una oscura e irresistible provocación. El pueblo, el público, creyó ver en Alberto Balderas una reaparición de ese otro torero mexicanísimo que se llama Rodolfo Gaona, maestro de un estilo, fundador de una tradición de elegancia, finura e invención. Y es Rodolfo Gaona quien ahora, al frente de las cuadrillas, parte significativamente plaza, esta tarde, en homenaje a Alberto Balderas. Lo acompañan seis matadores: Armillita, invulnerable Aquiles del toreo moderno; Jesús Solórzano, serio, fino toreo; José González *Carnicerito*, que es una reencarnación de los antiguos y auténticos bestiarios, luchador de toros en las arenas romanas; Silverio, nuevo y sorprendente, hermano de otro mártir de los misterios taurinos; y dos nuevas figuras, consagrada recientemente la primera; apenas el domingo anterior, el día de la trágica muerte de Alberto Balderas, la segunda: Carlos Arruza, Andrés Blando. A ellos se suma, siguiéndolos en la suerte, una amazona: Conchita Cintrón.

ANTES DE LA CORRIDA

Imposible decir, como en el verso de Salvador Díaz Mirón, que “el sol meridiano fulgura, suspenso en el toro”. La tarde está nublada y las nubes son el luto del sol. El circo está, más que lleno, rebosante. La banda toca un paso doble dedicado a Alberto Balderas, y el público se pone en pie. También “la porra” ha enlutado su sector y guarda silencio.

Rodolfo Gaona, Juan Silveti y los espadas y sus peones hacen un desfile impresionante. Luego, todos los toreros se reúnen en el centro de la arena. Un toque de silencio lo impone. Se pide un minuto de silencio. Se hace una pausa total, profunda, respetuosa a la memoria de Alberto Balderas. Se diría que es posible oír el silencio.

LOS DOS PRIMEROS, LOS ÚNICOS

“La porra”, fierecilla domesticada, pide, por medio de un cartelón, benevolencia para los toreros. Y es justo consignar que el público aceptó, durante la corrida, esa invitación a la comprensión benévola.

A un torero tan exacto y medido, tan dueño de sus recursos, tan seguro de sus limitaciones como es Fermín Espinosa, es justo criticarlo, también, con detalles exactos. Armillita no sugiere sino fórmulas precisas, que nunca lo serán tanto como su arte en que la pasión está ausente.

Armillita recibe a su tiempo al toro relativamente pequeño que le tocó en suerte. Unas verónicas y un recorte rápidos. No más. Dueño de su forma habitual lo vimos en las chicuelinas y en dos faroles de su primer quite. Con él alterna Blando —pequeño y borroso—, que se muestra valiente. Los picadores demuestran que no es injusto hablar de la decadencia, entre nosotros al menos, de esta suerte. Toma Armillita las banderillas y pone tres pares: el segundo bien colocado; el tercero, de lucida preparación y muy hábil.

Luego pone la muestra, que seguirán todos los toreros, de brindar, en el centro de la plaza, a todo el público. Tres pases muy buenos, uno más en un juego creciente de habilidad, y muy ceñidos. Después, un buen remate. A esta serie siguen unos pases que pudieran llamarse pases del desdén, en el estilo de aquellos en que Cagancho se transfiguraba. Entra a matar y el estoque choca con el hueso de la bestia. Otra estocada definitiva le basta para rubricar su nombre de maestro. El público aplaude con razón en que la benevolencia no figura. ¿Y no es aquí donde, para seguir con las fórmulas gratas del gran formulista que es Armillita, se debe decir, oración y dianas, petición de orejas y vuelta al ruedo?

El segundo fue el toro de la reyerta, cárdeno oscuro, codicioso, fino. Lentas cinco verónicas y un remate revelan al torero selecto. Si por culpa de la fracasada puya, Solórzano no puede lucir en el quite, Arruza, que alterna con él, hace una mariposa ceñidísima. Toma Solórzano las banderillas y pone dos pares. Los técnicos del toreo dirán si me equivoco al decir que, si hubo empeño, no hubo arte en ellos. Su faena de muleta fue, en cambio, excelente, por su clase, por su elegancia. Si empezó un tanto movido, se afirmó en un buen molinete.

Luego prendió, para poner un poco de luz en la arena, dos faroles magníficos. El Solórzano de las buenas e inolvidables tardes estaba allí redivivo. Una estocada que fue como un buen estrambote en un soneto, bastó para concluir la artística composición taurina. Como si todo el público no fuera sino un solo conocedor y gustador de lo exquisito, la ovación fue unánime. Premian al torero con la oreja y el rabo del toro, divisa tabaco y rojo.

CARNICERO Y SILVERIO JUNTAMENTE

Como un viento huracanado salió al redondel el tercer toro. Embestía ciegamente. Resultó, además, ciego de cuando menos un ojo. El bestiario *Carnicerito* no tenía enemigo, ni había lucha posible grecorromana antigua ni moderna. Todo empeño es inútil frente a un toro vendido. ¿Qué hace el bestiario? Mostrar al público que, con ese toro, no es posible ni la lucha cuerpo a cuerpo.

Siguiendo el ceremonial iniciado por Armillita, *Carnicerito* brinda —y él sabe que no es posible brindar nada— al público todo. Se le ve empeñarse en lo imposible, cerca y rápido. Si los toros pensarán, se diría que éste pensaba en otra cosa. Y, lo que es peor, pensaba con la cabeza muy alta. Un pinchazo y, luego, cuando el toro decide bajar la cabeza, *Carnicerito* entra a matar. La estocada no basta. Saca el estoque con una banderilla y el toro dobla, pero *Gallinito* lo para. Un descabello pone punto final a esta pesadilla en forma de toro.

“Tan abierto de brazos como de piernas” toreó Silverio al cuarto de la tarde: toro que, para no ser menos, abrió sin medida los pitones. Silverio lo torea no conforme a las reglas sino conforme a las excepciones. Vimos una buena verónica, un buen quite. Después, en la faena de muleta, nuevas excepciones: un pase natural y dos pases altos, barriendo los lomos de la bestia, magníficos. En los pinchazos y estocadas no hubo nada excepcional. El público aplaude lo de mérito y se da gusto de mostrar, como en el caso de *Carnicerito*, que sabe ser benévolo en ocasiones como ésta.

NI ARRUZA NI BLANDO

Un curioso quite barroco o, si ustedes quieren, rococó, le vimos a Arruza en su toro. Curioso y no más. El público lo aplaudió. Luego, en el tercer quite, vimos a Arruza bailar sin música y sin ton. Mejor banderillero que torero demostró ser esta tarde. En escala ascendente, el tercer par mereció la aprobación unánime de esta fiesta unanimista. Reanuda el baile en la faena de muleta y, si algo enseña, es que no puede colocarse sino en el peligro. Consolémonos pensando que fue breve, con el estoque, este joven banderillero.

Si fui duro con Arruza permítaseme no ser blando con Andrés, para no incurrir en redundancia. Un lance con los pies juntos es todo lo que queda de su primer encuentro con el sexto. Nada en los quites a un toro deshecho por el picador. Antes de brindar a todo el

público, Blando hace una breve meditación silenciosa en memoria de Alberto Balderas. El público lo acompaña respetuosamente. Con la muleta le vimos no el arte sino la voluntad, que se le aplaude en esta tarde de purificación, de catarsis.

PERO ¿Y LA AMAZONA?

Un decidido sabor de intrusión tuvo, después de los seis toros, la suerte de rejonear. La corrida había terminado. Un viejo y sabio proverbio oriental aconsejaba no herir a la mujer ni con la hoja de una rosa, menos aún —añadiremos— con el pétalo de una revista semanal.

CRÍTICA

Textos y pretextos

PRÓLOGO

Reúno en este libro una serie de estudios y notas acerca de obras y autores que, en un momento dado, despertaron en mí el placer o la necesidad de un comentario, de una reflexión. Movido otras veces, simplemente, por el deseo de señalar la aparición y la intención de un texto, el conocimiento o la visita de un espíritu, o la existencia de un movimiento literario o artístico, cercano o lejano en el espacio, pero cuyas ondas y cuyos reflejos herían mi sensibilidad y mi razón.

Desde muy temprano, la crítica ejerció en mí una atracción profunda. Confieso que apuraba los libros de crítica con la avidez con que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventura. ¡Nadie pasa impunemente bajo las palmeras de la crítica! Mi castigo, castigo delicioso, no se hizo esperar. El tierno lector de obras de crítica convirtiéndose bien pronto, a su vez, en crítico.

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un *texto*, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias. Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama. De ahí que, del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me parezca razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica.

Más por azar y por pereza que por una selección cuidadosa, conservando su redacción original, mis *textos* y *pretextos* han sido escogidos entre los numerosos y dispersos que he escrito en un término de poco más de diez años. Mi intención al publicarlos no es otra que servir, en algunos casos, a los amantes de nuestra literatura, de nuestro arte, que no cuentan, por falta de notas y estudios críticos acerca de escritores y artistas contemporáneos, con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia. No es culpa mía si son, al mismo tiempo que de las ajenas, imágenes de algunas de mis preferencias, de algunos de mis gustos, y aun de mis incomprensiones y limitaciones.

MEXICANA

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

I. ENCUENTRO

Para usar una expresión del gusto de Ramón López Velarde, no por ello menos sino más exacta, diré que el nuestro fue lo que pudiera llamarse un encuentro tangencial. Otros lo trataron diaria o frecuentemente, penetrando en el círculo de sus costumbres, o acaso hiriendo el centro de su intimidad; acompañándolo en las horas plenas o dejándolo solo en los momentos vacíos de que, más tarde, habrían de salir los poemas que contienen “un mensaje de singular calofrío”. Otros que no yo.

Para que nuestro encuentro fuera algo más que un misterioso y tangencial contacto, llegué demasiado tarde a su lado, puesto que él se fue de manera imprevista del nuestro. Ávida e incierta, la curiosidad del adolescente me llevó a buscarlo sin un objeto preciso, definido. Acaso, inconscientemente, trataba yo de conocerlo de viva voz, de cuerpo presente. Desde luego, diré que mi objeto no era conocer sus ideas o sus juicios sobre los demás y sobre sí mismo. No me interesaba lo primero, y para lo segundo me bastaba el silencioso diálogo que yo podía renovar a cualquier hora con el libro que me lo había revelado: *Zozobra*. Más bien mi curiosidad de adolescente quería saciarse con unos cuantos datos físicos, con unas cuantas señas particulares: su estatura, el color de su piel, el timbre de su voz, el brillo o la falta de brillo de sus ojos.

Su cara de un color moreno claro, y sus grandes manos de un dibujo muy preciso y muy fino, surgían del *jaquet* que cubría habitualmente un cuerpo grande y sólido, un cuerpo de gigante. Del color del clima en que, como en uno de sus poemas, la lujuria toca a rebato, el *jaquet* tenía un cambiante brillo verdinegro de “ala de mosca”.

Algo había en su figura que hacía pensar, indistintamente, en un liberal de fines del siglo pasado y en un sacerdote católico de iglesia del interior, que gozara de unas vacaciones en la capital. En ambos casos la provincia lo acompañaba, viajaba con él, rodeándolo con un halo de luz o de sombra.

Nada había en sus palabras que desconcertara. Ningún brillo. Ningún deseo de brillar. Palabras lentas que buscaban su sitio en la frase que a veces moría, cuando Ramón López Velarde juzgaba que ya no era indispensable que siguiera viviendo, aun antes de terminar. Si había algo desconcertante en su persona, ese algo era, cosa rara, la sencillez.

Salvador Novo y yo lo visitamos unas cuantas veces en la Escuela Nacional Preparatoria, donde era profesor de literatura española. Lo esperábamos a la salida del aula y cambiábamos con él breves y entrecortadas frases. Aun tengo la sensación de que los diálogos se acababan

demasiado pronto. Y también de que, a veces, como cuando sin esperar el final de la clase entrábamos en el aula, y López Velarde suspendía rápidamente la lección, despidiendo, aturdido, a los alumnos, una curiosa turbación y un pudor infantil e inexplicable lo colocaban delante de nosotros en la situación de minoridad e inferioridad que lógicamente nos correspondía a Salvador y a mí.

Cuando, muy pronto, supo que escribíamos versos, nos manifestó suavemente el deseo de conocerlos. Salvador Novo escribía bellos poemas un poco a la manera de las *parábolas* de González Martínez. Una tristeza prematura y una lección moral, también prematura, impulsaban estos ejercicios de adolescencia que pronto abandonaría con la misma facilidad, con el natural desembarazo con que los había adoptado, cuando empezó a escribir sus novísimos *XX Poemas*. Yo escribía versos en que los simbolistas franceses, Albert Samain sobre todos, dejaban su música, su atmósfera y no pocas veces sus palabras. Y tan fuera de mí había colocado, desde entonces, la lección de la poesía de Enrique González Martínez, que, sin dejar de sentir respeto por ella y acaso para mantenerla intacta, me prohibía glosarla, repetirla. En cambio, la influencia más remota e imprecisa la aceptaba sensualmente, como quien recibe una vaga emanación, un perfume lejano.

No recuerdo con exactitud la opinión que Ramón López Velarde nos dio de aquellos versos. He dicho que no eran precisamente sus ideas ni sus opiniones las que me habían llevado a conocerlo. Creo, sin embargo, que admiró la prodigiosa facilidad —novia de entonces y de siempre— de Salvador Novo, y, ahora lo recuerdo, por encima de ello, algunas expresiones atrevidas que contenía un poema: *La campana*, que ya eran, o al menos pugnaban por ser diferentes de las del tono general señalado por el poeta de *Parábolas*. Nada en absoluto recordaría yo de lo que hablamos acerca de mis versos, si Ramón López Velarde, después de decirme algo muy general y seguramente muy vago, aunque no más vago que mi poesía de entonces, no hubiera colocado el índice pálido, largo y, no obstante, carnoso, debajo de una línea de uno de mis manuscritos, subrayando entre todos, y repasándolo varias veces, un verso:

bruñe cada racimo, cada pecosa pera.

Se trata de una *Tarde* en que las leídas en los libros de Samain se confundían con las vividas por mí en una casa de Tlalpan adonde acostumbraban llevarme a pasar el estío. El sol en su trayectoria, visto fuera y dentro de la casa, era el personaje del poema y el sujeto del verso debajo del que amplificado, enorme, vi resbalar lenta y pendularmente el índice de la mano derecha de Ramón López Velarde, al tiempo que decía: “Es extraordinario cómo ha captado usted estas dos cosas. En efecto, el sol bruñe, ésa es la palabra, los racimos. ¡Y qué definitivamente retratadas por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas”.

No estoy seguro de que éstas hayan sido sus palabras, pero no eran otras las ideas que expresó con un fervor que las mías de ahora son incapaces de revivir y que, más que por el tono de la voz, se exteriorizó en aquel momento por el brillo de sus ojos que, como dos bruñidas uvas negras, se encontraron un largo momento con los míos que lo espiaban.

Ésta fue la única entrevista de que puedo recordar algo más que la vaga emoción física que la presencia de Ramón López Velarde producía en el adolescente de quince años, que era yo entonces. No recuerdo si volví a verlo en otra ocasión. Recuerdo, sí, que a los pocos días supe que el poeta se hallaba enfermo. Luego, indirectamente, su agonía y su muerte. No podría decir sin mentir, o, cuando menos, sin exagerar, que la muerte de Ramón López Velarde me produjo una emoción intensa y durable. Creo que al saberlo no sentí sino un momentáneo choque interno, y luego nada más.

II. SU POESÍA

La madurez de una vida, como la madurez del día, no se revela en la hora incierta del atardecer, sino en el momento pleno, cenital y vibrante del mediodía en que el sol, cumplida ya su trayectoria ascendente, parece detenerse a contemplar, hurtando la sombra a seres y cosas, los frutos de su carrera antes de empezar un descenso que es, al mismo tiempo, un regreso. Desaparecido en el mediodía de su vida, la muerte no vino a derribar esperanzas, ni a segar promesas en flor, porque Ramón López Velarde había realizado ya las primeras y cumplido las segundas. Su viaje fue el perfecto viaje sin regreso.

Tres libros de versos, de los cuales el tercero, publicado después de la muerte del poeta, encierra junto a unos cuantos poemas concluidos, perfilados, otros que son esquemas incompletos y borrosos, sin otro valor que el de servir al estudio de la peculiar manera que tenía de completar sus versos hasta alcanzar, por medio de una acomodación buscada y calculada, expresiones imprevistas, y un libro de prosa que contiene páginas poéticas de indudable mérito, constituyen la obra de Ramón López Velarde. Pero la rara calidad de esta obra, el interés que despierta y la irresistible imantación que ejerce en los espíritus que hacen algo más que leerla superficialmente, hacen de ella un caso singular en las letras mexicanas. Si contamos con poetas más vastos y mejor y más vigorosamente dotados, ninguno es más íntimo, más misterioso y secreto que Ramón López Velarde. La intimidad de su voz, su claroscuro misterioso y su profundo secreto han retardado la difusión de su obra, ya no digamos más allá de nuestras fronteras, donde no se le admira porque se le desconoce, sino dentro de nuestro país, donde aun las minorías le han concedido rápidamente, antes de comprenderlo, una admiración gratuita y ciega.

La admiración ciega es, casi siempre, una forma de la injusticia. Al menos así lo creo al pensar que Ramón López Velarde es más admirado que leído y más leído que estudiado. Una admiración sin reservas, una lectura superficial y un contagio inmediato con los temas menos profundos de su obra bastaron para llevarlo directamente a la gloria sin hacerlo pasar por el purgatorio, y menos aún por el infierno en el que, según confesión propia, Ramón López Velarde creía.

Después de un número de la revista *México Moderno* (1921) consagrado a honrar la memoria del poeta, en que, entre muchos estudios más conmovidos que atentos y más

sentimentales que certeros, se distinguía por la agudeza crítica uno de Genaro Fernández MacGregor, apenas si recuerdo la conferencia en que José Gorostiza trazó el precioso retrato del “payo” que Ramón López Velarde no ocultó jamás, y un estudio de Eduardo Colín, entrecortado como todos los suyos. No obstante, la gloria del poeta ha ido creciendo como una bola de nieve al rodar del tiempo tomando una forma que le es ajena, demasiado esférica y precisa, demasiado simple si pensamos que se trata de una poesía poliédrica, irregular y compleja. Los prosélitos de Ramón López Velarde han contribuido no poco a desvirtuar la personalidad del poeta y a simplificar de una sola vez, injustamente, los rasgos de una fisonomía llena de carácter, cambiante y móvil. He dicho sus prosélitos y no sus discípulos, pues creo que Ramón López Velarde, poeta sin descendencia visible, no ha tenido aún el discípulo que merece. De su obra se ha imitado la suavidad provinciana de la piel que la reviste, el color local de sus temas familiares y aun el tono de voz, opaco y lento, con que gustaba confesar, junto a los veniales pecados, las angustias más íntimas y oscuras que sus admiradores y sus prosélitos se han apresurado a perdonarle sin examinarlas, sin considerar que la complejidad del espíritu del poeta se expresa, precisamente, en ellas.

Serpientes de la tipografía y del pensamiento, las interrogaciones circundan y muerden: ¿La complejidad espiritual de la poesía de López Velarde es real y profunda? ¿Fue necesaria la oscuridad de su expresión? ¿Su inesperado estilo fue el precio de su voluntad de exactitud, o solamente de su deseo de singularizarse? ¿Las metáforas de su poesía eran rebuscadas o inevitables?...

Imposible atender todas las incitaciones que, casi al mismo tiempo, se formulan en mi interior. Pero ¿cómo no alzar, de algunas de ellas siquiera, y aunque sólo sea para no caer en el vicio de la admiración sin conciencia, la punta del velo que las mantiene secretas?

La verdad es que la poesía de Ramón López Velarde atrae y rechaza, gusta y disgusta alternativamente y, a veces, simultáneamente. Pero una vez vencidos disgusto y repulsa, la seducción se opera, y admirados unas veces, confundidos otras, interesados siempre, no es posible dejar de entrar en ella como en un intrincado laberinto en el que acaso el poeta mismo no había encontrado el hilo conductor, pero en el que, de cualquier modo, la zozobra de su espíritu era ya el premio de la aventura.

A los ojos de todos, la poesía de Ramón López Velarde se instala en un clima provinciano, católico, ortodoxo. La Biblia y el catecismo son indistintamente los libros de cabecera del poeta; el amor romántico, su amor; Fuensanta, su amada única.

Pero éstos son los rasgos generales, los límites visibles de su poesía, no los trazos más particulares ni las fronteras más secretas. Ya en su primer libro, *La sangre devota*, Ramón López Velarde borra, de una vez por todas, la aparente sencillez de su espíritu y señala dos épocas de su vida interior diciendo:

*Entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.*

Y, no obstante, sus imitadores han querido seguir viendo en él al seminarista que no ha descubierto los secretos de la rima, los placeres de los sentidos y el nuevo estremecimiento de Baudelaire. En realidad, de allí en adelante, y ya para siempre, se establecerá expresamente el conflicto que hace de su obra un drama complejo, situado en

*las atmósferas claroscuras
en que el Cielo y la Tierra se dan cita.*

En un epigrama perfecto de luz y síntesis, un raro escritor mexicano ha concentrado el drama de ciertos espíritus diciendo de uno de ellos que “nunca pudo entender que su vida eran dos vidas”. En efecto, ¡cuántos espíritus llegan a la muerte sin haber prestado atención a las ideas contradictorias que entablan inconciliables diálogos en su interior! ¡Cuántos otros se empeñan y aun logran ahogar o por lo menos desoír una de estas dos voces, para obtener una coherencia que no es sino la mutilación de su espíritu!

Ramón López Velarde no pertenece a esta triste familia. Su drama no fue el de la ignorancia ni el de la sordera espiritual, sino el de la lucidez. Bien pronto se dio cuenta de que en su mundo interior se abrazaban en una lucha incesante, en un conflicto evidente, dos vidas enemigas, y con ellas dos aspiraciones extremas que imantándolo con igual fuerza lo ponían fuera de sí.

Con una lucidez magnífica, comprendió que su vida eran dos vidas. Y esta aguda conciencia, ante la fuerza misma de las vidas opuestas que dentro de él se agitaban, fue lo bastante clara para dejarlas convivir, y, por fortuna, no lo llevó a la mutilación de una de ellas a fin de lograr, como lo hizo Amado Nervo, una coherencia simplista y, al fin de cuentas, una serenidad vacía.

Me pregunto si es otro el significado, la clave misma del título y del contenido de su libro más importante, que la angustiosa *zozobra* de su espíritu ante la realidad de dos existencias diversas que, coexistiendo en su interior, pugnaban por expresarse y que se expresaban al fin, en los momentos más plenos de su poesía, no sólo alternativa sino simultáneamente.

Cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio, luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios en el espíritu de Ramón López Velarde, que vivió escoltado por un ángel guardián, pero también por un “demonio estafalario”.

Éxtasis y placeres lo atraen con idéntica fuerza. Su espíritu y su cuerpo vivirán bajo el signo de dos opuestos grupos de estrellas:

*Me revelas la síntesis de mi propio zodiaco:
el León y la Virgen.*

¿Qué recuerdos de lecturas infantiles acerca de los paraísos que la fantasía de los musulmanes creó para los bienaventurados, y qué visión de coloridas estampas de los mismos dejó en López Velarde el trauma que perdura como una obsesión a través de toda su obra?

Si en su constante sed de veneros femeninos no encuentro maneras de conciliar su religiosidad cristiana y su erotismo; si, en un principio, en *La sangre devota* se pregunta:

¿Será este afán perenne franciscano o polígamo?

halla luego en los paraísos mahometanos una manera de prolongar su religiosidad, pero también su erotismo. Entonces, en una primera afirmación, se atreve y dice:

funjo interinamente de árabe sin hurí

y buscando oscuros antecedentes genealógicos en las ramas del árbol de su ser, no sabe si su devoción está presa en la locura del primer teólogo que soñó con la primera mujer

*o si atávicamente soy árabe sin cuitas
que siempre está de vuelta de la cruel continencia
del desierto, y que en medio de un júbilo de huríes
las halla a todas bellas y a todas favoritas.*

En vez de borrar uno de los dos aspectos contradictorios de su ser, aprende a hacerlos convivir dentro de sí fomentando un incesante diálogo, un conflicto que se nutre de sí mismo. De este modo concilia monoteísmo y poligamia, Cristo y Mahoma:

*Yo, varón integral,
nutrido en el panal
de Mahoma
y en el que cuida Roma
en la Mesa Central*

dice en *Zozobra*, y luego, años más tarde, en el poema “Treinta y tres” de *El son del corazón*, se oye de nuevo la voz desvelada por el insoluble problema del hombre que en vez de cerrar en falso sus llagas, sus preocupaciones, sus conflictos, ha aprendido a vivir con ellas abiertas la angustia de sus males:

*La edad de Cristo azul se me acongoja
porque Mahoma me sigue tiñendo
verde el espíritu y la carne roja,
y los talla, al beduino y a la hurí,
como una esmeralda en un rubí.*

Y en el mismo poema:

Afluye la parábola y flamea

*y gasto mis talentos en la lucha
de la Arabia feliz con Galilea.*

¡Qué importa que en un momento se atreva a llamar funesta la dualidad que sabemos le ha producido también goces infinitos,

*Me asfixia en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
y de Zoraida la grupa bisiesta*

si la cristiana Ligia y la infiel Zoraida lo abrazarán ya para siempre!

Placer y dolor, opulencia y miseria de la carne, delicia de un paraíso presente y tristeza de un obligado y terrenal destierro a cambio de la promesa de un paraíso sin placeres, son las pesas que oscilan en su balanza.

Cuando Ramón López Velarde quiere dar de sí mismo una fórmula, cuando intenta objetivar su drama interior, sólo halla la imagen de algo que, suspendido entre estos dos mundos, oscila, como un péndulo incesantemente sobre ellos:

*Estoy colgado en la infinita
agilidad del éter, como
un hilo escuálido de seda*

o bien:

*Soy un harem y un hospital
colgados juntos de un ensueño.*

Y concretando todavía más, objetivando más precisamente, descubre su símbolo al compararse, en un poema precioso, con el candil en que suspende sus llagas como prismas.

En el minuto baudeleriano de religiosidad que ya no se distingue del frenesí amoroso, cuando lo vemos salir con las manos y el espíritu vacíos, de vuelta de una inmersión en el océano de su propia angustia, yo lo imagino, como en dos de sus versos de una desolación incomparable, meciéndose sobre los abismos que se abren dentro y fuera de sí, “con el viudo / oscilar del trapecio”.

La sangre que circula en los más recónditos vasos de Ramón López Velarde no es, pues, constantemente, sangre devota. Ésta se turba, se entibia y aun cede ante el impulso de una corriente de sangre erótica al grado que por momentos llegan a confundirse, a hacerse una sola, roja, oscura, compuesta y misteriosa sangre.

Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad:

*Cuando la última odalisca
ya descastado mi vergel
se fugue en pos de nueva miel,
¿qué salmodia del pecho mío
será digna de suspirar
a través del harem vacío?*

El que fungió interinamente de árabe solitario se siente ahora definitivamente abandonado. Y a la sola idea de que el placer de los sentidos pueda no existir para él, en un momento dado, en el momento en que “la eficaz y viva rosa” de su virilidad quede superflua y estorbosa, en el último espasmo del miedo se confesará muerto en vida, árabe sin hurí:

*¡Lumbre divina en cuyas lenguas
cada mañana me despierto:
un día, al entreabrir los ojos,
antes que muera estaré muerto!*

¿Será necesario decir que esta dualidad de Ramón López Velarde está muy lejos de ser un juego retórico exterior y puramente verbal y que, en cambio, se halla muy cerca de la profunda antítesis que se advierte en el espíritu de Baudelaire? También en Ramón López Velarde, “la antítesis estalla espontáneamente en un corazón también católico, que no conoce emoción alguna cuyos contornos no se fuguen en seguida, que no hallen al punto su contrario, como una sombra, o, mejor, como un reflejo”.

Y, no obstante, su obra sigue siendo vista con ojos que se quedan en la piel sin atreverse a bucear en los abismos del cuerpo en que el hombre ha ido ocultando al hombre. Y Ramón López Velarde sigue siendo para todos un simple poeta católico que expresa sentimientos simples. Me pregunto: ¿será posible ahora seguir hablando de sentimientos simples en la poesía de Ramón López Velarde? Pienso en las reveladoras palabras de André Gide: “Lo único que permite creer en los sentimientos simples es una manera simple de considerar los sentimientos”.

No es una casualidad el hecho de que el nombre del gran poeta francés haya surgido en más de una ocasión al considerar uno de los aspectos más personales de López Velarde. Él mismo ha confesado haber sido uno antes y otro después de conocer a Baudelaire. ¿Este conocimiento era preciso y lúcido? ¿Leía Ramón López Velarde a Baudelaire en francés? ¿Lo conoció solamente a través de traducciones españolas: la de Marquina, por ejemplo? No es la forma lo que Ramón López Velarde toma de Baudelaire, es el espíritu del poeta de *Las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio.

Ya he dicho que, según confesión expresa, gracias a Baudelaire descubrió López Velarde no sólo la rima, sino también y sobre todo el olfato, el más característico, el más refinado, el más precioso y sensual de los sentidos que poeta alguno como Baudelaire haya puesto en juego jamás.

Sería injusto y artificial establecer un paralelo entre ambos poetas, e imposible anotar siquiera una imitación directa o señalar una influencia exterior y precisa. Entre la forma de uno y otro no media más que... un abismo. Pero si un abismo separa la forma del arte de cada uno, otro abismo, el que se abre en sus espíritus, hace de Baudelaire y de Ramón López Velarde dos miembros de una misma familia, dos protagonistas de un drama que se repite a través del tiempo con desgarradora y magnífica angustia.

La agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad, que son temas de Baudelaire, lo son también de nuestro poeta. Y si la religiosidad de López Velarde se resuelve en erotismo, siguiendo un camino inverso, pero no menos dramático, el erotismo de Baudelaire se convierte, en último extremo, en plegaria:

*Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
de contempler mon coeur et mon corps sans degout.*

Ciertos versos de nuestro poeta, los versos más ciertos, comunican un indefinible calofrío baudeleriano cuando son la expresión de un espíritu atormentado:

con la árida agonía de un corazón exhausto

o cuando nos dice:

voy bebiendo una copa de espanto

o bien cuando, en “Ánima adoratriz”, desea que la vida se acabe precisamente al mismo tiempo que el placer

*y que del vino fausto no quedando en la mesa
ni la hez de una hez, se derrumbe en la huesa
el burlesco legado de una estéril pavesa.*

En idéntica obsesión de la muerte, Ramón López Velarde confiesa angustiado que la pródiga vida

*...se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente,
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.*

Y más aún cuando sobrepone las imágenes de la vida plena y de la muerte inevitable. Así en el final del poema en que ha cantado con sensual arrobamiento los dientes de una mujer, acomodados a la perfección en el acueducto infinitesimal de la encía, se detiene y, de pronto, pasando sin transición del madrigal erótico a la visión macabra, dice:

Porque la tierra traga todo pulcro amuleto

*y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos
en la mueca erizada del hostil esqueleto.*

De todos los poemas de Ramón López Velarde, tres de *Zozobra*: “La lágrima”, “Hormigas”, “Te honro en el espanto”, ilustran, mejor que los versos sueltos que he subrayado, esta afinidad de atmósferas, de obsesiones y aun de expresiones que López Velarde no fue a buscar, sino a reconocer como suyas en Baudelaire.

Influencias precisas han sido señaladas en la obra de Ramón López Velarde. Se ha hablado de Luis Carlos López. Con igual justicia puede hablarse de Julio Herrera Reissig. Y con mayor exactitud de Leopoldo Lugones. Pienso que más que de una influencia de la poesía de Luis Carlos López en la de López Velarde, sería exacto señalar ciertas afinidades superficiales y de orden puramente temático. Estas afinidades aparecen sólo en *La sangre devota*, y conviene subrayar que el levísimo aire de familia lo da la provincia, semejante, si no igual en todas partes, en Colombia y en México. Pero el tono irónico y amargo, el relieve caricaturesco o satírico, no siempre limpiamente logrado en la poesía de Luis Carlos López, está ausente de la de López Velarde. Ciertas expresiones de Julio Herrera Reissig y el uso de palabras rebuscadas hacen que algunos versos del uruguayo puedan ser confundidos, en una primera lectura, con otros de Ramón López Velarde. Pero el gusto —ese don que mantiene al poeta en equilibrio— es siempre mejor en el mexicano que en Herrera Reissig, que, junto a indudables aciertos de expresión, coloca, sin parecer distinguirlos, verdaderos fracasos de su ambición por lograr imágenes inesperadas. Además, el amor a lo decorativo por lo decorativo, que es un vicio de la poesía “modernista”, no aparece, por fortuna, en la poesía del mexicano López Velarde.

Una tentativa por alcanzar la expresión lugoniana le parecen a Antonio Castro Leal ciertos poemas de Ramón López Velarde. Hay mucha finura y verdad en esta observación, que ilustra citando unos versos de López Velarde:

*Mi virtud de sentir se acoge a la divisa
del barómetro lúbrico que en su enagua violeta
los volubles matices de los climas sujeta
con una probidad instantánea y precisa*

a los que es fácil añadir éstos en que habla de

*los astros y el perímetro jovial de las mujeres,
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas.*

Y aun otros en que el Lugones del *Lunario sentimental* hace acto de presencia:

*Obesidad de aquellas lunas que iban
rodando, dormilonas y coquetas,
por un aborto azul
sobre los árboles de las banquetas.*

En realidad, tanto como una influencia patente en ciertos efectos de técnica aprendida en la magnífica escuela del *Lunario sentimental*, y en la intención de dar, por los medios menos usuales, en el blanco, es un ejemplo para Ramón López Velarde la poesía de Lugones. Lugones era, para nuestro poeta, “el más excelso, el más hondo poeta de habla castellana”. “La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas —reducción intentada por Góngora— ha sido consumada por Lugones”, escribía López Velarde en un artículo en el que, también, habla con mucha lucidez del papel que representa el sentido crítico en la creación poética. “El sistema poético se ha convertido en sistema crítico”, decía. Mejor juez de sí mismo que de los demás, la predilección de López Velarde por Lugones es inteligente y revela y afirma, además, su temperamento frente al del poeta argentino. Las palabras que acerca del lugar común escribió Lugones en el prólogo del *Lunario sentimental* parecen no haber sido olvidadas jamás por Ramón López Velarde.

Pero tal vez no sea preciso ir a buscar la clave psicológica de la composición poética en Ramón López Velarde más allá de la pasión atenta que ponía en alcanzar imágenes inesperadas, relaciones sutiles y al mismo tiempo precisas entre los seres y las cosas. Idéntica pasión ponía en odiar, como al peor enemigo, el lugar común, la expresión borrosa y gastada, moneda que pasa de mano en mano sin dejar ni permitir una huella, lisa y convencional, sin otro valor que el que le asigna la costumbre.

De buena gana habría creado todo un lenguaje para su uso personal, como dicen que parece haber sido el propósito de Góngora, a quien amaba con pasión. Pero dar nuevos nombres a las cosas lo habría confinado en el círculo de la razón perfecta; es decir, en el círculo de la locura. Como a todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a crear, con la forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisiaca, dióse, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los párpados son los “párpados narcóticos”; la cintura, “la música cintura”, y el camino, “el camino rubí”. Fue así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de “flores inauditas”.

A través de toda la obra de Ramón López Velarde, desde las páginas de *La sangre devota* hasta los poemas que formaron *El son del corazón*, la presencia de la Biblia se hace sentir. Mas no como una fuente de imágenes decorativas —a las que los poetas llamados modernistas fueron tan afectos—, sino como un alimento indispensable para la nutrición del espíritu y para la expresión de su personalidad.

Como un cuerpo abrazado estrechamente al suyo, la llevó a través de toda su vida poética, no como un botín de guerra ni como una romántica carga, sino como un cuerpo al que, a fuerza

de amarlo, llegara a no distinguirlo del suyo propio.

La mitología cristiana no le sirve, como la mitología grecolatina a Góngora, para hacer más culta y ornamentada su poesía, sino para hacerla más sincera, como si formara parte de una vida vivida o al menos deseada por Ramón López Velarde.

Cuando en un poema de *La sangre devota* quiere quedarse a dormir en la almohada de los brazos de seda de una mujer, nuestro poeta confiesa ingenuamente que es

*para ver, en la noche ilusionada,
la Escala de Jacob llena de ensueños.*

Las mujeres que pasan por sus poemas tienen nombres bíblicos: Ruth, Rebeca, Sara. A esta última la encuentra ya no pérfida como la onda, sino flexible “como la honda de David”.

En un curioso *ritornello*, en varias poesías aparece el nombre de Sión. A veces le pide a una mujer que lo lleve a Sión de la mano; otras, queda desolado al ver que las mujeres que van rumbo a Sión lo abandonan. También se asoma al pecho de una mujer y lo halla “claro de Purgatorio y de Sión”.

Hubiera querido ser uno de los reyes de Israel, cuando el miedo —que en López Velarde tiene caracteres de obsesión— de llegar a la hora “reseca e impotente de la vejez” lo asalta. Clama entonces por que no le falte la tibieza de la compañía de la mujer providente

*con los reyes caducos que ligaban las hoces
de Israel, y cantaban
en salmos, y dormían sobre pieles feroces.*

Halla, sobre todo en el Antiguo Testamento, el zumo concentrado de las vidas que son a un tiempo salud, religiosidad, alegría y deleite y que le darán, no la embriaguez innoble de Noé, sino la embriaguez perfecta de la lucidez.

Así, desde las alusiones paradisiacas, cuando se confiesa:

*Alerta al violín
del querubín
y susceptible al
manzano terrenal,*

o cuando quisiera con una lágrima de gratitud “salar el paraíso”, hasta el curioso cuadro, que hace pensar en una adorable composición de El Bosco, en que se imagina en la Tebaida bajo un vuelo de cuervos:

*El cuervo legendario que nutre al cenobita
vuela por mi Tebaida sin dejarme su pan,
otro cuervo transporta una flor inaudita,*

*otro lleva en el pico a la mujer de Adán,
y, sin verme siquiera, los tres cuervos se van.*

Las cuarenta noches del Diluvio dejaron en López Velarde una impresión que aparece en sus poemas convertida en alusiones o en imágenes referidas a un estado de ánimo personal:

*Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré el rayo
del sol sobre mi arca, porque ha de quedar roto
mi corazón la noche cuadragésima.*

o bien:

*Ámbar, canela, harina y nube
que en mi carne al tejer sus mimos,
se eslabonan con el efluvio
que ata los náufragos racimos
sobre las crestas del Diluvio.*

Otra vez no es *El génesis*, sino *El éxodo*. La plasticidad y el misterio de la cortina de humo y de fuego que servía de guía a Moisés y a los israelitas al salir de Egipto reaparece con igual misterio y con singular intimidad cuando dice a una mujer:

*Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita.*

Y luego, el libro de *Los números*, con el precioso mito de las doce tribus, le sirve para comparar los dientes de una mujer con el maná

*con que sacia su hambre y su retina
la docena de tribus que en tu voz se fascina.*

Menos que el Antiguo, el Nuevo Testamento le sirve para alcanzar plenamente la expresión de sus particulares y angustiadas voces. No obstante, cuando imagina un retorno, un retorno maléfico a su pueblo, piensa en el hijo pródigo de la parábola contada por San Mateo, que regresa, ahora, a un pueblo mexicano, despedazado por la metralla de la guerra civil:

*Y la fusilería grabó, en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyera el hijo pródigo*

*al volver a su umbral,
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha,
su esperanza deshecha.*

Y al cantar a las provincianas mártires, revive, en una anécdota de su pueblo natal, la crueldad de Herodes diciendo:

*Gime también esta epopeya, escrita
a golpes de inocencia, cuando Herodes
a un niño de mi pueblo decapita.*

Su primera vocación de seminarista no está ausente de este amor a la Biblia que, amada en el amado transformada, ni las más profanas aventuras de los sentidos lograrían arrancarle después.

La religión católica con sus misterios y la Iglesia católica con sus oficios, símbolos y útiles, sirven a Ramón López Velarde para alcanzar la expresión de sus íntimas y secretas intuiciones. Su vocación de seminarista se halla, como en el caso de la Biblia, presente en este conocimiento preciso de la forma que la Iglesia ha aprobado para celebrar los oficios divinos. Pronto se advierte en su poesía una familiaridad con objetos y símbolos que está muy lejos de ser rebuscada. Además, la obsesión intensa de ciertas atmósferas donde se mezcla la riqueza de los ornamentos y su contrario: la miseria de la grey astrosa que asiste, no a las catedrales magníficas, sino a las oscuras y miserables iglesias.

Una estrofa de un poema de *Zozobra* nos da la clave de sus preferencias:

*Mi espíritu es un paño de ánimas, un paño
de ánimas de iglesia siempre menesterosa;
es un paño de ánimas goteado de cera,
hollado y roto por la grey astrosa,*

descubriendo la correspondencia entre el drama de su espíritu y el que parece alentar —y alienta— en los recintos en que la religión de Cristo representa, como en un misterioso teatro, sus oficios y recibe, como espectadores y actores a un solo tiempo, a sus fieles.

Y más aún: Ramón López Velarde parece no estar conforme al comparar su espíritu con un paño de ánimas; necesita, para ser exacto, que el paño de ánimas se halle manchado, hollado, roto; necesita añadir estos epítetos para hacer más palpable su miseria. De igual modo, cuando se compara con una nave de parroquia, se apresura a añadir: “de parroquia en penuria”.

La pasión de Cristo es también su pasión. Su alma es el vinagre; su dolor, una ofrenda, y Cristo no es el Cristo de todos, sino el suyo:

Mas hoy es un vinagre

*mi alma, y mi ecuménico dolor un holocausto
que en el desierto humea.
Mi Cristo ante la esponja de las hieles, jadea
con la árida agonía de un corazón exhausto.*

El vinagre, la esponja, las hieles y también los clavos y las espinas de la pasión de Cristo son también instrumentos de su pasión eterna, que es la pasión amorosa.

Óleos, cíngulos, custodias y cirios aparecen en sus poemas con particular e íntimo significado. Y aun en los accidentes del paisaje exterior y en sus transformaciones encuentra una relación poética con los objetos litúrgicos. Es así como halla:

*La estola de violetas en los hombros del Alba,
el cíngulo morado de los atardeceres.*

Las llamas del purgatorio y del infierno de la mitología cristiana asoman sus lenguas de fuego en la poesía de López Velarde como en los cuadros de ánimas de las iglesias. Y aun en la boca de una mujer reaparecen:

*Tu boca, en la que la lengua vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno.*

Y de su corazón nos dice:

*Yo lo lanzara un día como lengua de fuego
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz.*

Otras veces la poesía de la Salve, que es para Ramón López Velarde un óleo y una fuente, lo hace temblar con un temblor infantil.

Y así, en interminable teoría, sacramentos y misterios de la religión cristiana le sirven para hacer más expresivos los estados de un alma en que, con temperamento erótico, se abraza, indistintamente, de la mujer y de la religión. “Una virgen fue mi catecismo”, confiesa en *El son del corazón*. Y en el mismo libro:

*Dios, que me ve que sin mujer no atino
en lo pequeño ni en lo grande, diome
de ángel guardián un ángel femenino.*

Y así como a la religión misma la impregna de un sentido erótico, todo cuanto mira y toca, aun lo más inerte, se humaniza y estremece al menor contacto con el poeta:

*En mi vida feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera,*

*que, abrazada por mí, no tuviera
movimientos humanos de esposa.*

Expresada con lucidez extraordinaria, escondida en una de las páginas de *El minuterio*, hallamos la conciencia de este modo singular de ser: “Nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico”. Hasta la muerte lo acompañó el temperamento erótico, que, como su poesía, no conoció decadencia ni ocaso, porque —consecuente con su propia profecía— su sed de amor fue como una argolla empotrada en la losa de su tumba.

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte.

LA POESÍA DE EFRÉN REBOLLEDO

I. CÓMO LEER A NUESTROS POETAS

“Es cuestión de mucha finura decidir cuánto debe ser leído de cada poeta en particular.” T. S. Eliot plantea las dificultades y los problemas de las selecciones de poesías con esta frase que aparece al frente de su breve ensayo acerca de Swinburne. Y, no obstante, existen poetas cuyas poesías sólo deben ser leídas en selecciones. La necesidad de la selección y la selección misma dependen de la peculiar naturaleza del poeta. Pero, al mismo tiempo, la inversa no es menos cierta, porque el hecho de pensar y estudiar qué es lo que debe seleccionarse de cada poeta nos ayuda a descubrir su naturaleza.

Aun los espíritus menos dispuestos a separar en la obra de Salvador Díaz Mirón las sustancias que por su naturaleza no se mezclarán jamás, distinguen en su obra dos porciones diversas. La primera en el tiempo es representativa del carácter evidentemente romántico del poeta. La segunda es ya el fruto de una concentración mayor, opuesta, si no fuera en cierto modo un resultado de la primera. Simplificando con exceso, podemos decir que la primer época de Salvador Díaz Mirón la forman los poemas románticos que alcanzaron una consagración rápida, mientras que la segunda la forman los poemas que provisionalmente llamaremos clásicos. “Entre clásico y romántico la diferencia es bien simple —anota Paul Valéry—; es la que establece el oficio entre el que lo ignora y el que lo ha aprendido. El romántico que ha aprendido su arte, se vuelve clásico. Por eso —añade, destruyendo la claridad de su afirmación con la pobreza del ejemplo— el romanticismo acabó en el Parnaso.” Lo cierto es que si la primer época de Salvador Díaz Mirón se distingue por el impulso, la segunda se caracteriza por la maestría. En su primer época, Díaz Mirón era aplaudido y admirado ciegamente porque en sus poesías cada estrofa y cada verso iban derechamente a un fin, mientras que en su segunda época, una vez adquirida la maestría, los medios era tanto o más importantes que el fin, de modo que si los primeros poemas de Díaz Mirón buscaban el aplauso y la admiración inmediatos, los segundos merecen el aplauso y alcanzan menos rápida, pero más seguramente, la admiración.

A la hora de seleccionar la obra poética de Díaz Mirón, importa, pues, separar claramente ambas épocas: la del fervor romántico, imitativo, oral, y la época de la maestría que alcanzó en algunos poemas, en muchas estrofas y en numerosos versos aislados. Atentos a la primer época, veremos que los poemas más débiles se apartan por sí solos y como avergonzados. Fuera de algunos ejemplos en que culmina de manera definitiva la maestría, en la segunda época las excelencias están mezcladas en un mismo poema con las verdades domésticas.

La selección de la obra poética de Manuel José Othón es indispensable. Quienes reunieron sus obras completas, no sospecharon el mal que le hicieron, ni la sombra que proyectaron, creyendo obrar piadosamente, sobre la figura de un poeta extraordinario si se le conoce por unos cuantos poemas, pero que corre el peligro de aparecer mediocre cuando, junto a estos poemas y sin distinguirlos precisamente, se le echa en cara toda una serie de composiciones mediocres, pecados de juventud y de madurez.

Hay algo dramático en el caso de la ideal selección de los poemas de Amado Nervo. Al leer sus poesías completas, se piensa en la conveniencia de una selección, pero una vez hecha ésta, después de numerosos ensayos que nunca satisfacen del todo, se llega a la conclusión de que Nervo no se halla bien representado. “Hay poetas —dice T. S. Eliot— de los que cada verso tiene un valor único.” Díaz Mirón es, entre nosotros, muchas veces, un ejemplo de esta rara clase de poetas. “Otros hay que necesitan ser leídos en selecciones, pero que, una vez leídos en selecciones, no importan mucho.”

Una lectura cuidadosa de la obra poética de Luis G. Urbina regalaría al crítico más de una sorpresa, y pronto lo llevaría a la conclusión de que una antología inteligente de una obra tan vasta y desigual favorecería a este poeta en alto grado.

De Enrique González Martínez puede decirse que no es propiamente un poeta de antología. Con esto quiero señalar que una selección de sus poesías lo empobrecería en vez de favorecerlo. Y no porque sea difícil señalar sus mejores poemas, sino porque este poeta es más interesante e importante por el panorama poético que ha ido desplegando con gran unidad espiritual a través de toda su vida, que por los preciosos y ponderables accidentes o maravillas de su naturaleza poética. En su caso, poco frecuente en la poesía mexicana, el todo es superior a las partes.

Por el contrario, José Juan Tablada es un poeta que ganará el día en que sea presentado al lector en una selección cuidadosa, como Díaz Mirón, Luis G. Urbina y Manuel José Othón ganan, como Enrique González Martínez pierde. Lo mejor de José Juan Tablada se hallará fácilmente, maduro entre los árboles y plantas poéticos de un vasto jardín botánico que comprende desde el romántico sauce hasta la palmera enana, sin olvidar los inesperados, súbitos y fugaces hongos de su ingenioso arte menor.

La poesía de José Juan Tablada y la de Efrén Rebolledo tienen entre sí un perceptible aire de familia. Sería fácil decir en qué se asemejan, pero la diferencia entre Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, desde el punto de vista que ahora nos ocupa, estriba en que el primero fue, en cierto modo, su propio crítico, mientras que Tablada ha estado esperando un crítico que, para mostrar mejor la importancia de su obra, separe las ramas accidentales de su árbol y deje ver los frutos.

La selección de lo mejor de la obra poética de Efrén Rebolledo no es tarea difícil, puesto que él mismo se encargó de hacerla a través de su vida de escritor. Su último libro, *Joyeles*, fue llamado por el poeta mismo: “Antología”.

Por la brevedad y concentración de su obra, Ramón López Velarde es un poeta que resiste la lectura de sus poesías completas o casi completas. Cuando yo mismo, hace unos años, emprendí la selección de sus poesías, lo hice apartando deliberadamente, no sólo aquellas de su primer libro, *La sangre devota*, que por su debilidad, su prosaísmo y su infantil retórica no lo representarán jamás, sino también aquellas que sólo lo representan superficialmente. Con esto último me refiero a aquellas composiciones en que los admiradores de Ramón López Velarde querían hacer residir toda la importancia del poeta, sin pensar que, en vez de favorecerlo, contribuían a hacer de él un poeta de lo mexicano pintoresco, provinciano y epidérmico, en vez de exhibirlo como el poeta complejo y profundo que es en realidad.

No creo que Efrén Rebolledo sea un gran poeta. No es, desde luego, un poeta de gran magnitud, pero sí es un poeta muy distinguido. Su obra contiene, desde luego, una nota que trataré de aislar en seguida y que, pienso, puede desafiar airosoamente el tiempo.

La presente selección de poesías* comprende, en su mayoría, los poemas representativos de Efrén Rebolledo en su aspecto de poeta erótico, algunos de los cuales, por el alveolo en que se hallan incrustados y que no es otro que el que le correspondió en la gran encía del “modernismo”, han pasado a ser solamente curiosidades poéticas. De ellos puede decirse —si se me permite la expresión— que han pasado ya, eternamente, de moda.

Tratar de presentar aislada, en lo posible, la nota erótica de Efrén Rebolledo, aislar esta cualidad personal y valiosa, equivale a ejercer un acto de justicia con un poeta digno de atención y memoria.

II. LA TÓNICA DE EFRÉN REBOLLEDO

Estas líneas no pretenden ser un estudio de la obra de Efrén Rebolledo. Menos ambiciosas, pero más egoístas, sólo intentan destacar de una producción poco abundante y severamente corregida a través del tiempo, la nota esencial, la tónica de una escala artística iniciada por el año de 1902.

Dichoso de haber llegado tarde a un concierto ejecutado según el peor método de piano: el método parnasiano, y sometiendo su oído crítico a una prueba, el autor de estas líneas ensaya la manera de separar la nota viviente, la tónica de la obra de Efrén Rebolledo, de sus compañeras de escala, y ofrecerla en su desnudez.

Del mismo modo que podrían servir de epígrafe a un buen número de poesías de Salvador Díaz Mirón, presiden la obra poética de Efrén Rebolledo los repetidos preceptos de Théophile Gautier:

*sculpte, lime, ciséle;
que ton rêve flottant
se scelle
dans le bloc résistant!*

Efrén Rebolledo lo confesó a través de toda su vida de poeta, al grado que lo que era sencillo epígrafe en uno de sus libros primeros apareció en la carátula de sus “poesías completas” como un ideal de artífice que considera el poema como una joya y la actividad poética como un ideal de paciente componedor que aumenta y disminuye, corrige y labra incesantemente. El poeta más inflexible, el más duro versificador de la lengua francesa, imponía el ideal parnasiano a un buen número de poetas mexicanos del tiempo de la *Revista Moderna* que fundó Jesús E. Valenzuela. Pero esta meta ideal de escultura poética, este parnasianismo que pudo haber hecho de la obra de Efrén Rebolledo una colección de lápidas de frío mármol, labradas con manos de artesano que no da lugar a que en su labor colabore

Dios —o el Diablo—, no fue por fortuna alcanzada siempre por este poeta que es muchas veces más y, muchas veces, menos que un simple artesano del verso.

La apariencia de la poesía de Efrén Rebolledo puede ser, en un principio, por ello, una colección de formas inertes, pero del mismo modo que de su rostro sólo mostraba a quienes lo conocimos una máscara paralizada en un gesto duro, detrás de esa inmovilidad, detrás de esa simetría de inexpresivos planos, nuestra atención sabe hallar las iluminaciones de una pasión erótica que salva a sus poemas de ser muestras mecánicas de una inteligencia sin fervor.

La pasión erótica es la tónica de la poesía de Rebolledo. Las demás notas de su escala tienen una resonancia artificiosa que podría hacernos dudar definitivamente del gusto del poeta si no apareciera nuevamente, después de intervalos y desmayos, la nota que caracteriza los momentos mejores de su poesía.

De los tercetos de su arte poética:

*Enamorado de opulentos
cofres cuajados de ornamentos
donde guardar mis pensamientos*

donde confiesa que la materia que trabaja es el pensamiento, y sus útiles el cincel y el martillo, al grito unido, concreto, de sus poemas eróticos, hay, al mismo tiempo, una definición y un progreso. En la pasión erótica encontramos la diferencia específica de Rebolledo, aquello que lo aparta de otros poetas de su tiempo que no lograron vencer el gusto de un parnaso superficial. Lo que Rebolledo parece perder cuando abandona la fría conciencia escultórica preconizada por Gautier, y el oficio de artífice de joyas y cálices, lo gana al fin en la expresión perfilada de sus momentos pasionales, en la revelación de una intimidad, en la fuga de una naturaleza ardiente, acompasada al breve grito, al espasmo precioso del endecasílabo:

*Me entregaste en tus besos tus ardientes
labios, tu dulce lengua que cual fino
dardo vibraba en medio de tus dientes.
Y dócil, mustia, como débil hoja
que gime cuando pasa el torbellino,
gemiste de ventura y de congoja.*

O bien:

*Y en medio de los muslos enlazados,
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.*

De un escenario retórico en que una mitología superficial le permitía una metamorfosis ingenua:

*De los sátiros traidores
de las selvas moradores,
yo fui el más afortunado,
el más tierno y más osado*

pasa Efrén Rebolledo a expresiones de íntimo erotismo que no necesitan veladura alguna y que se realizan en la forma estricta del soneto. Nacen así los doce poemas de *Caro Victrix*, que son los más intensos, y, hasta ahora, mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya.

A este progreso en intensidad, en verdad artística, a este paso de lo mecánico a lo orgánico, contribuyó, seguramente, el viaje al Japón que Rebolledo realiza —como José Juan Tablada, con quien está ligado por más de un parentesco— en la plena madurez de su vida.

Poeta de los ojos, Tablada trajo del Japón una visión plástica que lo deslumbró con su espejismo dorado. Más intenso, más concreto y limitado también, Rebolledo no supo sino del Japón que sus sentidos podían tocar.

No fue sólo una dichosa casualidad el hecho de que Efrén Rebolledo tradujera varias obras de Oscar Wilde. En la prosa de los *Cuentos*, más que en las ideas de *Intenciones*, encontró Rebolledo inspiración para labrar su estilo. Labrar, ésa es la palabra. Como el Flaubert de *Salambó*, Wilde pulía y redondeaba su frase hasta un punto vicioso, hasta el extremo de dejarla, muchas veces, inerte. ¿No es ésta la causa de que a su estilo quisiéramos imprimir ahora una circulación, una respiración; en una palabra, una función que pusiera en movimiento su belleza inmovilizada, inerte? A nada mejor que a una hermosa tela pueden compararse ciertas frases de Wilde, pero a nada más vivo puede compararse, tampoco. De Wilde heredó Rebolledo el amor a la llamada prosa artista. Por ello podemos hablar de las propiedades de la prosa de Rebolledo como de las de un cuerpo físico, y decir que es inflexible, pesada y brillante; pero ¿cómo hablar de las cualidades vivientes de una prosa que dentro de la obra de Rebolledo puede colocarse en el mismo plano que los poemas dictados por la sencilla ley de escultura retórica? La prosa de Rebolledo, como su poesía artificiosa, fue su máscara. La poesía erótica es la íntima cara de Efrén Rebolledo.

* Efrén Rebolledo, *Poesías escogidas*, prólogo de Xavier Villaurrutia, Editorial Cvltvra, México, 1939.

SEIS PERSONAJES

I. UN POLÍGRAFO

Pequeño, vivaz, graciosamente encorvado, vestido en negro riguroso, como le vimos en la última ocasión, imaginamos a don Francisco A. de Icaza. Tenía una vocecilla afilada que terminaba, como su aguda barba, en risa. En las palabras de su plática se erizaban, súbitamente, dardos. Oyéndolo, pensábamos en una hormiga provista del aguijón de la abeja. Porque don Francisco A. de Icaza, incansable y tenaz, es una de las hormigas de México.

Nacido en 1863, poco tiene de común con los contemporáneos de su país que fueron, los más, excelentes cigarras monocordes. La semejanza con ellos no pasa de la edad, como su parecido con don Gaspar Núñez de Arce no va, afortunadamente, más allá del rostro. Perteneció a la casta de escritores de excelente cultura, de larga paciencia y de curiosidad retrospectiva, cuyo ejemplo podrá parecer, si se mira ligeramente, que se extingue entre nosotros pero que, si bien se mira, continúa afortunado y feliz.

Hombre de letras, polígrafo, empuñó una larga pluma que bañaba alternativamente en la tinta de la poesía, de la historia, de la crítica y de la divulgación literaria.

Su obra revela una salud y un vigor que resaltan más a la vista de quienes lo conocimos físicamente débil y pequeño. Preciosa salud espiritual, consecuente de preparación y economía; preciosa salud ajena a la dispersión y al desmayo. La España que lo vio madurar, lo vio morir. Y como ameritaba la calidad de su labor, escrita *for an acute and honourable minority*, murió en olor de minoría.

Su poesía, madurada lejos del tumulto producido por las reformas métricas del llamado modernismo, tiene el carácter huraño del niño que prefiere continuar su juego de soledad a unirse al bullicioso juego que lo rodea. Esta actitud sella sus versos con cierta aristocracia que no es necesariamente orgullosa, sino melancólica:

*No es profesor de energía
Francisco A. de Icaza,
sino de melancolía.*

La excelencia y depuración de su gusto le hicieron preferir una poesía de matices, condensada y feliz en sus límites de extensión. Canciones y paisajes lejanos. Sus paisajes, de colores claros diluidos en claras aguas, trazados sobre finos cartones, pueden enriquecer una estricta colección de acuarelas.

Sin raíces geográficas, su lírica parece proyectada y escrita a varios metros sobre el suelo, en un inmóvil globo cautivo. Conscientemente aislada, no se prolonga ni repite. Como toda su obra, quedará encerrada en sí misma. Por ello podemos decir de su poesía: “era más bien cisterna que manantial”.

Icaza prosista ofrece varias ramas a nuestro interés: la arqueología literaria, la crítica, la divulgación, la historia. En estas actividades, en vez de encontrar la dispersión de Icaza

encontramos su definición: curiosidad, paciencia, recreación artística.

España le debe hallazgos, contribuciones y estudios eruditos del mejor orden. Su nombre alternará, por ellos, en la historia de la moderna erudición española, con los primeros nombres de sus contemporáneos. Tuvo el don precioso de convertir un asunto de fría y desnuda pesquisa histórica en vivo relato artístico. Así, de la fusión de lo histórico y lo literario en un temperamento como el suyo, habrían de resultar sus óptimas obras.

Perfecto animador de ambientes y de personajes, merece figurar entre los certeros cultivadores del género (Pater, Schwob, del “retrato real” y de la “vida imaginaria”). Su biografía de Lope de Vega, construida con base en detalles exactos, tiene el temblor artístico de una vida imaginaria. Los relatos sobre el Aretino tienen el claro y definitivo dibujo de un retrato real de Durero, con esa dosis de claroscuro —lejana, no obstante, de la de un dibujo de Rembrandt—, necesaria para atenuar la excesiva realidad humana.

Para la crítica poseía una facultad analítica rápida, certera. Sobre ella, una temperatura combativa que hizo temblar a más de un contemporáneo. Apenas si el excesivo análisis, y el afán de gozarse en la información detallada y casuística, lo alejó muchas veces de la síntesis que es lo mejor del crítico.

Hombre de letras fue don Francisco A. de Icaza para quien suspender sus labores equivalía a detener la continuidad espiritual. Su descanso consistió, solamente, en el cambio de asuntos de trabajo. Por ello, preparó ediciones críticas y documentos históricos. Por ello, fue un excelente traductor de Hebbel, Nietzsche y Tourgueniev.

En conjunto, su obra de prosista, rica en sabores conocidos, pregustados, no es abundante en sorpresas. Mejor clara y ordenada, sin grandes pasiones pero sin frialdades. Así su estilo, tradicional, de lógico desarrollo: acertada respuesta a su pensamiento y a su método de escritor. Más que de ágiles movimientos, uniformemente retardado, nunca paralítico sino de desembarazadas extremidades en marcha sin prisa pero sin cansancio.

Su obra no deja influencia. Se cierra con él:

*Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.*

Deja, en cambio, un ejemplo, su ejemplo: no trabajó jamás a la vista del público haciéndole concesiones. Lo sentimos cerca por su dedicación infatigable, por su constancia, ¿de aprendiz?, no, de artesano. Y por su admirable limitación a la faena literaria, sin escapatorias a otras actividades menos heroicas.

Oigamos una vez más la voz de Antonio Machado:

*Francisco A. de Icaza,
de la España vieja
y de Nueva España,
que en áureo centén*

*se grabe tu lira
y tu perfil de virrey.*

II. UN HUMANISTA MODERNO

Los dedos de una sola mano bastan para contar los hombres de América que han dedicado desde hace veinte años lo mejor de su inteligencia, su más aguda sensibilidad y vigilancia, a vivir los problemas del arte, haciéndolos suyos por un momento siquiera, buscando o encontrando soluciones, impregnándose de lo mejor de estas aventuras del espíritu para regalar después sus afirmaciones o sus dudas, sus investigaciones, sus hipótesis críticas. Pedro Henríquez Ureña es uno de ellos. Sus libros no son más que una porción de su obra, acaso la más depurada, nunca la más profunda y viviente. Cumplida como una función vital, como el ejercicio de una respiración acompasada y en relación con las diversas atmósferas que le ha tocado inspirar, su obra no se hallará en un lugar sino en muchos. El curioso inteligente tendrá que buscarla no sólo en sus libros sino en su correspondencia, en las notas de su cátedra, en el recuerdo de sus conversaciones y en las marcas de su influencia. No es una ilustración retórica comparar la obra de Henríquez Ureña a una función respiratoria. Sólo una función constante —cuya interrupción momentánea pondría en peligro la vida— estudiada, controlada, alcanza la economía intelectual para la actividad incesante y el poder de inteligente aventura de este hombre consagrado a señalar lo mejor de las actitudes literarias más antiguas y a respirar las suaves atmósferas que otros pulmones menos ejercitados encuentran infranqueables. Todo ello con la libertad que parece ser regalada herencia en el europeo y que en el americano es puerta estrecha, pasaje de dura y definitiva prueba. Libertad de quien ha ordenado los impulsos e instintos con la regla de una disciplina, de una razón armoniosa.

Inspirar es aspirar y, al mismo tiempo, soplar e infundir. También en este sentido y sobre todo en este sentido, la obra de Henríquez Ureña es una inspiración. Sopla e infunde ideas, conclusiones, designios, invita a la acción e incita a la duda. Hablar con él, leer sus obras, considerar sus cartas o contestarlas es siempre un incentivo, una invitación a poner en juego los resortes del espíritu.

Santo Domingo su patria, La Habana, México, Buenos Aires y La Plata saben de su presencia y recogen el fruto de sus trabajos de investigador erudito, de ordenador de la historia literaria. También conocen la solidez de su crítica sostenida no sólo por un gusto excelente sino por un criterio de moderno filósofo. De su viaje por España, iniciado sin duda en torno a su biblioteca de Santo Domingo, realizado más tarde, salieron libros suyos esenciales para su conocimiento: *La versificación irregular de la poesía castellana* que lo asegura como un perfecto conocedor de la evolución poética española, las excelentes *Tablas cronológicas de la literatura española* gobernadas por el impulso firme de una mano flexible para alcanzar y detener lo más vivo y actual de una literatura e inflexible para rechazar los falsos valores, y un libro libre: *En la orilla, Mi España*, de notas de viaje, personales y

agudas, de estudios sobre la literatura y artes plásticas y musicales, que aseguran la firme calidad de un espíritu que sabe tocar con lucidez y desembarazo los temas más diversos, sin dar lugar un momento a la dispersión y al desmayo de la inteligencia.

La actuación de Pedro Henríquez Ureña en México tiene una importancia plural, dirigida no sólo a la erudición y a las investigaciones de nuestra historia literaria sino a órdenes de teoría pura y libre. Su conocimiento de nuestro pasado literario es de tan buen precio que ningún historiador de nuestra literatura podrá desatender sus juicios sin cometer una injusticia o una ligereza. Su estudio sobre Juan Ruiz de Alarcón le sirvió para intentar una definición del *carácter* de la poesía mexicana encontrándolo en el sentimiento velado, en el discreto tono crepuscular opuesto a la elocuencia de otras literaturas hispanoamericanas. Esta teoría penetrante y justa ha hecho fortuna. El *mexicanismo* de Alarcón, su diferencia última con los autores dramáticos de su tiempo, ha sido comentado frecuentemente “en todos los países donde interesa la historia de la literatura de lengua española”. ¿Cómo señalar, pues, con la ficha de erudito, a un hombre que ha tocado un registro esencial de todo el espíritu de una literatura? “¿No es terrible —me escribe el propio Henríquez Ureña— que la simple cultura se llame entre nosotros erudición? ¿Y que la verdadera erudición se llame manía?” No obstante, la prisa perezosa se conformará con seguir llamando erudito a un humanista moderno, dotado del sentido de la filosofía crítica, franco enemigo del irracionalismo y profundo conocedor de literaturas sajonas y mediterráneas.

Si, a su lado o bajo su sombra, algunos jóvenes de México creyeron encontrarse en la erudición, no es culpa de Henríquez Ureña. Él quisiera para los escritores de América una disciplina que apacigüe el grito tropical y obligue al escritor a una ascensión pausada, enemiga de saltar escalones. Sobre todo esto, me escribe: “No creo que mi influencia —*such as it is!*— haya sido en el sentido de la erudición”. Y refiriéndose al grupo de mexicanos que buscaron su influencia en vez de encontrarla, añade: “Buscaban la erudición y se acercaron a Alfonso Reyes y a mí considerando que éramos los únicos que veíamos la literatura española antigua con ojos nuevos”. Estas palabras nos dan una certera fórmula de Henríquez Ureña: un hombre dueño de varios siglos de cultura y de unos ojos nuevos para verla.

Alfonso Reyes, hablando de su influencia en el Ateneo de México, ha escrito: “En lo íntimo, era más honda, más actual, la influencia socrática de Henríquez Ureña. Sin saberlo, enseñaba a ver, a oír, a pensar, y suscitaba una verdadera reforma en la cultura, pensando en su pequeño mundo con mil compromisos de laboriosidad y conciencia. Era, de todos, el único escritor formado, aunque no el de más años. No hay entre nosotros ejemplo de comunidad y entusiasmo espirituales como los que él provocó”.

Parecerá increíble que una porción de escritores americanos confunda a un inspirador con un simple coleccionista de documentos literarios. Pero la regla parece ser inflexible. Cuando de Henríquez Ureña se trata, lo clasifican: erudito. Pero en América no se ha pensado lo bastante en las necesidades espirituales del escritor y del artista. Henríquez Ureña erudito es, ante todo, un humanista, acaso el americano más viviente de sus años. Y su nuevo libro* de orientaciones, figuras y problemas americanos llega a confirmar esta afirmación.

III. UN HOMBRE DE CAMINOS

Es un deber escribir sobre Alfonso Reyes como de algo muy vivo y distinto que desarrolla, que esparce realidades y sorpresas en su trayectoria. No le demos el gusto —o el dolor— de obligarlo a preguntarse frente a nuestras palabras si estará presenciando su fin de cuentas, oyendo su oración fúnebre.

Conviene, pues, ajustar nuestros juicios a la alegre y sonriente juventud madura que atraviesa, ya que no es fácil ajustarse a la clara inteligencia que preside todos sus momentos. Conviene también no colocarle en torno un ambiente físico, un aire denso —el aire sólido que patentó Zuloaga—, que deforme, extraño, su figura.

Presentémoslo ágil y curioso, mostrando un espíritu independiente, sobre las variadas disciplinas espirituales, entre los vientos extranjeros que han contribuido a ensanchar sus pulmones; a regular, sana, perfecta, su respiración.

Reyes, hombre de letras, inteligencia abierta a perspectivas ilimitadas, no puede restringir su campo de trabajo. Conserva, en cambio, despejado el horizonte para asomarse con placer al espectáculo total del mundo. A hombres como él podemos representarlos en un promontorio junto al cruce de muchos caminos —la mano sirviendo de visera a la frente—, abarcando y apretando la mayor extensión posible, pero con un camino predilecto, al que a veces fingen no ver, pero por el que optarán en el caso de tener que abandonar su sitio. Claro que para Alfonso Reyes este camino se llama México, en América; se llama España, en Europa.

Los caminos de Europa

Apartando la preferencia que hacia España se palpa a través de todos los escritos de Reyes, y que se explica mejor por el culto a la tradición por él amada siempre, que por su larga y posterior estancia en tierras españolas, como muchos observadores superficiales han querido ver, se advierte en su obra la solicitud de otras dos literaturas, de otras dos naciones: Francia e Inglaterra.

Curioso de toda manifestación artística antigua y moderna, desde su primer libro, y junto a la seducción esencial del arte griego, aparecían ya sus predilecciones francesas e inglesas. Mallarmé o Flaubert podrían representar las primeras; Wilde las segundas.

De Francia ha probado los vinos sin hallarlos extraños; antes familiares a su paladar. ¡Cuánto de francés por su carácter e inteligencia, por su curiosidad inagotable, por el seguro conocimiento de sus propios alcances! ¿Ha fijado alguien su parentesco con Gourmont?

De Inglaterra, a la que parece haber llegado primero por mediación de los griegos —estudios de Coleridge, Pater, Wilde—, ha alimentado y depurado su virtuosismo ideológico, cultivando su humorismo, vertiendo, en pago, a nuestra lengua, obras de Sterne, de Stevenson, de Chesterton.

Amante de poner su personalidad a prueba de nuevos y variados conocimientos, se ha asomado también a las literaturas de Italia y Alemania, con menos fervor quizás, pero con no

menor inteligencia e instinto. De Alemania, a la que aprendió a conocer estudiando a los griegos —Grecia fue para él, como es para todos, medio y fin de puros conocimientos—, principió con Lessing, con Goethe y con el mitólogo Otfried Müller, en cuya muerte ha cantado. De Italia muestra menor cantidad de conocimientos. Sin embargo, Reyes ha seguido desde la vida real e imaginaria de Lucrezia d'Alagno hasta la obra de Papini del que ha hecho, con su economía y acierto habituales, juicios afilados, pasando ¡claro! por cierta justa insistencia al reclamar menos despegue y más conocimiento de la obra de Croce, maestro de muchos.

El camino de España

Hablando del maestro Ortega y Gasset y de su incompleto viaje por América, Reyes ha concluido en que podemos decir, con una sonrisa, que José Ortega y Gasset descubrió América. No digamos ni por un instante, ni con una sonrisa, que Alfonso Reyes descubrió España. Ningún americano de mediana cultura corre el riesgo de ser el Cristóbal Colón de tierras españolas. El conocimiento de España, afianzado en nosotros por largas, profundas raíces, llega a cada espíritu insensiblemente, sin sonrisas y, ahora, sin pasiones. Podemos decir, en cambio, sin sonrisa, que Alfonso Reyes conquistó a España. Hay conquistas y conquistas. La suya fue lenta pero minuciosa y segura, apoyada en conocimientos cuidadosos, fruto de entusiasmo y amor verdaderos. Inicióse temprano y fue valiosa desde entonces. Preludiaba ya en *Cuestiones estéticas* con un estudio acerca de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y con otro *Sobre la estética de Góngora*. En sus manos, y por el detenido estudio que de él hacía, fue Góngora su primera arma de conquista, arma deliciosa y poderosa. Al estudio mencionado siguieron varios más —siempre en torno de Góngora— publicados, ya en la *Revue Hispanique* de París, ya en la *Revista de Filología Española*, ya en el *Boletín de la Real Academia*; estudios que acabaron por acreditarlo como el crítico mejor preparado para tratar cuestiones gongorinas. Logró así Alfonso Reyes las primeras posiciones en terreno español. Y ya por ese tiempo su nombre apareció alternando con los de Díez-Canedo, Solalinde y Menéndez Pidal, en ediciones de clásicos españoles cuyo estudio y anotaciones se le encomendaron, seguros de su competencia y méritos.

Paralelo a esos triunfos —destreza de su gusto— corría ya su conocimiento y comprensión del ambiente, de los tipos, del paisaje de España... A la conquista por la inteligencia sucedía la conquista con los sentidos. Abriendo bien los ojos —y aquí por los ojos entiéndase los sentidos todos—, sin abrirlos desmesuradamente, fue captando los diversos aspectos de la vida en Madrid, para expresarlos luego, vivos, saturados de superior realidad, ricos en comunicaciones y reflejos.

Claro que esta conquista fue, como todas las conquistas, recíproca. Madrid lo venció entregándosele; y así él recibió con sus hombres, y sus ideas y sus panoramas, la cultura de virtudes, de cualidades acendradas, hijas de miles de años, que han acabado por rodearlo con un firme y para él inolvidable círculo.

A las anteriores conquistas sigue otra más, lograda con todas las armas reunidas, añadiendo a ellas la discreción de sus maneras y su exquisita cortesía —¿no hemos dicho ya, y perdón por el retruécano, que Alfonso Reyes fue Cortés en tierras españolas?—. Se trata del triunfo de la consideración, de la amistad y solidaridad conseguida entre hombres de letras de allá. Se trata, claro, de la aristocracia intelectual, cerrada, indiferente ante las reputaciones oficiales, ante los abrazos retóricos de los hispanoamericanistas. Junto a Díez-Canedo, junto a Azorín, o a la sombra de Valle Inclán o de Unamuno, en el silencio que quiere Juan Ramón Jiménez, bajo las inspiraciones de Eugenio d’Ors, o al lado derecho de Ortega y Gasset, ha acordado el pulso de su vida y de su arte, no sin alargar la mano comprensiva a los más jóvenes.

En España se le considera como *de casa*, más por el natural enlace que da la campaña común de la vida literaria que por las raíces que en ella haya enterrado su obra —obra, al cabo, de imaginación que desborda los límites de lo individual, de lo nacional, de lo racial, para situarse en el plano de lo humano artístico.

El camino de América

Espíritu de mesurada persuasión, Alfonso Reyes no ha querido ser en América un maestro de juventudes, quizá porque comprende cuánto limita una postura de dogmatismo y admonición. Su conocimiento, su trato con las cosas que se refieren a nuestro continente, es, aunque cuidadoso y paciente, alejado. Tal vez por ello ha logrado ver y sentir con serenidad conflictos que los iberoamericanistas defienden con entusiasmo pero con pasión ciega.

Atento a los más diversos problemas, los ha resuelto con exactitud y juicio; ha señalado injusticias y desconocimiento de nuestra lengua y literatura, y lo ha hecho con inteligencia y, a menudo, con ironía. Así ha meditado en el peligro de que se tome en cuenta a Gourmont sus frases sobre una lengua *neoespañola*, existente sólo en la imaginación del gran francés; para rechazar esta afirmación equivocada, acude a señalar los mejores gramáticos que en el siglo XIX ha tenido la vieja y única lengua española: Bello y Cuervo, ambos americanos. Así, también, ha reprochado a los hispanistas norteamericanos —al mismo Fitzgerald— su incompleta información y sus graves omisiones cuando se trata de estudiar y considerar a los escritores contemporáneos de habla española. De imperdonables faltas se ha lamentado frente a los estudiosos hispanistas de Estados Unidos encontrando, al fin, en ellos, “un elemento irreducible de incomprensión”.

Cuando trata la desdeñosa actitud de Pío Baroja contra América, y tras de recomendar no se conceda demasiada seriedad a ligerezas, caprichos del mal humor —y del mal gusto—, logra formular sentencias definitivas respecto al valor que España representa para los jóvenes pueblos de América. Piensa que la España de hoy no es por más tiempo nuestra “Madre”, ni nos aguanta ya en el regazo, que mejor nos quiere como camarada de su nueva infancia, que ahora es algo como “nuestra prima carnal”.

¿Qué importa —pensamos nosotros, apoyados en sus informaciones— que el conocimiento de nuestra América haya sido imperfecto si ahora se anuncia comprensivo; si Valle Inclán y Unamuno, si Araquistáin y Azorín vuelven los ojos con interés a la América que se integra; si Díez-Canedo sigue y comenta nuestras letras con un amor ilimitado; si el mismo Ortega y Gasset —cuya voz, hasta en sus posturas más inestables, anuncia a España un tiempo nuevo— cree que en América está el camino de la raza española?

De estas voluntades inquietas o estudiosas, útiles siempre para el continente nuevo, nuestro escritor ha ganado no pocas.

Pero hay además en Alfonso Reyes una visión más concreta, construida ya no por relaciones y comparación, sino limitada por la preferencia de figuras, de obras de algunos grandes de América: Bolívar, Montalvo, Martí, Darío, Rodó. Sobre muchos de ellos ha fijado conceptos y dicho cosas inmejorables; sobre Darío, sobre Rodó, ha insistido con devoción ejemplar.

El camino de México

Para Reyes existe *la América que ríe y que juega*; existe, al mismo tiempo, *la América que llora y combate*. Si la República Argentina representa la tierra de robusta quietud, de reposado júbilo, México sintetiza el grito y la turbulencia. Ambos aspectos de la vida americana son igualmente nobles a sus ojos.

Alejado del México estoico, lo ha seguido siempre con apasionada inteligencia, repasando sus gestos de ayer, meditando en sus actuales gestos. Y ha sido para él preocupación constante ahondar e insistir en la tarea de encontrar el carácter, el alma nacional, ya en creaciones directas: versos, ensayos; ya en reinterpretaciones históricas, sin la limitación que la palabra historia trae consigo. Su *Visión de Anáhuac*, obra sólida en la que el dato histórico y el paisaje aparecen vivos, vueltos a crear, es una prueba realizada de su intento.

Su conocimiento de nuestras letras lo asegura como su crítico más entendido y sagaz. Lo mismo en el comentario animado y lleno de sugerencias que en el juicio analítico y definitivo. Sus estudios sobre Nervo —tipo del ensayo crítico ideológico—, sus reparos a la obra de El Pensador Mexicano —tipo de la crítica objetiva—, revelan comprensión y justicia hacia nuestros escritores, precursores o actuales.

Ha predicado; mejor, ha propuesto a los amigos de su país una doctrina de amistad que oponer al tiempo codicioso y rápido. En sus libros, a cada paso, salta el recuerdo de México, el de sus amigos de acá, a los que quisiera ver unidos por sus diferencias tanto como por sus semejanzas.

Los ejemplos de su cariñosa y constante información para todo lo nuestro serían inacabables. Y la resonancia que en su espíritu tienen es máxima. Él mismo lo ha confesado con sinceras palabras que no hallaréis en sus libros: “¡Ay, si supiera usted que en el centro de mí mismo da cualquier palabra venida de los míos, de mi México!”

Su temperamento, su curiosidad, sus viajes, no lo han limitado —para fortuna nuestra— a un solo trozo de paisaje, a un solo modo de expresión. Veámoslo sobre un promontorio en el cruce de muchos caminos, no sin pensar que, hasta en sus momentos más abstraídos, el hombre de caminos tiene los suyos predilectos.

IV. PERO GALÍN

Todos los escritores tienen, como los países, su geografía y con ella su extensión territorial y sus límites. Precisa, pues, situarlos para radicarse en ellos sin peligro o para dedicarles una simple visita. Genaro Estrada no perteneció a la generación llamada del Ateneo. Llegó un poco más tarde. Con justicia podríamos decir que vino a situarse inmediatamente al sur de ella. Al correr del tiempo, esa frontera de unos cuantos años ha ido borrándose al grado de que a nadie le extrañará que ahora se le clasifique como miembro significativo de ese grupo literario: Genaro Estrada lo es por sus cualidades, por su cultura, por sus limitaciones. Con la promoción del Ateneo, aparecen los primeros hombres de letras mexicanos, literatos exclusivos que hacen del arte un trabajo o un deporte serios, que juegan o trabajan con la natural y pausada respiración que es consecuencia de una cultura del gusto y de la inteligencia, muy rara en generaciones anteriores, en las que apenas Icaza y Tablada, dedicados por completo a las letras, representan el papel de precursores. Su generación es, pues, lo menos tropical que pueda hallarse. Mexicana en cambio, lo cual equivale a decir discreta y meditativa, viene a contrariar con sus obras la severa calificación que Ortega y Gasset asigna a los escritores hispanoamericanos en estas palabras: “En el mundo hispanoamericano, la mayor parte de los escritores es de tan vana condición intelectual, tan poco enterada de las cosas y tan audaz para hablar de ellas, que es peligrosa la circulación de personas un poco más cabales”. (José Ortega y Gasset, *El Espectador*, IV, Madrid, 1925.) Reyes, Vasconcelos, Caso —para nombrar a tres de sus miembros— son, precisamente, ejemplares opuestos al arribismo y representan, en cambio, la fina o vibrante consciencia artística. Genaro Estrada pertenece a esta “aristocracia cerrada” mexicana, tan semejante en proporción al grupo literario español que Pedro Henríquez Ureña ha denominado con esta misma frase.

Vivo ejemplo de probidad literaria y de virtuosismo artístico, su labor es breve, precisa. Junto a una Antología de poetas nuevos de México, publicada en 1916, que para ser obra perfecta no hace falta sino que su autor se decida a ponerla, aumentada, al día, en movimiento, un libro de prosas, *El visionario de la Nueva España*, y varias traducciones y ediciones. En países como el nuestro, en los que el traductor trabaja por placer, sin ventajas pecuniarias, la traducción es un síntoma de cultura y significa el deseo de aumentar el número de familias en la isla punto menos que desierta de la cultura. Señalemos que la generación del Ateneo cuenta con excelentes traductores. Genaro Estrada, uno de ellos.

Un Des Esseintes. Derramemos unas gotas de psicología. Detrás de cada uno de nosotros se esconde un personaje de novela ya escrita o de novela por escribir. Éste puede ser un héroe de novela rusa menor. Ese que vive alegremente, apoyándose tan sólo en los cambios atmosféricos, puede ser un personaje de Jean Giraudoux o de Pierre Girard. Aquél, el más joven, es un adolescente de Dostoievski y, ahora, de André Gide. Y aquel otro, ¿por qué no?, se queda en borroso personaje incompleto de novela americana.

En Genaro Estrada se oculta o se muestra a menudo un *Des Esseintes*, un *Des Esseintes* sano. Sus aristas se tocan en más de un vértice con el personaje de *Arebours* que un día pudo parecernos raro y extravagante, pero que ahora nos parece, simplemente, curioso y artista a su manera. Coinciden en el amor a los libros selectos, de numeradas ediciones, de buenas empastaduras. Y en los afanes de bibliófilo, de bibliómano, de bibliógrafo. Y en las manías del coleccionista. Genaro Estrada colecciona cucharas y jades. En la preferencia por cierta clase de literatura refinada: Bertrand y Jules Renard fueron un tiempo sus demonios familiares. También en el placer del confort y de la decoración de interiores, en los placeres del gusto y en la satisfacción deliciosa de saber alternar la lectura de un clásico con la lectura de un *baedeker*.

Fijémonos bien, un *Des Esseintes* sano, sin ridículos diabolismos. Oscilante, sí, entre el artificio y el humor. Porque, artista de todos los momentos, artista a su modo, Genaro Estrada es una de las pocas personas de México “capaces de dorar tortugas”.

La novela-ensayo. Estamos frente a una novela-ensayo, lo cual equivale a decir que nos hallamos a mil metros sobre el nivel de un ensayo de novela. A los amantes del desarrollo tradicional, el sistema de este libro les producirá una decepción o experimentarán la misma extrañeza que sobrecoge a un advenedizo curioso de la pintura cubista al encontrar un trozo de periódico adherido en un cuadro de Picasso. En el relato de Estrada los acontecimientos son un pretexto para hacer adoptar varias actitudes y hacer respirar bajo la presión de diversas atmósferas a un mismo personaje: Pero Galín. Rodeando al personaje, ciñéndolo, están esos capítulos que llama “intermedios”, que teniendo forma significativa independiente, como un trozo de periódico puede tenerla en un momento dado para un artista, adheridos a la trama, ayudan a componer el cuadro.

Por sobre la unidad del estilo tradicional, heredado, juzgado y aceptado, rico de verdad objetiva y de vocablos burgueses, alegre de enumeraciones completas que revelan unos ojos y una memoria sin traición, el crítico puede separar fácilmente los dos elementos del libro: hechos y ensayos. Los ensayos son divagaciones o estampas. “El experto”, “Los bazares”, “El paraíso colonial” —verdadera litografía del Volador—, están colocados a modo de ilustraciones. “El cuaderno de notas secretas”, “Género”, “La hora del habedes”, son los ensayos que hacen la crítica de la enfermedad colonizante, de sus cultivadores y de sus víctimas. ¿No es la obra de Estrada, en su aspecto satírico, el *Quijote* de los colonialistas? ¿Y Pero Galín, colonialista arrepentido, no es el correspondiente de Alonso Quijano?

La trama —ese anzuelo de los lectores rutinarios— se reduce a un cambio de decoración espiritual, un sumergido amoroso, y a un cambio de ambiente físico, un sumergido en el

espacio. Para la primera inmersión bastan los amores del protagonista con una joven bien situada en el alveolo de su tiempo. Para la segunda inmersión es suficiente un matrimonio y una marcha nupcial a Hollywood, ciudad de mil caras. De ella sale Pero Galín inundado, sano de modernidad, arrepentido de anacronismo, a una vida de campo, entre gentes que hablan un lenguaje directo y repetido. Así, al lado de su esposa, amanece a una existencia nueva, con un sol de cinematógrafo al frente, con un hijo de cinematógrafo, que grita *mamá* desde la alcoba. Como en el último rollo de una película optimista, el héroe ha triunfado de su mal.

El personaje. El personaje real de la obra existe aún o, mejor dicho, existía, porque ahora debe haber muerto para seguir la vida de estas páginas. ¿Quién no estrechó su mano? ¿Quién no le oyó ponderar, pálido de orgullo, una pieza de su colección? ¿Y quién no le escuchó un tremendo anacronismo para dar valor a un objeto, arriesgando una de esas mentiras que a fuerza de repetirlas acaban por ser una nueva forma de la verdad? Se le llamaba con tantos nombres, que ninguno servía para designarlo, para definirlo por entero. Todos lo conocimos. Sólo que hasta ahora vivió una vida real y oscura, nutrida con su propia tragedia. Sorda tragedia de personaje que no encontraba autor. Por fin, Genaro Estrada, como en el cuento de Pirandello, lo recibe en audiencia con la sonrisa del hombre que comprende esas manías, porque también las ha vivido a su manera, y lo observa cuidadosamente como a una joya de coleccionista y se aprovecha para formular los humorismos que tenía en la cabeza en pro y en contra del ambiente necesario al personaje. Y luego le hace un retrato muy fiel, con una cámara de cristales muy finos, que apenas deforman la figura y que, sin embargo, hacen de ella una figura artística. También lo bautiza. Ahora tiene un nombre. Ya lo sabemos. Se llama Pero Galín.

V. UN POETA

¡Qué fino tacto, qué delicada proporción requieren el trato y el juicio de un poeta como José Gorostiza, de una poesía como la suya! Se adentran y se ensamblan tan íntimamente la complicada y sencilla psicología del hombre y su sencilla y compleja expresión que quien no lo conozca creará encontrar amplificada en los toques de desolación y amargura su poesía; pensará que tanta juventud y tan menudo e infranqueable laberinto psicológico no se compadecen. Hay una sola manera de leer sus poesías. Repasándolas y pesándolas. Desentrañando y reconociendo el valor, el tono, la temperatura que ha vertido en cada palabra, en cada verso. Es la única manera de abordarlas. Es también la única manera de amarlas.

Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza reflexiva, lógica, severa. Confórmanse los poetas con el instinto vago y difuso en el que creen ver un don bastante por sí solo para desarrollar una obra. Desdeñan o temen las normas del orden y hallan insoportable la severidad que se opone a su abandono. Por eso en el cielo de nuestra poesía nos alegramos en mayor grado a la vista de un solo poeta que prefiere el orden

al instinto que frente a cien hombres de versos que no han salido jamás de su regalada virtud poética. José Gorostiza prefiere el orden al instinto.

Su obra se inicia temprano, conforme al imperativo de nuestra situación geográfica, de nuestra costumbre: se muere más pronto en México pero, también, para la vida literaria, se nace más pronto. Su primer conjunto de poesías, *Canciones para cantar en las barcas*, es breve y ceñido. Las influencias ineludibles que ayudaron a conformar su espíritu apenas se muestran. El poeta ha tenido la delicadeza de no incluir en su colección poesías con acentos ajenos; es más, exagerando, ha tenido la delicadeza de no escribirlas siquiera. Tan fino es su orgullo y tan severo que su libro es, en cierto modo, una antología de cuanto mejor decidióse, hasta entonces, a escribir.

Su valor para rechazar nos descubre su selección y cuidado, su desdén a la abundancia y al abandono. De este modo, en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección. Crítico de sí mismo, sabe como Juan Ramón Jiménez tocar su poema hasta la rosa. En tan minuciosa faena, alguna poesía ha sido tocada aún más allá de la rosa, hasta ese punto en que el cuidado excesivo se convierte en alejandrino descuido. Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido.

Desdeñando las quebraduras inarmónicas, el sentimiento rítmico de este poeta prefiere volver los ojos al pasado y acomodarse en la tradición. No es otra la música de Góngora, el de las canciones:

*A mí venga el lloro,
pues debo penar.
No es agua ni arena
la orilla del mar.*

¡Qué lejos, sin embargo, de una sollicitación de música exterior! Cobremos confianza: la música de este poeta es menos de los oídos que del espíritu.

Tan severo denominador de castigo califica un espíritu de emociones contenidas hasta el momento en que el grito amplificado del romántico se convierte en gemido corto y natural. Dichosos los poetas a quienes importa más estar conmovidos que parecerlo; de ellos, dice André Gide, será el reino del clasicismo.

Feliz en sus límites, se confiesa un espíritu de estremecimiento y de eco, moviéndose con frecuencia en un ambiente en que también la realidad es sueño. Y en este medio sueño, que a menudo no nos parece lúcido a fuerza de serlo tanto para el poeta egoísta, dibuja imágenes de una elegancia precisa, como cuando en un instante de su lamento se duele “con la luna de lánguidos lebreles amarillos”.

Y la pureza de su visión se funde íntimamente con el lenguaje en versos —endecasílabos casi siempre— de pura ascendencia castellana y que tienen, separados del poema, belleza e independencia de isla:

*El viento mismo atardeció sonoro.
Tu silencio es agudo como un mástil.
Espesa lama de silencio lame...
Las claras, bellas, mal heridas, sangran.*

Tan afinada sensibilidad ¿podrá ser hija legítima de un sueño? Es el momento de decir que este poeta, hasta cuando sueña, está completamente despierto.

Los motivos de su expresión tenían que ser dibujados y al mismo tiempo transparentes. El mar es su nota repetida, lejana sin embargo de la monotonía. Un mar de cristales delgados para grabar en ellos con la fina punta de la escritura. Un mar interior a cuya sola evocación el pensamiento tiene un sabor de sal.

Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, arenas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinson, náufragos como él mismo, náufrago inmóvil de un exquisito fracaso.

Su tono elegíaco, tembloroso a una simple caricia o a un presentimiento de caricia femenina, nos desnuda la doncellez de su espíritu, que mira vírgenes o blancas —“una sola blancura de pluma de paloma”— todas las cosas, gracias a la misma pureza que sus ojos han derramado en ellas. Elegía sostenida y constante; moderada incitación al ruego, al llanto que el mar sabe, a veces, suplir. De este modo, oculta o franca, hay en todos los momentos del poeta una nostalgia marina de tonos tímidos pero arrobadores. ¿Nostalgia de música o de pintura? No. La sensualidad de Gorostiza no es un afán pictórico, objetivo, exterior, de gozarse en formas y colores para quedarse en ellos, ni el deseo de hacer o escuchar música. Mejor se inclina a vincular sus sensaciones y su emoción.

¿A dónde se proyectará mañana la pura elección de este espíritu? Cuando el módulo marino de su primer libro ceda el puesto al módulo amoroso que ya se muestra, conscientemente apartado pero hendido con tan sutiles líneas, quién sabe a qué impalpables atmósferas nos conduzca este poeta a quien nadie podrá quitar “el dolorido sentir”.

VI. UN JOVEN DE LA CIUDAD

Era el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela Preparatoria para entrar sin entusiasmo en la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera. A él se le acusaba de ser muy alto, y era tan fino que parecía un corzo. Yo estaba condenado entonces a una delgadez crónica. Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes,

descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros —precisa confesarlo— un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Éramos inseparables, un poco fatalmente, como los dióscuros. Él era, lo habréis adivinado, Salvador Novo. Yo era un retrato mío de hace diez años.

Un día, me enseñó Novo el original de lo que en un principio me pareció un breve relato o una novela corta y después un monólogo interior en tercera persona. Ni Dujardin, ni Joyce, ni Valery Larbaud que había de perfeccionar más tarde este precioso género, tenían nada que ver con las páginas en que Salvador Novo hacía rápidamente la historia de un día de la vida de un joven en la ciudad de México. El relato empezaba con el despertar del protagonista y terminaba cuando el joven, soltando los zapatos, se disponía a entrar en la cama a cumplir el deber de una cotidiana muerte provisional. Como todos los manuscritos de Novo, este de su relato aparecía sin tachadura ni enmienda. Para contrariar el viejo verso, su borrador era tan claro, al nacer, como su texto. Y no obstante, la prosa salía armada ya de punta en blanco de la cabeza de Salvador Novo. Una prosa rápida, exterior, aguda y certera. ¿Como una flecha?, como una lluvia de flechas. Durmiendo una noche de varios años se quedó *El joven* de Salvador Novo en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse *Dieciséis horas de la vida de un joven*. Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un *return ticket*.

Al fin lo tenemos enfrente, vistiendo el traje de mejor corte y de más finos forros, pero regalándonos la misma sonrisa de hace diez años, juvenil, irónica, auténtica. Basta hacerlo hablar para darnos cuenta de que es el mismo de ayer, de que si bien no ha cambiado, como hemos cambiado nosotros, puede hacer, no obstante, el papel más airoso: el del joven que no quiere ser ni más ni menos que un joven de dieciocho años, viviendo su vida y formando parte de la vida toda.

Un joven se levanta temprano y sale a la calle por la primera vez después de una convalecencia. La ciudad empieza a abrir los ojos, un poco como él. Los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, ruidos para los ojos, lo asaltan. Los tenía olvidados. Sigue caminando. “Su ciudad. Su ciudad. Estrechábala contra su corazón.” El joven la estrecha, pero no sin contemplarla, sin analizarla vivamente. Los anuncios, combinados en un seguro azar, nos dan la cifra del carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano de la calle principal. Una irónica reflexión se forma en el cerebro del joven: “Hay dos muestras de la fuerza que crea dividiendo en nuestra moderna sociedad. El aviso oportuno en lo moral, y la casta de los choferes en lo material”. El aviso oportuno de los diarios le sirve

de blanco. El joven dispara, acierta, cobra la pieza y le abre las entrañas: “Señora atractiva, con capital, solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata...” Éste y otros mil casos no los pueden leer las familias... ¿Y queréis tener en un abrir y cerrar de ojos la génesis de este tipo ágil del chofer en el que Keyserling iba a encontrar el tipo del hombre moderno? Por 1900 vivíamos nuestra Edad Media del tránsito, oscura y delicada. En los ferrocarriles, en los conductores de tranvías, encuentra el joven de Salvador Novo los precursores del mesías chofer. La bicicleta no fue sino un animal de transición, un ornitorrinco que duró lo que duran las rosas. Se oye el *taf-taf* de los *Renault* y aparecen sobre ellos los primeros *chauffeurs*, lentos y torpes como sus máquinas. El chofer no ha llegado aún, pero no tarda. Nace, por fin, con la revolución, este nuevo tipo de hombre que halla en el *Ford* un instrumento construido a su escala. Y éste es el principio de una carrera desenfrenada que dura todavía... Ahora el joven se asoma a un escaparate, a una casa de té. Entra luego en una botica y pide un poco de nieve en polvo. Aspira, piensa, sueña despierto en la naturaleza sin afeites de un pueblo cercano adonde fue un día. Se abre un paréntesis. Se cierra. Y otra vez la ciudad con sus escuelas y sus estudiantes, con sus aprendices de poetas y de políticos. Sus teatros y sus cines que, a ciertas horas, supuran familias. La noche empieza a teñir caras y cosas y a entrecerrar párpados. El joven vuelve a su casa. Tiene sueño. “Lo que hice hoy —dice soltando los zapatos— no tendrá objeto mañana.”

El joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista. Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven. Ha resonado en su cerebro, se ha hecho sangre suya y aliento de su respiración. Se ha asomado a sus ojos y ha visto cómo es el interior del joven. Lo ha descrito sin juzgarlo, del mismo modo que el joven la describió a ella sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla. El trayecto del joven por la ciudad ha durado unas cuantas horas, las mismas que el paso de la ciudad por el joven. Él es un joven mexicano de hace diez años. Ella sigue siendo la joven ciudad de México.

* *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, 1928.

EXTRANJERA

GUÍA DE POETAS NORTEAMERICANOS

As a new heaven is begun and it is now thirty-three years
since its advent...

W. B.

“PUESTO que ha empezado un nuevo cielo y transcurrido treinta y tres años desde su advenimiento...” el mundo de la poesía norteamericana se reanima. Estas líneas de Blake son un epígrafe digno de presidir una ideal antología de poetas norteamericanos. Más de treinta y tres años hace que, muerto Walt Whitman, apareció (1892) la colección completa de sus poesías. A los doce poemas que formaban la primera edición se añadieron tantos que suman ahora cerca de cuatrocientos. Una época parecía concluir con Whitman. No era sino un nuevo paraíso el que regalaba a los poetas norteamericanos que, desde el Renacimiento de 1912 hasta hoy, han recibido más de una inspiración, más de un punto de apoyo, y, sobre todo, la conciencia de una libertad rica en deberes personales para su empleo, conquistada para ellos por este gran espíritu. Washington de la poesía se le ha llamado, y Lincoln. Mejor me parece llamarlo Adán de la poesía norteamericana. Sólo perdiendo un paraíso el poeta se hace acreedor a otro, al suyo. Whitman lo obtuvo y no sólo para sí. Una tierra propia que cultivar y la necesidad de una expresión inconfundible forman el legado del Whitman que superó el paraíso gratuito de su tiempo. A lo lejos, Poe hace las veces de Jehová...

La dicha de este nuevo paraíso póstumo la comparte Whitman con una mujer, Emily Dickinson. Contemporánea de Whitman, Eva de la Poesía norteamericana, fina y hermética, sin ambiciones literarias, muere antes de publicar sus poesías. Nada espera, nada recibe de sus contemporáneos. Pero el tiempo maestro la reconoce al fin y, ahora, la perfila. Por su modernidad y porque su obra no es aún claramente conocida, Conrad Aiken la hace inaugurar la misma colección de poetas americanos en que su perversidad crítica ha rechazado nada menos que a Sandburg, Pound y Lee Masters. Emily Dickinson anticipa a la nueva poesía los finos ritmos, el gusto epigramático y un admirable deseo de exactitud y síntesis. Como de Walt Whitman es la voz dinámica que rueda en los versículos, de ella la llama inmóvil de la voz que arde sin consumirse y que hiere en vez de quemar.

Rápida en Europa, la resonancia de Whitman se convierte en una lenta y eficaz influencia en los Estados Unidos. Después de una verdadera pausa, en 1912 la revista *Poetry* anuncia un nuevo y feliz despertar de poesía, y en unos cuantos años (1913-1917) los poetas Vachel Lindsay, James Oppenheim, Amy Lowell, Robert Frost, Edgar Lee Masters, John Gould Fletcher y Carl Sandburg inician el fervor. Algunos libros ahora famosos aparecieron

entonces: *Chicago Poems* de Sandburg, *Spoon River Anthology* de Masters. Con ayuda de Masters se fijan las cualidades de una gran porción de poesía norteamericana: el dibujo acabado, la ausencia de abundancia, el retorno a un lenguaje simple y directo que ha sabido ahogar toda literatura. Masters mantiene su propia poesía no sólo con la precisión psicológica de sus tipos, de sus pequeños cuadros y dramas poéticos, sino también con la orgullosa modestia de una mirada que penetra tan hondamente en su mundo pequeño que realiza el milagro de elevarlo a categoría universal.

Sandburg toma de Whitman cuanto necesita para realizarse, prolongándolo, enriqueciéndose en su admiración y enriqueciendo a su vez la música del autor de *Leaves of grass*. La voz de Whitman renace en los poemas de James Oppenheim. También la voz de la Biblia, por boca de los salmistas, se escucha detrás de los largos versos de este guerrero místico que acepta y cultiva, como Masters, una poesía de asunto, tan íntima que, a menudo, nos obliga a reconocernos en ella, sirviéndonos de espejo:

*And as in a trance I hear these boys
knocking a sunder the world I lived in,*

*And opening up a larger world of mystery
and passion...*

*And yet so soon as I see this larger world
I know it is mine also...*

La preocupación de Lindsay es diversa. Aparta los elementos dramáticos de sus compañeros y se inclina esencialmente a la busca y práctica de ritmos actuales. Su poesía inspirada en las disonancias del *jazz* y en las sugerencias de la danza de los negros es un intento de arquitectura musical. Primaria y refinada a un tiempo, se opone a la de Alfred Kreymborg —el más original de los jóvenes insurgentes, lo llama Untermayer— que traza dibujos musicales sin sombra de contrastes, sin atrevidas disonancias, y que conduce una gracia lineal deliciosa, infantil.

Si una porción del movimiento renacentista se define a la vista de la poesía de Whitman, en otra porción la música de Emily Dickinson parece haber anticipado el tono. En cierto modo —ya se ha dicho— Emily Dickinson es, en el tiempo, la primera poeta *imagista*. El uso de un lenguaje sencillo, el mismo de la expresión hablada, sólo que empleado con exactitud y sin éxtasis decorativo; la no insistencia en el uso del verso libre como la única forma de expresión poética; la libertad de selección del sujeto de poesía —cualquiera puede serlo en manos de un verdadero poeta—, el uso de imágenes exactas y particulares; y el afán de concentración, esencial en poesía, fueron las reglas de los poetas *imagistas* y, en muchas ocasiones, la dirección, si no única, característica de la poesía norteamericana moderna. El poeta Ezra Pound forma el grupo que integran tres poetas ingleses Aldington, Flint, Lawrence y tres americanos, John Gould Fletcher, H. D. y Amy Lowell. De las dos mujeres, H. D., Hilda

Doolittle, permanece fiel a las normas de su grupo y realiza poesías perfiladas, verdaderos poemas *imagistas*. Como un poco de agua, Amy Lowell se entrega a todas las formas sin dar tiempo a que el vaso, conteniéndola un momento, la deforme.

Radicado en Europa, Ezra Pound, amigo de James Joyce, es el Ulises de esa poesía. Curioso, inquieto, viaja por los caminos de Europa y de su literatura, estudia a Lope de Vega... Su nombre trae a la memoria, por asociación de afinidades y destinos, los nombres de otros poetas que como él han vivido Europa o en ella: T. S. Eliot, Ernest Hemingway. También, por razones de geografía, el de Sherwood Anderson.

Viajes diversos llevan a Pound y Eliot a preocupaciones poéticas que no están lejos de las europeas. En cambio, Anderson prefiere conservar la mirada virginal característica de la poesía norteamericana, opuesta a la mirada llena de ironía, de química, que quisiera para sí la poesía europea. Virginidad y pureza son los términos que pueden calificar, de pronto, estos dos mundos. Poesía virginal la americana. Poesía que pretende realizarse a fuerza de pureza, la europea. Dos términos que no sólo difieren sino que, a menudo, se oponen.

Como Edgar Poe, Thomas Stearns Eliot es, al mismo tiempo que un poeta, un teórico de la composición. A menudo, sus conclusiones son exactas de claridad y síntesis. Quisiera Eliot, en el momento de la creación, separar el hombre y sus pasiones de la mente que crea, con el objeto de que ésta aproveche con mayor lucidez y trasmute las pasiones que la alimentan... Y añade, “no es la magnitud ni la intensidad de las emociones ni los componentes, lo que importa, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por decirlo así, bajo la cual tiene lugar la fusión”. Su poesía está llena de la lucidez que exige al espíritu que crea, y de una ironía que impide a la pasión, siempre presente, desbordar. Ningún poeta de Estados Unidos logra una lentitud tan precisa, tan completa en sus expresiones, ni la elegancia natural de movimientos y de imágenes. Todos los espasmos, todos los relámpagos están previstos.

El país donde florece la poesía ha llamado a los Estados Unidos Enrique Díez-Canedo. El país donde florece y fructifica la poesía. Sin duda, la cantidad de poetas hace difícil una mirada atenta. Los críticos y antologistas —Untermayer, Monroe, Lowell, Aiken, O’Neil— detienen su información, injustamente, un momento antes de presentar a los poetas más recientes. En las antologías clásicas no aparecen poetas como John Dos Passos o E. E. Cummings de aguda sensibilidad, fino producto el segundo de las conquistas nuevas de la poesía.

En compañía de Elliot Paul y Robert Sage, Eugène Jolas dirige en París la revista *Transition*; tiene treinta y cuatro años y acaba de publicar, para la casa *KRA*, una antología de la nueva poesía de su país. Bajo una corteza del mismo color naranja, la casa *KRA* publicó hace algún tiempo dos selecciones de escritores franceses, una para la prosa, otra para la poesía, que se mantenían por buenas razones de arquitectura crítica, por su criterio riguroso y hasta por sus omisiones distinguidas: Cocteau, Breton, Lacretelle y Crevel no aparecen representados en la antología de prosistas. La colección que se ha confiado al gobierno de Jolas parece dichosa de abrir sus hojas a todos los poetas americanos que se han colocado al alcance de su mano, de su memoria y de un conocimiento del francés poco común en los norteamericanos. Entre los

poetas escogidos —al fin la puerta es ancha— el mismo traductor. Ocurre pensar que, acaso, un afinado sentido de la modestia decidió a Jolas a abrir de esa manera el compás de su admisión con el objeto de que su presencia pasara inadvertida o, si advertida, perdonada.

Pero una antología no es nunca un banquete al que pueda asistir cualquiera que pague su cuota. El poeta propone y el crítico dispone. Para justificar su amor a la cantidad y a la superficie, Jolas debió pensar un título irónico para su colección. Supongamos: *Estadística de poetas norteamericanos*, o de otro modo, *Catálogo y muestras de poetas norteamericanos*.

De la vertiginosa estadística a que se entrega el poeta americano podemos sacar informaciones curiosas. Por ejemplo, que Countee Cullen, nacido en 1903, es el más joven de los poetas negros americanos. Que George Dillon lo es más que los tiernos poetas mexicanos o españoles que parecían tener una edad inimitable. En fin, que Eugène Jolas, no contento con exponer 126 poetas, ha traducido ligeramente uno o dos poemas de cada cual, y que las muestras que hace llegar a nuestros ojos apenas si presentan al poeta. ¿Cómo pedir que lo representen si Jolas no se preocupa de elaborar sino un *Échantillon réduit*? Alfred Kreymborg aparece en el catálogo con sólo un poema, como Amy Lowell, James Oppenheim, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Robert Frost, Hemingway, Edgar Lee Masters, Edna St. Vincent, William Carlos Williams... y Eugène Jolas. Ezra Pound, Sandburg, H. D. y Anderson merecieron, por una concesión inexplicable en el coleccionista, dos poemas. Jolas olvida que un poema bien traducido se convierte en medio poema: el cambio de palabras y de ruidos lo reduce, cuando menos, a una pálida mitad. Ahora sólo falta decir que las traducciones de Jolas reducen más de la mitad.

El propósito expreso del coleccionista fue reflejar el espíritu poético de los últimos quince años en los Estados Unidos y dar a conocer en Francia a los principales poetas que se revelaron durante el renacimiento de 1912. Pero la superficial ambición de Jolas, entregándose a una pasión numérica, se convierte al fin en su enemiga, ensombreciendo su idea de la nueva poesía americana. Un buen número de poemas de Lindsay, Lowell, Masters, Sandburg y Frost habría bastado para dibujar la estación más intensa, no la única ni la más fina de la poesía americana. La preferencia de Jolas por cierto grupo o, al menos, por ciertos nombres de poetas nuevos, habría sido útil para orientar, así fuera sólo por reacción, a los nuevos visitantes de la poesía norteamericana. Y no es esto todo. Asombrémonos. La única preocupación que en Jolas parecía perfecta y que consistía en no olvidar a nadie resulta mutilada. El afán de prestar atención a poetas imprecisos lo hace olvidar a otros importantes, definidos ya —como John Dos Passos—, y a una mujer más joven aún que los más jóvenes poetas que presenta: James Feibleman, Braving Imbs, Countee Cullen, George Dillon. Niña prodigio, nacida en 1910, Hilda Conkling, la olvidada, escribía ayer deliciosamente:

*The world turns softly
not to spill its lakes and rivers.
The water is held in the water.
What is water,
that pours silver,*

and can hold the sky?

Esperábamos de Jolas un mapa ordenado de la poesía norteamericana y encontramos una nebulosa: deseábamos una guía de poetas y encontramos una mediana estadística.

ENSAYISTAS FRANCESES CONTEMPORÁNEOS

SI FUERA posible, aunque no es cosa deseable, lograr que todos los países del mundo concurrieran, del mismo modo que a una exposición de ganadería, a un concurso de productos literarios, a pesar de que un clásico francés, Montaigne, es el inventor del género, Francia presentaría en cualquier tiempo un grupo menos nutrido y menos importante de ensayistas que Inglaterra. No sólo por ingenua xenofilia los ingleses consideran a Montaigne como suyo, arrullándolo con el posesivo *our*.

Con toda clase de reservas y para retirar en seguida la afirmación, he escrito que Montaigne es el inventor del “género” ensayo. Es más justo decir que Montaigne es el inventor del ensayo, ya que esta forma literaria, si me reconocen ustedes el derecho de llamar forma a lo que no tiene ninguna singular, no ha constituido propiamente un género.

¿Existe una poética, una retórica del ensayo?

A esta pregunta, que un preceptista no se plantearía jamás, tendremos que responder con las mismas palabras que usó Ramón Fernández para contestar otra, planteada del mismo modo, pero referida a la novela: no existe. No existe una poética del ensayo, no existen reglas externas que guíen la mano o modifiquen la conducta del ensayista en el momento de la expresión. Un ensayo no es tampoco, de ningún modo, en el terreno de la prosa, lo que un soneto en el de la poesía. Pero si no es un “género” ni una forma artística, y aunque no llegue a serlos jamás desde el sistemático punto de vista del preceptista o del historiador literario, el ensayo es ya una realidad palpable en la literatura moderna.

En todas las literaturas del mundo se cultiva este producto equidistante del periodismo y del sistema filosófico. Inglaterra y los Estados Unidos cuentan con ensayistas de primer orden, escritores que usando el indefinible vehículo de expresión lograron fama e influencia y las logran aún. Me avergonzaría tener que escribir sus nombres.

Tierra de moralistas y oradores, Francia no podría competir con Inglaterra en un concurso de esta especie. A fin de cuentas, el siglo XIX francés es el siglo de la novela, como el XVIII es el de la filosofía y la ciencia del derecho, como el XVII es el siglo de los retratistas morales y de los hombres de teatro. En cambio, Inglaterra, tierra de poetas líricos, es también pródiga en ensayistas.

Por eso el hecho de que un editor logre reunir en un volumen antológico treinta escritores franceses de calidad, agrupándolos como ensayistas contemporáneos, no puede menos que producir la efervescencia de una mezcla de curiosidad y asombro.

La multiplicidad, la diversidad y la divergencia de las ideas es, según el anónimo coleccionista de esta galería de ensayistas, uno de los rasgos característicos de la época presente. Sin considerar su afirmación detenidamente, sigo adelante. Pero si las ideas no se juntan en un solo vértice, sino que, al contrario, se apartan a medida que estudiamos obras y autores, en cambio los temas tratados por los ensayistas franceses, los asuntos con que aparecen representados en esta antología, no son muchos. A dos pueden reducirse, sin mucha violencia de mi parte. Ellos son —lo habréis adivinado— el arte y la política. Algunas veces

los temas esenciales parecen fundirse, como en el caso de Bernard Fay, que hace, ¡en estos tiempos!, el elogio de las capillas literarias. Tenemos entonces una verdadera política de la literatura. O como en el caso de Maxime Leroy, ensayista de expresión concreta y dibujado estilo, que habla, naturalmente, de la política como el arte de gobernar. Literatura y política. Apenas si unos cuantos ensayos representan el bando de las ideas filosóficas. Éste es el caso de Marcel Arland, que escribe sobre Port Royal, y del joven Jean Prevost que intitula el ensayo que mejor lo representa a mis ojos: “Faltas de cálculo de la apuesta de Pascal”. El mismo Émile Chartier, maestro que fue del propio Prevost y de André Maurois, mejor conocido por Alain, cuya colaboración publicada en la *Nouvelle Revue Française* refresca mensualmente, para avivarla mejor, la sed de los curiosos de cuestiones filosóficas, publica un *Propos* acerca del tambor de una orquesta, y añade a otro sobre el boxeo unas reflexiones sutiles.

Pero no hay duda que las disciplinas artísticas y las políticas forman la dominante de esta escala, de esta escuela sin maestro cercano y visible, de ensayistas franceses.

Julien Benda, el intelectualista, el apasionado de la inteligencia, verdadero ejemplar de escritor viviente (nacido en 1876), abre la antología con dos ensayos, de los que el segundo me parece el mejor y uno de los mejores del libro. Se trata de un interesante asunto de estética, de un espiritual debate en torno de una cuestión que, sin una razón definida pero no inexplicable, me hace pensar en Lessing. “De la supremacía de la pintura o de la música” es una composición que, por legítimo procedimiento de artista dramático, Benda logra ir esculpiendo, aprovechando la diversa conversación de los asistentes a un salón mundano. El debate queda abierto: no olvidemos que se trata de un ensayo.

Jean Prevost (nacido en 1901) cierra la antología con el ensayo antes citado, que sigue a unas reflexiones sobre la poesía. Un estilo áspero y sin brillo, un estilo duro, no impide seguir las actitudes de este joven y combativo escritor que aborda con franqueza escolar los temas más variados, llevándonos siempre al plano de las ideas filosóficas que es el suyo. Creo que pensando más en el estilo de Prevost que en los de Gide o Valéry, el prologuista de la antología se atrevió a decir que en el ensayo el papel del estilo es aún menos importante que en la novela.

André Gide, que sólo por el orden cronológico sigue a Julien Benda, y que si fuera dos años menos joven sería el primero en esta galería, está representado por páginas que nada tienen que ver con el ensayo entendido a la manera inglesa. En cambio, Montaigne reaparece cuando Gide hace la apología de las influencias en literatura, tema típicamente gidiano, o, mejor aún, cuando escribe esas notas que son a modo de íntimos consejos sobre el cuidado que el escritor ha de tener para no confundir arte y manera, o cuando, ¡al fin!, explica su alejamiento de Flaubert, del otro Flaubert que no es el de la *Correspondencia*.

Suares, Siegfried, Thibaudet, Leroy y Romier se ocupan de política o de política europea y americana. Drieu la Rochelle y Guehenno se ocupan, más concretamente, del comunismo.

Las notas de Suares acerca de la doctrina Monroe son agudas y claras. Nuestros internacionalistas deberían conocerlas y meditar en torno de ellas.

Lucien Romier, viajero entre nosotros hace apenas unos años, ensaya una definición de la sensibilidad americana y la sensibilidad francesa. “El pueblo americano —dice— es sensible, uno de los más sensibles del mundo” y añade, “uno de los más susceptibles, aunque al mismo tiempo se abstenga de gritar sus quejas o sus odios como lo hacen tantos otros”. Frase espiritual que teñirá de melancólico orgullo a más de un mexicano sensible que comprenda que, al referirse a América, Lucien Romier pensaba esta vez, concretamente, en México.

Los temas especialmente literarios son también numerosos. Léon Pierre-Quint escribe acerca de su favorito Marcel Proust y, en otro ensayo, sobre los *Cantos de Maldoror*. Al leer las notas críticas de este libro, ¿qué fue lo que me hizo pensar que este escritor es uno de los autores de la selección y de las notas? Si Ramón Fernández es el crítico que mejor conoce los textos proustianos, Léon Pierre-Quint es el mejor testigo de Proust.

Benjamin Cremieux, autoridad en letras italianas y agudo crítico de sus contemporáneos, en el ensayo que lo representa, “Sinceridad y emoción”, ejemplifica sus teorías con los nombres y las obras de Proust, Gide y algunos otros. Hombre de letras consumado, en un curioso ensayo acerca del pasado y el porvenir del amor, André Maurois se apoya, biógrafo literario esta vez, en un buen número de textos y cita a Homero y a Ovidio para llegar, después de un trayecto lleno de nombres y de obras, al mediano Erskine. Aunque no fue cansado leer sus ejemplos, sería cansado repetirlos. Moralista, crítico, ensayista también, Ramón Fernández, de origen mexicano, es uno de los escritores mejor representados en esta colección, y su ensayo, acerca del espíritu clásico, uno de los buenos ensayos del libro.

Larbaud, Bainville y Jaloux también ensayan en torno a la literatura. Paul Valéry representa, en este congreso, la estética, naturalmente.

Paulhan, Marcel y Montherlant se aíslan automáticamente de los centros mencionados, el primero con un ensayo acerca de la sabiduría popular de los proverbios, el segundo con unas penetrantes reflexiones psicológicas sobre el valor de “lo trágico”, y el tercero con una página acerca de... las corridas de toros.

La nota excepcional de este libro es la presencia de un muerto: Jacques Rivière (1886-1925). Los autores de la selección dedican un justo recuerdo a uno de los espíritus más apasionados y apasionantes de su tiempo, cuya juventud literaria, representada por la fervorosa correspondencia con Alain Fournier, es un ejemplo admirable de lo que en un hombre puede llegar a ser la pasión por las ideas.

Las omisiones no son muchas o no son muy apreciables. No obstante, ¿por qué Morand y Lacretelle no aparecen? El primero podría figurar con un ensayo, “De la velocidad”, y el segundo con una página, “Sobre los celos”, que es fácil encontrar en las *Cartas españolas*, o con unas notas sobre “La ira”, o bien con...

En contra de esta única objeción que se me ocurre, puede argumentarse que ni las páginas de Morand ni las de Lacretelle tienen el carácter definido del ensayo a la manera anglosajona. Pero ¿acaso un solo ensayo de los que reúne la antología lo tiene?

Los nombres señalados, y algunos más, habrían podido enriquecer la galería de ensayistas, no sólo por su número sino también por su calidad. De los trabajos presentes como de los que,

aunque de otro modo, también lo están, por su ausencia patente, se desprende una afirmación crítica que se enlaza con la que encabeza estas líneas.

Montaigne es el creador del ensayo inglés, pero también del ensayo francés. He aquí a éste. Existe en Francia un ensayo que no es el de corte anglosajón. La diferencia específica entre ambos no es fácil encontrarla, así, de pronto. Tampoco es imposible encontrarla. Desde luego yo advierto que en la antología que comento, formada por textos representativos, no hay un solo ensayista tocado siquiera de humorismo, mucho menos un humorista. Salvo magníficas excepciones, los ensayistas anglosajones son humoristas. ¿No es ésta una diferencia apreciable? Yo no pretendo que sea la específica, pero es, desde luego, muy elocuente.

VIAJES, VIAJEROS*

EL AZAR sería un maestro admirable si no fuera a menudo, solamente, el discípulo de nuestros deseos inconfesados. Así ha dejado solos, de pronto y como sin objeto, sobre mi mesa, tres libros de tres hombres que podrían entablar una conversación superficial si hablaran el mismo idioma, ya que visitaron no hace mucho tiempo el mismo país: España. Ahora, el extender mi mano los libros, como un juego de cartas, sonrío pensando que los tres autores han regresado ya. ¿Qué otra cosa es escribir un libro de viajes sino regresar? Cansado o dispuesto a un nuevo viaje, pobre o enriquecido, el viajero regresa.

Uno de los autores es un norteamericano, un francés el otro, un mexicano el más joven, el tercero. ¿Qué buscaba cada uno? ¿Qué ha encontrado cada quién? Ninguno de los tres ha llegado a España sin objeto preciso. Viajar por viajar es difícil. El viajero nace. No lo improvisa el azar o el dinero.

Waldo Frank, el norteamericano, ¿no ha ido a llenar las partes del esqueleto que ha de formar un cuerpo sinfónico de su España? El mexicano ¿no ha ido a España a cumplir con el deber de cierto tipo de americano que considera incompleto su cultivo sin el viaje por Europa? El objeto que persigue Jacques de Lacretelle al partir para España es, ante todo, huir de Francia y, más exactamente, de su amante francesa. Su movimiento es el más puro. Jacques de Lacretelle —a quien llamaremos en esta nota por sus iniciales J. L. para aparentar confundirlo con Jacques Legrand, esquivando la ironía afilada que dedica Lacretelle a quienes se atreven a pensar que él mismo es su entelequia— apenas va a España para algo. Le interesa huir de su pasión. No busca nada en España y, cuando encuentra algo, ese algo es... la mujer a quien se propone olvidar. Sin embargo, no sin una deliciosa sonrisa, J. L. subraya la necesidad de un pretexto que explique el viaje aunque sea superficialmente. Para ello, su amante desliza a su oído el nombre de Maurice Barrès, invitándolo a contradecirlo un poco. El pretexto del viaje a España de J. L. resulta contradecir a Barrès. El objeto verdadero, huir de aquello que cada momento ha de aparecer a su lado con una pasión que no abandona su inteligencia a pesar de su intensidad. Este viaje de J. L. a España es el viaje alrededor de su amante. Así, cuando se detiene a contemplar la *Maja desnuda* de Goya, no hace sino revivir, con una temperatura admirable, una intimidad amorosa de su amada francesa. Viaje en torno de una pasión, viaje en torno, también, de una inteligencia francesa. Cuando J. L. mira un retrato de Goya viejo acaba por encontrarle parecido, ¿con quién?, con Stendhal. Y el parecido no se detiene en las líneas cansadas, resentidas del rostro del español. Se prolonga en los espíritus. J. L. encuentra en Goya y en Beyle la misma intensidad en el trazo; algunas veces, un poco de caricatura; a menudo, un poco de odio; y, frente a la belleza femenina, la misma sensibilidad a pesar del cinismo común a Goya y Stendhal.

J. L. recorre España, y España lo penetra, a veces. Otras la vida española es sólo un pretexto para afinar sus teorías, para apoyar su técnica de escritor. Asiste a una corrida de toros esperando sensaciones vivas, variadas, y sólo encuentra una diversión teatral monótona. Apenas si la entrada de la cuadrilla le regala un poco de belleza. La lidia le parece un juego estrecho y brutal. Y, añade, “a pesar de los accidentes, deja poco lugar a lo imprevisto”... Un

libro de Barrès y unos cuantos pliegos de papel para escribir forman el quipaje de J. L. El libro le servirá para mantener despierta su ironía; los pliegos, para ir anotando sus hallazgos, sus reflexiones y, sobre todo, para hablar de su pasión amorosa. Todo ello en cartas que dirige a su amante a quien quisiera dejar de amar sin violencia, alejándose de ella para siempre, sin odio ni amargura.

Si Jacques de Lacretelle llega a España con unos pliegos de papel impreso o en blanco, escritos o por llenar, Waldo Frank lleva a España un baúl mundo. Todo parece caber —no todo cabe— en este baúl musical que el norteamericano lleva a la espalda, sin fatiga, acomodando en su interior todo aquello que encuentra sin sorpresa porque parece haber ido a España a recogerlo. La delicia del viajero es, precisamente, la inversa: encontrar lo que no busca. Waldo Frank encuentra justamente lo que desea para apoyar sus ideas sobre España: ejemplos, datos, fechas y fichas, hombres y nombres. De este modo acomoda sus notas en el baúl del que un día saca, flamante, nada menos que una sinfonía española. ¿Nada menos? Y nada más.

La visión panorámica de Frank hace pensar en una sinfonía de un maestro de ayer. ¿Strauss? Repartida muy hábilmente (El cielo de España, La tragedia, Más allá de España) y ejecutada con mucha temperatura (Waldo Frank es al mismo tiempo la partitura y la orquesta), esta obra cerrada y de fuerte apariencia tendrá ecos inmediatos, los tiene ya. El tono del libro y la temperatura del estilo aparecen contagiosos, han contagiado ya a algunos espíritus vegetales. El versículo bíblico, el proverbio árabe, la estrofa castellana, todo aparece en el discurso de Frank, formando aquello que un espíritu apresurado se atreve a llamar lirismo. Ninguna equivocación más exacta. ¿Cómo confundir el lirismo con la oratoria? Oratoria inteligente, dueña de sí, amiga del giro y de la pausa, de la definición inesperada y de la comparación inevitable.

Pero ¿el viaje? El viaje de Frank se resuelve en torno a la historia de España, en torno a los hombres vivientes de España. Por momentos, creemos que Frank va a dejar sus hipótesis, sus alegorías, que va a dar un paso fuera de su andante, pero esto no sucede. ¿Cómo exigirselo? Waldo Frank no es, casi, un viajero. Encuentra lo que busca y escribe un libro wagneriano, atractivo o no, según el espíritu que lo lee —iba a decir que lo escucha. ¿Un libro de viajes? La *España virgen* de Waldo Frank es mucho más que un libro de viajes. Pero también mucho menos.

El mexicano parece haber ido a buscar la madurez sin zumo de España. Una España maestra, dura, agotada. Y ha encontrado la España presentida por nosotros inmóviles, joven otra vez, y amiga. Gracias a este delicioso fracaso, Manuel Gómez Morín ha hallado una tierra viva, fiel a su misión. España fiel. Y un paisaje que recibe y describe ahora, agradecido, con viveza. También a su modo ha encontrado elementos para formar una arquitectura musical española. “De Castilla —dice— vienen esas notas graves que en la ‘sinfonía’ España no se escuchan a veces, pero que insensiblemente, sin cambiar de tono, apresuran el compás, se acercan y dominan con imperio varonil, con resonancias trascendentales, todo el caudal de las otras melodías.” (¿No será esto el recuerdo subconsciente de una *suite* española? ¿De Albéniz?, ¿de Granados?) Pero lo que importa es que Manuel Gómez Morín ha ido a encontrar

en España, en vez de su propia madurez, su juventud espiritual, su fervor y —quisiéramos— su desconfianza. Sus ojos de hombre de acción buscaban en España la pereza inactiva; la pobreza, la rutina del trabajo primario, y han encontrado fuerzas activas, trabajos modernos. En vez de decepcionarlo, de robarle fuerzas para la acción, España lo asegura, y él, en recompensa, escribe y lee públicamente unas cuantas páginas —de las que Waldo Frank no está ausente— cálidas, discretas, agradecidas.

* Jacques de Lacretelle, *Lettres Espagnoles*; Waldo Frank, *España virgen*; M. Gómez Morín, *España fiel*.

PAUL VALÉRY

I. UN DISCURSO A LOS CIRUJANOS

Uno de los espíritus más lúcidos de Francia dirigió recientemente, en el anfiteatro de la Facultad de Medicina de París, en la sesión inaugural del Congreso de Cirugía, un discurso a los cirujanos. El hecho en sí no tendría mayor resonancia fuera del campo de la medicina y, más concretamente, de la cirugía, si el discurso no hubiera sido pronunciado por un poeta, por un alto poeta, y si este alto y lúcido poeta no hubiera sido Paul Valéry.

Paul Valéry nació en 1871, en Sète, Francia. Se educó, primero, en el colegio de su población natal y en el Liceo de Montpellier, donde, en apariencia, seguía los cursos de la Facultad de Derecho. Hizo el descubrimiento de los entonces nuevos poetas: Baudelaire y Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, y conoció a algunos escritores: Pierre Louys y André Gide. Uno de sus críticos nos informa de cómo Valéry no deseaba en aquel tiempo dedicarse a escribir, y transcribe un característico diálogo entre Gide y Valéry jóvenes. “Si alguien me impidiera escribir —decía André Gide— yo me suicidaría.” “Si alguien me obligara a escribir —añadió Valéry— yo me suicidaría.” Nada ni nadie impidió escribir desde aquel entonces al inquieto André Gide. Nada ni nadie obligó a escribir, por mucho tiempo, al hermético Valéry. Consecuentes con su dramático anhelo, ambos siguieron viviendo, escribiendo el uno, callando el otro.

Fuera de escribir algunos versos de adolescencia y primera juventud, coleccionados más tarde, Valéry se limitó a cubrir sus cuadernos de notas acerca del tiempo, del sueño y del funcionamiento del espíritu humano. En París frecuenta a Mallarmé, a Huysmans, a Marcel Schwob. Un libro, que no será publicado sino mucho después nace en la soledad voluntaria a que se sometió en esos años en que su más vivo deseo era el de comprender; en los que todo cuanto le era fácil le era indiferente y casi enemigo, y en los que Valéry rechazaba las letras y más aún la filosofía por considerarlas cosas vagas e impuras. El libro fue, naturalmente, *La velada con el señor Teste*, escrito cuando Valéry no tenía sino veinticuatro años. No obstante, Valéry —dice André Maurois— era ya Valéry.

Descubre y se interesa en la obra de un hombre ilustre: Leonardo da Vinci, como antes había redescubierto —ya que Baudelaire y Mallarmé lo habían descubierto antes que él— a Edgar Allan Poe. Escribe, por encargo, una *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, que no es sino una introducción al método de Paul Valéry, como *La velada con el señor Teste* no era sino una velada con el Paul Valéry joven y sediento de claridad. Siguen los años de silencio y de olvido cuyo significado se halla preso en estas sus propias palabras: “Un hombre que renuncia a la sociedad está en condiciones de comprenderla”.

La fama de Paul Valéry es posterior a la guerra. La fecha en que terminó de escribir el poema que iba a ser su adiós a la poesía, *La joven Parca*, es 1917. Los versos antiguos fueron al fin publicados en volumen. Los libros de notas se abrieron para dejar salir las páginas que

formarían los libros de prosa de Valéry, gran poeta y gran prosista. Su fama cunde dentro y fuera de Francia. Sus libros son traducidos y comentados con fervor. Su palabra tiene no sé qué sello de distinción y sabiduría que hace el silencio en los espíritus que se aprestan a escucharlo mejor y más cuidadosamente. Porque Valéry ha logrado, en vida, una especie de posteridad que lo admira y respeta sin transportes, como se admira y respeta a un clásico. ¿Cuáles son las observaciones de Paul Valéry acerca de la cirugía y de los cirujanos? ¿Qué es para Valéry el acto operatorio? ¿La cirugía es una ciencia, un arte o una profesión? ¿Existen relaciones entre los mundos del poeta y del cirujano? He aquí algunas de las cuestiones que Paul Valéry se plantea y en torno a las cuales gira su *Discurso* a los cirujanos franceses.

Hace apenas cien años la cirugía y, más concretamente, el acto operatorio, era un recurso supremo. Sólo la extrema urgencia y la desesperación desembocaban en las operaciones quirúrgicas. Desde esa época, la cirugía ha crecido desmesuradamente, en potencia y en atrevimiento, en medios y en resultados, en frecuencia y, también, en seguridad. La influencia de la cirugía ha ido más allá de los cuerpos y se advierte en la evolución de los espíritus. Por ello dice Valéry que el progreso del arte de cirujano puede tener efectos considerables en la existencia de los actores principales del drama histórico: el famoso grano de arena que se introdujo en la uretra de Cromwell habría sido en nuestros días fácilmente evacuado; y, por lo que toca a la nariz de Cleopatra, no sería en nuestro tiempo sino un caso banal de cirugía estética.

El cirujano combate el mal con las armas en la mano. Obra directamente, y su empresa es la más atrevida de las empresas por cuanto que no se detiene ante los más nobles tejidos de nuestro cuerpo, por cuanto que no tiene miedo de abordar con el bisturí el corazón o el cerebro o la aorta; es decir, órganos cuyo tiempo es tan precioso que una pérdida de una fracción de minuto puede conducir a la pérdida brusca de todo el ser.

Si la acción del cirujano es la más atrevida, debe ser, al mismo tiempo, la más precisa.

El acto quirúrgico —dice Paul Valéry— requiere un rico conjunto de facultades. Desde la memoria despierta hasta la precisión de los movimientos, pasando por la presencia de ánimo, por la resistencia física y por una afinada lucidez sensorial.

¡No hay que olvidar que durante el acto operatorio el cirujano necesita guardar un equilibrio perfecto en esa zona que separa la vida de la muerte!

Entre los poco numerosos ceremoniales que a modo de misteriosas representaciones litúrgicas o teatrales ha creado el mundo moderno está el ceremonial del acto operatorio. Paul Valéry no duda en llamarlo operación mística o simbólica. Una deidad, que bien pudiera ser la décima musa, preside las fases en que se descompone una operación quirúrgica. Esta deidad, esta musa, bien pudiera llamarse: *Asepsia*. Al hablar de la Asepsia —ausencia de toda corrupción—, surge en el *Discurso* de Valéry, consecuentemente, la palabra Pureza y el papel que ha representado en todas las religiones, en todas las épocas, apuntando, de paso, un paralelismo entre la limpieza del alma y la limpieza del cuerpo.

No obstante que Paul Valéry habla de la cirugía y del acto quirúrgico con extrema lucidez, confiesa no haber visto jamás officiar a un cirujano. Más aún, duda poder soportar la vista de una operación —debilidad que Valéry sabe, por lo demás, que es cosa frecuente.

A través de todo su discurso, Paul Valéry considera la cirugía como un arte y al cirujano como un artista. La cirugía es, por definición, una maniobra, una obra de la mano. El gran poeta francés descubre las relaciones recíprocas que deben existir entre nuestro pensamiento y la maravillosa asociación de propiedades que la mano anexa al hombre. Y se asombra de que no exista un *Tratado de la mano*, un estudio en profundidad de las innumerables virtudes de esta máquina prodigiosa que junta a la fuerza la sensibilidad más llena de matices. La mano es para él un aparato que golpea y bendice al mismo tiempo, que recibe y da, que alimenta, presta juramento, mide las cosas, lee para el ciego, habla para el mudo, se tiende hacia el amigo y se alza contra el enemigo, y es, a la vez, martillo, tenaza y alfabeto... Diversa de los órganos que no saben hacer sino una sola cosa, la mano está ligada a las artes y estrechamente ligada en nombre y acción a la cirugía.

Una definición precisa hallamos en el discurso a los cirujanos. No es otra que la definición de la cirugía como el arte de hacer operaciones. Pero ¿qué es una operación? Una transformación obtenida por actos diferenciados los unos de los otros y que se suceden en un cierto orden hacia un fin determinado. El cirujano transforma el estado del organismo. Es decir, toca la vida; se desliza entre la vida y la vida, pero con un cierto sistema de actos y una precisión de maniobras, un rigor en su continuidad y en su ejecución que dan a la intervención del cirujano un carácter abstracto.

Uno de los aspectos más nobles y apasionantes de la extraordinaria aventura de la raza humana es para Valéry la cirugía moderna. Por ello, al final de su *Discurso*, después de meditar en la excitación, en el delirio de la civilización actual que parece querer morir en un alarde de medios de destrucción, halla un consuelo volviendo la cara hacia los cirujanos, que de los descubrimientos, de los métodos y del progreso técnico no retienen sino aquellos que pueden aplicar al alivio y a la salvación de los hombres.

Es el de Paul Valéry un modelo de discursos. Breve y exacto, reúne las condiciones indispensables de un acto operatorio. Valéry ha operado a los operadores utilizando facultades propias de un cirujano, que, a la vez, son las del poeta. No pocas relaciones existen entre la operación quirúrgica y la operación poética, que es también una obra de la mano que milagrosa y misteriosamente registra los dictados de la razón y de la intuición luminosa.

Hace algunos años, en el prólogo a las poesías de un cirujano, el autor de este comentario al *Discurso* de Paul Valéry señalaba las semejanzas, pero también la diferencia, entre el acto operatorio y el acto poético. La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. ¡Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible! ¡Sólo el poeta corta en carne viva! Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos.

II. TRADUCIENDO A PAUL VALÉRY

De algunos años a esta parte, el número de traducciones de poesías y fragmentos de escritos en prosa de Paul Valéry ha ido en sensible aumento. Pocas traducciones son buenas, pero todas son el síntoma claro de que los escritores españoles e hispanoamericanos, insatisfechos de un conocimiento privado y de un placer egoísta, quieren compartir su hallazgo con un público menos preparado que ellos, pero no menos ávido de los goces que procura la obra de un espíritu de claridad y de tacto excepcionales.

Las traducciones de *El cementerio marino* iniciaron la marcha. Jorge Guillén, Mariano Brull y más tarde Emilio Oribe se atrevieron a intentarlas, y alcanzaron aciertos parciales, tanto, que Guillén, más inteligente por más desconfiado, se apresuró a opinar que el arte de traducir debe ser un arte de colaboración: aportaciones de acentos y de aciertos vendrían de todos los rumbos y se unirían para formar un solo coro, un edificio único en el que los nombres de los colaboradores quedarían modesta u orgullosamente ocultos. A raíz de un artículo en que Alfonso Reyes recogió esta idea de Guillén, al lado de otras suyas, imaginaba yo un ideal congreso de traductores, en que los miembros fueran los más atentos y apasionados espíritus afines a la obra del poeta. Al cabo de unos meses de silencioso, difícil y desesperante trabajo, bien podría resultar ¿una buena traducción de *El cementerio marino*?... apenas si una traducción discreta para uso de quienes no tienen la fortuna de conocer el idioma en que está escrito.

Porque la traducción de la poesía es siempre un trabajo melancólico. Los frutos de la cosecha son pálidos, convencionales muestras; basta hincarles el diente para recibir un zumo sin sabor ni perfume, una ausencia en vez de una presencia deliciosa. La transfusión de sangre de un idioma a otro, posible cuando se trata de una obra escrita en prosa, no lo es cuando de poesía se trata. Valéry me ayudaría a subrayar esta imposibilidad. El objeto de un escrito en prosa puede repetirse una y muchas veces más en otro escrito en prosa, así sea en otro idioma, pero ¿cómo expresar en otro verso y en otro idioma aquello que no se propone un fin, sino que es un fin en sí mismo, y que si llega, del mismo modo que la prosa, a alguna parte, no es porque se lo haya propuesto sino porque lo ha conseguido?

Las traducciones que Alfonso Reyes ha hecho de algunas poesías de Mallarmé cuentan y contarán entre las mejores. No olvido sino tengo presentes las afinidades, las aproximaciones momentáneas a Mallarmé, de Alfonso Reyes. Y, no obstante, ¿qué son estas traducciones sino sombras desgarradas de un fantasma inasible?

De Paul Valéry no conozco aún traducciones al castellano que pueda juzgar de cierta permanencia, que tengan materia para durar. Apenas el poema de “Las granadas”, traducido por Jorge Guillén, conserva en castellano algo de su arquitectura secreta.

Las dificultades, invencibles cuando se trata de la poesía, no lo son tanto si el objeto es traducir un escrito en prosa. Ya un poeta mexicano, excepcionalmente dotado para este juego de palabras cruzadas, como llama Cremieux al ejercicio de la traducción, Gilberto Owen, publicó hace años en castellano, amorosa y fielmente, unos pequeños textos poéticos, *Ilustraciones de grabados* de Paul Valéry. Pero ¿obras como *Monsieur Teste*, *El alma y la danza* o los tomos de *Variedad*, para ir de lo más a lo menos complejo? De mí puedo decir

que sólo el hecho de pensar en traducir algo más que un fragmento, un aforismo o una página de Paul Valéry me produce —si se me permite decirlo— un calofrío horrible.

Una dichosa fortuna me dio la oportunidad de conocer, inéditas aún y en plena marcha, las traducciones de tres breves cuadernos de Paul Valéry. Hablo de *Littérature*, *Choses tues* y *Anfion*, traducidos, respectivamente, por tres escritores de México: Ricardo de Alcázar, Rodolfo Usigli y José D. Frías. Ni la traducción de las notas y reflexiones que forman *Choses tues*, ni la del melodrama sobre el mito de Anfión, que musicó Honegger, han pasado de los manuscritos a la imprenta. Sólo *Literatura** alcanzó ya la primera sanción, la de la imprenta, y espera, desde la sencillez no exenta de gracia de su arquitectura tipográfica, la mirada impaciente que trasponga las columnas de letras para adentrarse en las numerosas, breves y profundas estancias que la forman: aforismos, reflexiones, observaciones, consejos y notas sobre la poesía, la retórica, la claridad, la obra y su duración, y el escritor clásico y el romántico, temas típicamente valeryanos que, a pesar de su diversidad, tienen unidad de estilo y de fondo.

Difícil por su sencillez aparente es la forma literaria del aforismo, hermano de la máxima en que los franceses aciertan como ninguno. Decir cuanto se quiere decir, y no más, pero no menos, y siempre en pocas palabras, sería la poética del aforismo, si el aforismo admitiera alguna poética. Un dicho muy conocido de Gracián debiera estar siempre presente en el espíritu del escritor. En uno de sus consejos, que aparece precisamente en *Literatura*, Valéry extrema el dicho de Gracián sobre la bondad de lo breve diciendo: “Entre dos palabras es preciso escoger la menor”.

De todas las notas que contiene el cuaderno, las más importantes son las que se refieren a la poesía. Con facilidad encontramos en la literatura inglesa, antigua y contemporánea, intentos admirables dirigidos a la definición de la poesía, de su ambición y objeto. No sucede lo propio en la literatura francesa. Por ello, cuando un espíritu tan profundamente francés como el de Valéry se inclina sobre el papel para definir y situar lo que tantas veces ha realizado en versos sin mancha, el lector halla un goce impagable. Un solo poeta de América —donde la inspiración es todavía el principio y el fin de la actitud poética— no debe ignorar estas páginas en que se dice que el poema debe ser una fiesta del intelecto y no otra cosa. Mas no sólo el especialista o el que cree serlo, sino el simple lector que ama o cree amar la poesía por un deber oscuro, ciego, religioso, encontrará en estas definiciones motivos más libres, más claros y lúcidos para amarla plenamente, en el uso de sus facultades, con los riesgos de una responsabilidad. Mientras tanto, pensemos que “la mayor parte de los hombres tiene de la poesía una idea tan vaga, que esa vaguedad misma de su idea es para ellos la definición de la poesía”.

Notas sobre el pensamiento y la poesía en que Valéry dice cuál es el verdadero papel del pensamiento, que “debe estar escondido en el verso como en el fruto la virtud nutricia”; sobre el lirismo, que le parece el desarrollo de una exclamación; sobre la rima, que tiene la virtud de enfurecer a la gente simple que cree ingenuamente que hay algo bajo el cielo más importante que una convención; y sobre la duración de la obra: la mejor, para Valéry, es aquella que guarda su secreto más largo tiempo, forman lo mejor de *Literatura*. Menos felices

son las notas sobre clásicos y románticos. La diferencia entre ellos no es tan simple como le parece a Valéry, cuando dice que es la que establece el oficio entre el que lo ignora y el que lo ha aprendido. “El romántico que ha aprendido su arte se vuelve clásico.” Y añade: “Por eso el romanticismo acabó en el Parnaso”. Me resisto a pensar que alguien puede considerar clásica la poesía de los parnasianos, que sólo es académica. El académico es el romántico que ha aprendido un oficio que no es el suyo. El romántico es el que no aprende un oficio jamás. Vecino de la acera de enfrente, el clásico es el que no aprende su oficio precisamente porque ya lo sabe y lo ejercita.

Sorpresas de la sorpresa: Valéry se pregunta: ¿ésta puede ser objeto del arte? Y responde: a condición que la sorpresa sea infinita, “obtenida merced a una disposición siempre renaciente y contra la que toda la espera del mundo no pueda prevalecer”. No es otro el objeto, al menos, de la obra de teatro. Así lo expresaba yo hace poco tiempo al decir que una obra dramática debe ser un enigma, un rompecabezas, un juego de palabras cruzadas. Pero Valéry se ha apresurado a decirlo en una sola y breve frase: “Toda obra dramática es una charada”. Y, como entre dos frases, la mejor es la menor...

Ricardo de Alcázar ha traducido este inagotable cuaderno de Paul Valéry. Sólo un poeta está capacitado para realizar una tarea cuyos resortes secretos se ocultan a quien no lo sea. Ricardo de Alcázar lo es y de calidad. Un conocimiento seguro de nuestro idioma y un placer de filólogo por las etimologías lo colocan en una situación ventajosa en relación con traductores menos bien armados; una vigilancia sin reposo, una bien nutrida desconfianza presidió el conocimiento de los delicados problemas que ha sabido resolver o despejar limpiamente.

* Paul Valéry, *Literatura*, traducción de Ricardo de Alcázar, México, 1933.

PAUL MORAND

¿RECORDÁIS el prefacio de Anatole France a *Los placeres y los días*, el libro primero de Proust? Anatole France parece reconocer únicamente en el Proust de entonces, en vez de las cualidades originales que formaron más tarde una rama de la literatura actual y ensombrecieron el limitado prado ameno del mismo autor de *El crimen de Silvestre Bonard*, virtudes refinadas. Cualidades, virtudes. Para France, Marcel Proust era un *virtuoso*, lo cual en arte —¿en música, quién lo ignora?— no es, en modo alguno, diverso de un *vicioso*.

¿Recordáis, en cambio, el prefacio de Marcel Proust a *Tendres Stocks* de Paul Morand?

La respiración es otra: da tiempo para escribir y, en seguida, leer en voz alta una frase larga. Proust tuvo la conciencia clara de cómo el tiempo se impone a los escritores y de qué modo aparecen nuevos escritores que imponen, al tiempo, su tiempo. Hablando del minotauro Morand, supo afirmar que lo cierto es que, de cuando en cuando, surge un nuevo escritor y este escritor tiene que aparecer a los ojos egoístas de la generación precedente y a los ojos de vidrio que esta generación ha logrado mantener enfrente a modo de público, un escritor *difícil*. Como en una delicada venganza y dirigiéndose al mismo Anatole France, escribe Proust: “Podemos seguirlo hasta la mitad de la frase, pero allí desistimos”.

Nosotros imaginamos que Anatole France no pudo ir más allá de la mitad de una frase del Proust que hacía decir a Paul Morand: “Vuestra voz, también blanca, traza una frase tan larga...”

Frente a un espejo de dos lunas —Morand ha dibujado en *La Europa galante* uno delicioso, donde las lunas son tres— tenemos los perfiles diversos de un mismo rostro. ¿Quién no es asimétrico, aunque sea ligeramente? Uno de los perfiles de Morand parece hecho para mirar a las mujeres; otro, para mirar a las ciudades.

En un principio, las mujeres de Morand —Clarisa, Delfina, Aurora— eran a un solo tiempo la figura y el ambiente. De este modo, el aire engendraba la figura sin pretender ahogarla, y la figura creaba el paisaje con sólo un movimiento, con una frase o, simplemente, con un silencio. En un principio también, al recordar estas tres figuras de Morand, pensábamos en las muñecas grises y delgadas que aun de frente parecen enseñar sólo el perfil, de Marie Laurencin. Ahora, la asociación nos parece impropia, a favor de Morand.

Clarisa es rubia, aficionada a las antigüedades, pero, “más que el objeto, le seduce la imitación”. Delfina tiene unos negros ojos líquidos. Aurora, de aficiones salvajes, danza desnuda, “dejando en nuestras retinas una imagen hindú con brazos y piernas múltiples”.

Más tarde, las cosas que forman la tela de Morand pueden verse y palparse por separado, al punto que casi podríamos decir que el segundo término habitual de un cuadro cualquiera pasa a ser aquí, victoriosamente, el primero. Sus breves novelas ya no se titulan, no podrían titularse, con nombres de mujeres. El tiempo y el espacio intervienen como un convidado cuya presencia no nos asombra sino en vista de nuestra falta de previsión. Aparecen la “noche” y la “tierra”. La noche catalana, la noche turca, la noche nórdica no se llaman ya, simplemente: Remedios, Ana, Aino.

Las mujeres y las ciudades. El plano de una mujer, el sexo de una ciudad. Los perfiles de Morand desaparecen. Ahora, compuesto su rostro de frente, mira, indistintamente, a las mujeres y a las ciudades. Para conocer a las mujeres es necesario recorrerlas. Para conocer las ciudades es preciso palparlas. Y las ciudades y las mujeres de Paul Morand no pueden ser una sola. Viajero obligado, su vida es la vida cosmopolita. Tiene ya, detenido en libros, su Occidente, su pre-Oriente, su Oriente. Parece conocer una parte de Norteamérica; y, además, de los Estados Unidos ha sabido decir que los viejos automóviles Ford son sus únicas ruinas.

Morand es el observador rapidísimo de gestos y lugares, que en dos minutos levanta en un *interior* toda una ciudad o una raza. Hombres y mujeres se mueven, gesticulan, callan, se frotan o se buscan. En *Ouvert la nuit*, en *Fermé la nuit*, pasan nombres, vocablos y sitios que son el universo internacional de este arquero que lanza tan certeras flechas sobre todo cuanto mira, que, si tuviera tiempo de detenerse un momento frente a un espejo, su imagen quedaría acribillada.

Paul Morand tiene treinta y ocho años y un público internacional que lo busca por diversas razones, aun por aquellas que no son estrictamente literarias. Esto último nada tiene de extraño: Chesterton nos enseña que un impresor, leyendo la Biblia, no encuentra sino las erratas.

Sus asuntos sexuales y su lenguaje han contribuido a imantarle lectores. Su más reciente libro se titula, significativamente, *Rien que la terre*. Como todos los suyos, es el libro de un sensual, de un hombre que pone en juego sus sentidos, alejándolos y acercándolos como el fotógrafo el silencioso acordeón de su cámara de fuelle, para conseguir la visión exacta.

A la inversa de Valéry Larbaud —a quien recordamos por lo mucho que de Morand difiere—, más que el *carácter* le interesa la *manía* del sujeto. El *tic* nervioso, la zozobra de un instante, el ademán que descubre un vicio o un deseo, el laberinto psicológico cuya salida está en una mirada. Por todo esto, su estilo es agudo y rápido. Quebrado estilo de hombre que husmea, frota, espía... En pocas palabras, estilo de hombre sensual.

¿Pero no debe ser un lugar común, tan bello como el verso de Racine más veces citado:

La fille de Minos et de Pasiphaé

que la sensualidad es una forma de la inteligencia?

EL RENACIMIENTO DE CERVANTES

AUMENTAR la literatura en torno a Cervantes es una operación sencilla, al alcance de apresuradas manos. Darle un nuevo e inteligente sesgo a la posición habitual de la crítica y, con la aportación de un solo número bibliográfico, borrar tantos criterios erróneos, tantas ideas envueltas en bruma y temerosas de claridad, es difícil laboriosa tarea. En torno a Cervantes, el deber de la crítica consiste en “quitar pesos —abrumadores pesos— de encima”, para lograr una silueta más dibujada, airosa y sintética del escritor. Américo Castro aumenta la cifra de libros sobre Cervantes con un nuevo volumen, *El pensamiento de Cervantes*. ¿La aumenta? Más justo sería decir que la disminuye. Su intromisión hace salir automáticamente, del campo cervantino, muchos románticos criterios.

CERVANTES, “INGENIO LEGO”

Américo Castro dirige una idea centro, tendenciosa y justa, que hace de columna vertebral, forma la unidad e impone un método de ordenación y distribución a su obra. No es por una simple manía imaginista que hablo de columna vertebral. Osteología mejor que miología o neurología, me parece este juicio sobre Cervantes. Duro y estricto, mejor que de ágiles músculos o de alterados nervios.

Américo Castro se propone fijar de una vez, para siempre, la intensidad, la variedad de las líneas que trazaron el pensamiento de Cervantes. No se propone seguir el trayecto de un cuerpo sino el trayecto de una inteligencia.

Hay un momento en el curso del camino, un punto en donde la línea vertical que forma la “Y” se abre y separa en dos porciones que ya no volverán a encontrarse jamás. Hay en la crítica cervantina una idea en la que no sólo es imposible sino melancólico pretender conciliar los criterios. Trátase de la inconsciencia artística de Cervantes. Cuando se llega a este punto de la “Y”, a este momento del viaje, es preciso optar por seguir a aquellos que la afirman o a la minoría que la niega con firmeza.

En el escollo de la inconsciencia artística del autor del *Quijote* han chocado afinadas inteligencias. Menéndez Pelayo, Ganivet, Unamuno, Savj López, han contribuido a que Cervantes sea considerado como un bello trozo de naturaleza —una roca o una cascada— y el *Quijote* como un fruto imprevisto, como un milagro. La idea ha corrido por rumbos y caminos. Cervantes acaba por ser considerado ingenio vulgar, autor involuntario de una obra magnífica.

Américo Castro, enemigo inteligente y decidido de este sencillo modo de resolver el problema del pensamiento de Cervantes, emprende un viaje de humanista y de conocedor de literaturas comparadas, para situarlo en su época histórica e ideológica y descubrir en él un oído atento a las voces de la cultura que somete y esclaviza el don espontáneo tornándolo artístico regalo.

En España se inicia la hora de las rectificaciones a don Marcelino Menéndez Pelayo, tan atento a todas las cosas y, en consecuencia, tantas veces distraído. También ha sonado la hora del homenaje a Ramón Menéndez Pidal, menos ambicioso y, en consecuencia, más seguro. La obra de Castro viene a contrariar el apresurado criterio de Menéndez Pelayo sobre Cervantes a quien tacha de falto de afición por las ideas. Coincide, en cambio, con las afirmaciones de Ramón Menéndez Pidal acerca de la voluntad artística de Cervantes: “Cuánta meditación no revela la depuración del tipo quijotesco, cuán íntima y prolongada convivencia del artista con su creación”. “Cervantes quiso dejarla con todas las ligeras inconsecuencias de una improvisación muy a la española. Pero esa improvisación en modo alguno supone inconsciencia sino imprevisión viva, penetrante.” Ramón Menéndez Pidal ha puesto el dedo incrédulo —el dedo científico— en la llaga de la crítica cervantina que cree ciegamente en la miseria ideológica de Cervantes. Américo Castro desenvuelve, con meditadas razones, su propósito de revelar al Cervantes untado de la cultura digna de su genio y de su época, en una obra de revisión minuciosa que acabará con la idea de la creación espontánea, que es una idea estética prehistórica.

“NOSTRO CERVANTES”

Los alemanes dicen refiriéndose a Shakespeare, *unser Shakespeare*; los ingleses consideran clásico suyo a Montaigne, *our Montaigne*, significando de este modo la comprensión profunda y el deseo de conocimiento exacto que un autor extranjero ha acabado por despertar. Ahora, en España, no un extranjero sino un español muy vivo y enraizado está a punto de lanzar la teoría del italianismo de Cervantes. ¡Cervantes italiano!

¿No es ésta una manera de abrir los ojos a tantos críticos que se han empeñado en estudiarlo encerrándolo en la vida popular española y sólo en ella, sin considerar las influencias del pensamiento extranjero, antiguo y contemporáneo, y las consecuencias de una nueva respiración regulada en el viaje a Italia?

El viaje de Goethe a Italia y, más modestamente, el viaje de Velázquez, no fueron un simple cambio geográfico. ¿Por qué un hombre como Cervantes no había de reaccionar, rechazar y recibir formas y temas de un país, de una época rebosante de incitaciones? El viaje de Goethe a Italia es un momento significativo en su vida. También el viaje de Velázquez. El viaje de Cervantes fue sólo, hasta ahora, una cifra más en la memoria de los pescadores de cifras.

La erudición cervantina se había conformado con el procedimiento muerto —ya que no producía consecuencias— de la búsqueda y registro de todos los movimientos físicos de Cervantes. Este viaje a Italia, que Castro considera esencial en su desarrollo, era, pues, un simple hecho como otro cualquiera. Aquí ocurre comprobar una idea pirandelliana: ¡los hechos, cuando no están llenos por ideas, qué son sino sacos vacíos! Américo Castro se encarga de dar cuerpo a este viaje a Italia. Y con un procedimiento de recreación artística muestra a Cervantes nutrido de la ideología de su tiempo y le señala las fuentes a que recurrió

por afinidades instintivas o de elección. Este nuevo Cervantes fue un hombre del Renacimiento italiano, sacudido por los conceptos que se derramaban en toda Europa ayudados por el movimiento de Reforma, que habían de tocar a España a su debido tiempo. Erasmo influye sobre el autor del *Quijote*, directamente o a través de sus traductores españoles (Mal Lara). También León Hebreo y Baltasar de Castiglione imprimen en Cervantes la idea de “naturaleza” como realidad divina, iniciándolo en la corriente filosófica de ese tiempo: *el neoplatonismo*.

El nuevo Cervantes, italiano más que español, al participar de esta ideología se convierte en un “europeo”. El mismo Américo Castro se asombra —tan certero es su descubrimiento— de encontrar en Cervantes, desarrollados armoniosamente, los más finos temas del Renacimiento.

ESPEJO DE ERUDITOS

La obra de Castro supone una labor larga, despaciosa, lentamente pensada y, ahora, en el libro, sabiamente gobernada. Método filológico es el suyo, pero también y principalmente método filosófico.

Américo Castro domina por completo la técnica del erudito, pero no la ostenta porque no es un virtuoso de su instrumento sino un maestro. El conocimiento que revela en literaturas comparadas y su buen estilo de escritor —¡qué lejos estamos de las páginas oratorias del inevitable don Marcelino!— hace blandas las naturales durezas del oficio. Su libro está tendido como el lazo del cazador inteligente, con toda suerte de previsiones, con un desarrollo perfecto en el que una página se conecta, por medio de una simple anotación tipográfica, con otra más lejana del mismo libro, ampliando el concepto que no convenía agotar antes de tiempo.

Jugando con una frase de dos filos podemos decir, sin temor a herirnos, que, por su doctrina y por el resultado que alcanza, el libro de Américo Castro puede llamarse *El renacimiento de Cervantes*.

PÍO BAROJA

CON EL tiempo, por la edad, las figuras literarias de algún relieve añaden, a la curiosidad intelectual que despiertan, un personal interés anecdótico. Nos interesa su obra y acaba por interesarnos su vida. Hasta podemos intentar un pequeño balance pensando en las posibilidades que ésta les ofreció para mantener su arte.

A quien desconozca el carácter, las costumbres de Pío Baroja, su obra podrá parecerle admirable o no, pero la juzgará de diverso modo cuando algo sepa de su vida. Y, fuerza es consignarlo, Pío Baroja necesita insistir en sus intimidades para que no se juzgue su obra con dureza. Se pasa entonces, insensiblemente, de la dureza a la simpatía.

Vida. Sospecho que Pío Baroja se propuso en su juventud, como uno de sus personajes, ser un “hombre de acción”. Lo cierto es que lo ha conseguido. Médico de aldea, sus cualidades físicas fueron insuficientes para soportar las duras pruebas de la naturaleza: las noches bajo los árboles, “la esquina al norte de las pulmonías”.

Panadero después, y periodista y hombre de negocios. De su fracaso en estas actividades nació, afortunadamente, el escritor, no por vocación o vanidoso impulso. Solitario por “dignidad” ante la España política de su tiempo, ha envejecido, inadaptado y descontento, gruñendo a propósito de todo. Unas veces es interesante oírle; otras veces —para bien de él—, lo mejor es hacerse el sordo.

Con el objeto de ayudar la memoria del curioso literario, los críticos lo han hecho formar parte de la generación de 1898. Baroja no está conforme y para demostrarlo se empeña en negar la existencia de tal generación. Claro que si como grupo tendencioso puede no existir, sí se forma con la lista de los escritores que por ese tiempo empezaron a ganar fama; entonces no tiene más remedio que pertenecer a ella. Más bien Baroja no quisiera ver su nombre al lado de otros de contemporáneos suyos a quienes intelectualmente no estima. Hasta da la impresión de que está por decir: si es preciso ser de alguna generación, yo soy de la generación de Dickens...

Individualista, español y, más exactamente, vasco, ha marcado a su obra características muy singulares y personales. Podrá haber en España mejores novelistas —los hay—, pero ninguno tan diferente, tan personal.

Baroja ha viajado por Inglaterra y Francia, pero, como un personaje de Jean Cocteau, cuidando de llevar a todas partes su atmósfera. Siente la emoción de lo histórico, pero de lo histórico cercano; gusta de los relatos de aventuras, de viajeros; y de las memorias y las confesiones. En una palabra, es un romántico, sólo que no pertenece a la categoría de los románticos que lloran sino a la de los románticos que gruñen. Además, es pariente de uno de los tipos de sus novelas.

Pecados. Pío Baroja es primero un novelista, después sigue siendo un novelista, luego no es nada. Cuando se ha propuesto hacer libros de teorías, de ideas, no ha acertado. Sorprende que

Eugenio d'Ors confíe en las ideas generales de Baroja, que a nosotros se nos escapan porque a Baroja se le han escapado primero.

Nada menos vertebrado que la ideología de este novelista; nada menos ágil que su pensamiento y nada más directo que su expresión. De Baroja sospechamos que escribe un concepto sin repensarlo y que, aunque lo encuentre flojo y contradictorio con el que va a escribir en seguida o con aquel que ya escribió, no se toma la molestia de borrarlo. Piensa en el momento de escribir, pocas veces antes y nunca después. Con tales desventajas es fácil advertir que Baroja no es ni el *anverso* ni el *reverso* en la medalla del autor teórico, apenas podría considerársele como el *canto*.

Sus libros de esta especie son tan personales como sus novelas, lo cual equivale a decir que son tan diluidos, tan llenos de contingencias, de huecos, de penumbras, tan desgarrados como ellas. Cuando algo llega a interesar en tales obras son las confesiones espontáneas o caprichosas, malhumoradas o contradictorias. Las ideas, las ideas se le fugan en seguida.

Baroja, autor teórico, da una impresión melancólica, cuando no la impresión lastimosa que inspira aquel que se ha vestido de alpinista para escalar una colina.

Baroja, tan dueño de su estilo en las novelas, no podría ser un buen ensayista sin antes cambiar su modo de escribir, sin suicidarse antes. Para el movimiento de las ideas, le estorba su estilo, que es un estilo de necio: a cada momento encuentra uno que Baroja emplea tres frases seguidas e iguales para decir la misma cosa.

Milagros. Es difícil hablar de las cualidades de Pío Baroja como novelista; en cambio, hablar de sus milagros como tal es más justo y menos comprometedor. Una cualidad difiere de un milagro en que éste dura menos; también en que la cualidad es el fruto de algo anterior, en tanto que el milagro es el fruto de nada. Baroja novelista procede por milagros que, afortunadamente, no se hacen rogar para aparecer con frecuencia. Su estética no puede ser más sencilla. Le interesa su propia vida, la de aquellos que lo rodean y el arte como “reflejo de la vida”. Sus novelas, que él pretende que no sean más que eso, consiguen eso y bastante más.

Su estilo —que juzgado en trozos aislados parece ser la negación del estilo— es el único que puede acompañarlo en sus diálogos y en sus episodios. Sería injusto imaginar a este autor buscando novedades de expresión y calculando el alcance de sus frases. El milagro de su estilo está en que los lugares comunes suenan en sus páginas como frases modestas, sí pero nunca oídas hasta entonces. Baroja hace del modo de escribir novelas un simple oficio: hilvana como la costurera, y, como el carpintero, ensambla episodios y aventuras. A pesar de ello, en más de una novela suya asombra la precisión armónica del desarrollo, o aquello que en otro autor sería la respuesta de una preconcebida ordenación.

Otro milagro es el de su personalidad. La monotonía espiritual de Baroja llega a ser tan intensa y desnuda que cuando intenta contradecirla es difícil permitirselo. Así, cuando Baroja pinta un paisaje luminoso y colorido, lo sustituimos mentalmente por otro de gris monótono y de lluvia sostenida. Porque en el paisaje de Baroja está lloviendo siempre. Otro milagro descubrimos en su obra y consiste en que para Baroja los milagros duran más tiempo del reglamentario.

Absolución. Puesto que Baroja se confiesa a menudo, descubriendo sus debilidades, exhibiendo su falta de erudición y de gramática, nos vemos en la necesidad de ir absolviéndolo. No es un cínico, es solamente un “claridoso”. No hace alarde de sus faltas, pero tampoco cree su deber ocultarlas. A su parte inmortal seguramente le molesta tanto mostrarlas como sufrirlas, pero su sinceridad humana lo obliga a decirlas en voz alta, asegurándose el consuelo del enfermo que alivia sus males refiriéndolos.

Ahora, Pío Baroja pide disculpas. Pensemos que es un deber absolverlo apresuradamente, de antemano, antes de que pida perdón.

DRAMA

GRANDEZA DEL TEATRO

I

Fácilmente influenciables, fácilmente ligeros, algunos espíritus se complacen en hablar de la decadencia del teatro en el mundo. Para demostrarlo se apoyan en la fuerza arrolladora del cinematógrafo que —dicen— es el enemigo natural del teatro. Se entregan a los morbosos placeres de la estadística para extraer las cifras que nutren su pesimismo ante el teatro y su optimismo ante el cinematógrafo. El público —añaden— ha dejado las salas de los teatros para encerrarse en las de los cines. El teatro se queda sin adeptos y su muerte es cosa de minutos.

Nada más falso que estas afirmaciones. El cinematógrafo no es el enemigo del teatro. No es más que su vecino, el vecino que, al menos por ahora, está necesitando del teatro para sobrevivirse en esta segunda infancia en que se halla desde que inesperadamente, en virtud del vitáfono, se soltó hablando. En cambio, el teatro apenas si ha sufrido pasajera la influencia del cinematógrafo. Los autores teatrales que sintieron la necesidad, innecesaria, de llevar al teatro procedimientos cinematográficos, han hecho bien en declarar que el teatro no les sirve como medio de expresión, y harán mejor en dedicarse a escribir para el cinematógrafo. Con la ausencia de autores de esta clase, el teatro moderno no pierde nada insustituible y, en cambio, el cine puede enriquecerse. El teatro, que vive feliz dentro de sus limitaciones, se disolvería en una libertad extraña a su objeto. Las naturalezas románticas que se hallan incómodas dentro de las tres paredes del teatro harán bien en salir a buscar perspectivas indefinidas al campo todavía abierto e ilimitado aún del cinematógrafo.

El público del teatro nunca ha sido muy numeroso. No ha sido ni puede serlo por la calidad misma de las formas de arte y de pensamiento que lo hacen posible.

—Pero... ¿Y las representaciones en Grecia?

—Se veían muy concurridas por la sencilla razón de que eran espaciadas y casi gratuitas, y aun en ellas las mujeres casi no aparecían: se quedaban en casa, esperando que los maridos o los hijos les relataran el argumento de la obra y los incidentes de la representación.

—Pero... ¿Y la popularidad del teatro en tiempo de Lope?

—Se explica pensando en la avidez de un público singular en la historia, identificado con los autores de un teatro que tenía entonces un papel semejante al que representan ahora el periódico y el cinematógrafo; y en la acomodación de las obras al gusto popular. Lope lo comprendió en seguida y así lo expresó en los versos que me avergonzaría tener que citar. Pero Lope fue grande porque sin importarle la paga del público no descendió a hablarle *en*

necio jamás. En los momentos en que aparenta hacerlo, como en la escena de *Fuente ovejuna* en que compara el arte de escribir con el arte de hacer buñuelos, detrás de la lisonja hace correr la ironía y una gracia naturalmente refinadas.

—De cualquier modo... ¿No es elocuente el hecho de que el cinematógrafo tenga un público infinitamente más numeroso que el teatro?

A esta pregunta respondo: —Sí es elocuente, como lo es también el hecho de que los deportes tengan un público mayor aún que el que asiste al cinematógrafo. Pero esto, que habla en favor de los deportes y del cinematógrafo, no dice nada, todavía, en contra del teatro. No es menos elocuente el hecho de que el periódico tenga un público infinitamente más numeroso que el libro, y, no obstante, nadie se atreverá a pensar que esto revela la poca importancia del libro cuando lo único que revela es la importancia social inmediata del periódico.

La cantidad de público ayuda a definir la naturaleza de una obra. Pero ni una cifra mayor de público es, necesariamente, una aprobación, ni una cifra menor es una objeción a la calidad de una obra.

El cinematógrafo, como los deportes, merece y logra un público numeroso porque son más numerosas las personas dispuestas a poner en juego su instinto o sus sentimientos, que su inteligencia. El público de los deportes busca el contagio inmediato, la posibilidad de colaborar, desde su asiento, en la ofensiva febril de los jugadores en pos de la victoria. El público del cinematógrafo, el grueso público, va en busca de emociones y las halla fácilmente; ríe, sufre y llora y, cuando esto no sucede, bosteza y duerme. El público del teatro tiene, a falta de éstas, otras virtudes. Menos instintivo, menos sentimental, es más complejo y en consecuencia menos numeroso. No busca en el teatro una simulación de lucha, ni una complicidad inmediata con los sentimientos que los actores expresan en la escena. Sabe que todo en ésta es convencional y se limita a seguir las ideas del autor puestas en boca de los personajes, la dirección de los diálogos, la arquitectura de las escenas, el progreso de los caracteres, y la inteligencia y sensibilidad de los actores, cosas todas menos primarias que las que mueven a los espectadores de cinematógrafo y deporte. El espectador de teatro necesita una preparación mayor, desde luego, que la que consiste en conocer las sencillas reglas de un deporte o saber leer en la pantalla los títulos que traducen las voces extranjeras. Y esta preparación previa sólo se refinará con la asistencia frecuente a nuevas representaciones. El teatro, como la poesía, no se entrega fácilmente, como el cinematógrafo o el deporte, al recién llegado.

La diferencia de públicos entre teatro y cinematógrafo revela, pues, la diversidad esencial entre una actividad artística y una que pretende serlo. El teatro es y seguirá siendo diverso del cinematógrafo cuya única razón de existir será la de no tener semejanza alguna con aquél. Después de una etapa en que pareció encontrar sus particulares terrenos, y en el dinamismo su verdadero medio y su único fin, el cinematógrafo ha vuelto a la servidumbre del teatro, viviendo de los textos, de los asuntos, de la técnica y de los actores teatrales, aunque en apariencia pretenda servirse de ellos. El cinematógrafo no sale favorecido con esto. Por el contrario, pierde la posibilidad de hallar sus esencias y se adhiere al género próximo del teatro olvidando o abandonando el dinamismo y la ligereza que forman su diferencia

específica. Porque el cinematógrafo deberá ser diverso del teatro en la medida en que el periódico es ya diverso del libro. Su público es ya tan diferente del público del teatro como el lector del periódico es diferente del lector del libro.

—¿Luego usted piensa que el cine es un medio de expresión artística inferior al teatro y que el público de éste es superior al público de aquél?

—¿Superiores? ¿Inferiores? Importa poco decidirlo, por el momento. Son, simplemente, diversos.

Pienso en mis invisibles interlocutores, pescadores de decadencias, que ahora quieren decidir la del teatro apoyándose en la cifra limitada de su público y en la ilimitada del cinematógrafo. Pero ¿qué significa la cantidad mayor o menor de público en el teatro? “En el gran siglo francés, el mayor éxito fue *Timócrates* de Thomas Corneille, que alcanzó ochenta representaciones, mientras *Andrómaca*, la mejor obra de Racine, sólo alcanzó veintisiete”, escribe Julien Benda a propósito de la injusticia de los contemporáneos. Y, para subrayar la ninguna importancia de la cantidad en el arte, Léon Paul Fargue ha hecho la siguiente aguda y penetrante definición: “La calidad es la cantidad asimilada”. Ahora sólo me toca decir que el teatro ha sabido asimilar para sí un público fiel y culto, un público de calidad.

II

Si aceptamos que el público no debe ser necesariamente numeroso a condición de que la fidelidad y la calidad sigan siendo sus virtudes, la decadencia que ciertos espíritus ligeros diagnostican al teatro habrá de buscarse en otro de los elementos que lo hacen posible: autores, directores, actores.

¿Existen señales de una decadencia de autores dramáticos? ¿Los autores contemporáneos son de una calidad inferior a los antiguos? A estas preguntas podríamos responder simple y directamente en el sentido de que la decadencia no existe, ya que las obras de los contemporáneos no son menos buenas que las de los autores que los precedieron en el tiempo. Pero aun en el caso impensable de que la producción teatral moderna acusara síntomas de decadencia, ésta sería una prueba contraria a los autores modernos pero no alcanzaría a herir al arte del teatro. Con ayuda de un público poco numeroso pero constante y culto (los griegos de Pericles, las *honnetes gens* de Luis XIV, los nobles del Renacimiento italiano fueron siempre en breve número, subraya André Gide), los actores y directores tienen siempre a la mano los medios para mantener el brillo de la llama del teatro. Bastaría, como de hecho basta, ofrecer versiones nuevas e interpretaciones actuales de obras del repertorio de todas las épocas y de todos los países, que han sabido conservar a través del tiempo y en virtud de una misteriosa economía interior la fuerza que, mediante el concurso de público, actores y directores, las hace actuales y vivientes.

Sófocles y Aristófanes, Séneca y Plauto, Lope y Calderón, Shakespeare y Ben Jonson, Racine y Molière, Schiller y Goethe, Gozzi y Goldoni ofrecen obras de arte que, por el hecho de serlo, son inagotables. Directores y actores se perecen por servirles cuando son buenos

actores y directores o por servirse de ellas cuando no lo son. Los públicos se apresuran a conocerlas, a gozarlas, a olvidarlas. Actores, directores y públicos pasan y mueren para dar lugar a otros nuevos. En la prisión del libro, los textos siguen viviendo ansiosos, impacientes de nuevas objetivaciones, de versiones nuevas.

Pero, dichosamente, la decadencia del teatro no se manifiesta tampoco en la falta de autores modernos de calidad. Considerando la indiferencia del público ante las obras bellas que los autores ofrecen a menudo, Julien Benda llega a la conclusión de que los tiempos actuales son menos injustos que los pretéritos y que si en un siglo las novelas de madame De Lafayette eran menos leídas que las de la Calprenede (lo que en México equivaldría, aunque muy remotamente, a decir que las novelas de Azuela son ahora menos leídas que las de Gamboa), si las obras menores de Molière se representaban más que *El misántropo* (lo que en México no tiene ni el más remoto equivalente), y si en el siglo XIX Stendhal y Baudelaire eran opacados por falsas glorias a las que con el tiempo se les ha hecho la justicia de olvidarlas, actualmente han llegado a la cúspide de la fama Valéry, Claudel, Gide, Alain y Giraudoux que sí merecen esa gloria.

No hay duda que el ejercicio intensivo y constante de la crítica artística, en libros, revistas y periódicos, ha hecho imposible la existencia de talentos ignorados. Todo en la actualidad invita al hombre a expresar su talento o su falta de talento artístico. Pero la crítica desempeña el papel de finísima criba y aparta el grano bueno del malo. ¿No fue esta capacidad crítica la que, aun en nuestro medio, hizo posible que las novelas de Mariano Azuela, escritas para generaciones y públicos inmediatamente anteriores a los nuestros, desdeñadas por ellos, se abrieran paso, sean ahora ampliamente conocidas y hayan alcanzado dentro y fuera de nuestro país una difusión a la que nuevos escritores hemos contribuido y de la que nos sentimos orgullosos?

Precisa estar ciego o, lo que es peor, haber renunciado a la vista para no distinguir en la obra dramática de Gerhart Hauptmann y Arthur Schnitzler en Alemania, de Jules Romains y Jean Giraudoux en Francia, de Luigi Pirandello y Rosso de San Secondo en Italia, de Bernard Shaw y John Galsworthy en Inglaterra y de Eugene O'Neill y Elmer Rice en los Estados Unidos, la prueba de que estamos viviendo una de las épocas más brillantes que ha tenido el teatro.

Deliberadamente he escogido de cada uno de los países donde el arte teatral conserva una vitalidad manifiesta, además de esa otra secreta y silenciosa que hace posible la renovación constante de los medios de que se sirve el artista, una pareja y sólo una pareja de autores de consagración antigua: Shaw, Hauptmann, Pirandello... o de reciente consagración: Romains, Giraudoux, San Secondo, O'Neill... Quedan fuera de esta enumeración simplista de autores teatrales contemporáneos, espíritus no menos finos y a menudo más audaces que los ya nombrados. Pero mi objeto es subrayar los nombres de autores cuyas obras han alcanzado o alcanzan una circulación internacional intensa y a quienes el público y los críticos no puede acusar ya de monederos falsos como un tiempo lo hicieron, cuando la novedad de su técnica y la densidad de sus ideas producían vértigo en cabezas poco sólidas, en sensibilidades poco educadas.

—Pero ¿y España? ¿Se olvida usted de España y sin embargo el público es allá numeroso y, en proporción, los autores no lo son menos!

—No soy yo sino España la que, cansada de haberlos tenido en otras épocas, parece olvidarse de producir nuevos ingenios de primer orden en el teatro. Descontando a unos cuantos que, excepcionalmente, han escrito obras dramáticas, los autores teatrales españoles no son artistas. Siguiendo la vieja receta se dedican a complacer indefinidamente a un público numeroso, de poca altura, que se conforma con facilidad y que, por lo mismo, es incapaz de exigir al autor un alimento nuevo.

—¿Y Jacinto Benavente?

—En el caso de que Benavente fuera el talento de primer orden, que no es, vendría a representar la excepción, confirmando la regla.

Pienso en la extraordinaria carrera de Gerhart Hauptmann, tendida entre la representación de su drama *Antes del alba* en el Teatro Libre de Berlín en 1889 y la reciente *Antes del ocaso*: la realidad social alemana comprimida en escenas teatrales de corte naturalista pero impregnadas de un lirismo personal, que nos estremecen como ya lo hicieron de modo más agudo por delicado e irónico páginas de novelas inolvidables.

Por la juventud siempre alerta de su espíritu, Hauptmann representa ahora, no sin justicia, en la moderna Alemania, un papel goethiano. Pienso en la capacidad dialéctica de Bernard Shaw, que se sirve del teatro como un medio para expresar ideas y mantener polémicas y que, no obstante, realiza el milagro de producir obras no sólo ricas de ideas, de formas de ironía y sátira sino, además, teatralmente perfectas. Y en el modo original como Luigi Pirandello plantea el problema eterno de la personalidad del hombre en obras de una novedad innegable, de una fuerza teatral evidente, concebidas, a menudo, con lucidez genial. En la amarga ironía que se oculta en los personajes aparentemente frívolos de Schnitzler. En la reaparición de la farsa, renovada alegremente por la inteligencia aguda y precisa de Jules Romains. En la obra ambiciosa y fuerte de O'Neill, que ya superó los ambientes y personajes que en sus primeras obras inventaba con ayuda de la realidad y que, ahora, en obras recientes, trabaja ya no con anécdotas sino con categorías espirituales. En las piezas de San Secondo y Jean Giraudoux que han vuelto a considerar la obra de teatro como la objetivación, la materialización de un poema, creando climas y personajes que se expresan en el lenguaje de la poesía. Pienso en estos autores y en otros más. Y vuelvo a los invisibles enemigos del teatro y encuentro que llevan, sin duda, retratado en sus ojos, el paisaje ruinoso del arte teatral. Nada puede hacerlos ver que ese paisaje no existe. Melancólicos reyes Midas, todo lo que abarca su mirada se convierte en desolación y ruina. Mas la decadencia que buscan no está fuera de ellos, puesto que la llevan en los ojos.

JULES ROMAINS EN MÉXICO

¿QUIÉN RECUERDA que Jules Romaines no es más que el seudónimo de Louis Farigoule? Lo cierto es que en todo el mundo occidental se le conoce mejor por el “nombre de pluma” que ha sustituido al verdadero en tal forma que lo que ahora nos parece un seudónimo de Jules Romaines es su verdadero nombre.

Poeta, novelista y autor dramático, Jules Romaines es, también, jefe de escuela literaria y hombre de ciencia. Sus pruebas en torno a lo que llamó la visión extraretiniana, encaminadas a descubrir la posibilidad de algunas regiones del cuerpo humano para desarrollar la función que parece ser privilegio exclusivo de los ojos, llamaron la atención hace algunos años a hombres de ciencia y cultura. Por un momento pareció que los ciegos, gracias a las humanitarias experiencias de Jules Romaines, podrían llegar, mediante una educación especial, a romper las tinieblas que los circundan... Sus ensayos sobre el método psicoanalítico de Sigmund Freud son de una claridad envidiable. Porque la claridad, la fuerza y la salud espirituales son las dimensiones características de un espíritu profundamente francés y profundamente... romano.

Jules Romaines fue un tiempo animador de lo que se ha llamado la escuela unanimista. Romaines y sus amigos, entre los que sería injusto dejar de nombrar a Duhamel y a Vildrac, formaron un grupo que pretendió renovar lúcidamente la poesía francesa por medio de una concepción original del papel del poeta. El vigoroso impulso filosófico y poético de Romaines, unido al talento de sus compañeros de la Abadía, hizo de ellos, no los miembros de una fría escuela, sino un grupo viviente. Sentíanse alegres de ser siete buenos camaradas, de actuar juntos y de hallarse reunidos en un mismo punto de la tierra. El unanimismo es menos una tesis científica que una visión original del universo en que la inteligencia y la sensibilidad de un filósofo y de un poeta se ponen al servicio de una fe: “Penetrad en la masa, dulcemente. Interrogad a los hombres”. Sabremos entonces que todo se entrecruza, que todo coincide y se ayunta en la vida. El espacio no es de nadie. El tiempo es arbitrario y elástico. *La vida unánime*, *La muerte de cualquiera* son los ejemplos más precisos de la teoría unanimista de Romaines: un hombre, un hombre cualquiera, el nombre no importa, ha muerto. La vida en torno, que pareció detenerse un segundo ante el acontecimiento, no se ha detenido un segundo. ¡El hombre no supo siquiera que había muerto! Si el poeta hace pensar en un Lucrecio moderno, por la intensidad de su amor no a la naturaleza sino a la naturaleza humana, el prosista, robusto y tónico, que aborda ahora una empresa novelística de una gran ambición, hace pensar en un Balzac más lúcido.

¿Un espíritu como el de Jules Romaines había de dirigirse sólo a un público oculto cuyas reacciones inmediatas se le escapaban? Imposible.

Tenía que buscar el contacto físico con ese ser anónimo pero unánime que es el público del teatro. Su primera obra dramática la dedicó “a la muchedumbre presente”. Supo —dice Jean Prevost— alcanzar el éxito en las salas de los teatros modernos. Hizo aplaudir a esas masas formadas casi exclusivamente por imbéciles en plena digestión.

Las dos farsas del *Señor Trouhadec*, *Knock o El triunfo de la medicina*, *Cromedeyre*, *La cintilante*, *Amadeo y los caballeros en fila*, *Demetrios*, *El dictador* son las principales obras dramáticas de Romain. Entre todas, *Knock o El triunfo de la medicina* alcanzó y alcanza aún no sólo la aprobación de las capillas literarias y de la crítica cultivada sino la sanción entusiasta del público de todos los países donde ha sido llevado a la escena.

No es *Knock o El triunfo de la medicina* una farsa más, dirigida a satirizar a los médicos. Jules Romain ha ido más lejos. Sin dejar de presentar con amplificados relieves de caricatura el personaje de un médico vulgar, escéptico de las posibilidades de su profesión e incapaz de una visión amplia de los recursos del ejercicio de su arte —tema que, en manos poco atrevidas, habría bastado para una obra de teatro—, Romain presenta, inventa, crea un nuevo personaje, el doctor Knock, consciente de las ilimitadas perspectivas que se ofrecen, en el campo de la medicina, a un espíritu de empresa. Este personaje va a llevar a sus consecuencias más extremadas la idea de que la misión de un médico no es otra que hacer triunfar, en un apostolado teórico y práctico a un tiempo, el arte de que es sacerdote, la bandera de que es portador. Por todos los medios que encuentra a la mano, por encima y muchas veces gracias a los escollos que se presentan a su paso, el doctor Knock llega a dotar de un sentido médico no a unos cuantos pacientes ni a unas cuantas familias sino a toda una población en la que el espíritu de la medicina no había encontrado maneras de extenderse, de expresarse ampliamente. Antes de Knock, los habitantes de San Mauricio no tenían la conciencia de que, según el aforismo del nuevo médico, “todo hombre sano es un enfermo que se ignora”. Gracias al doctor Knock, la población de San Mauricio adquiere esta conciencia. Una oscura población, sumida en la más incolora neutralidad, cómoda dentro de los pretendidos estados de salud, despierta de su duermevela y encuentra en la enfermedad y en la cura incesante un sentido que antes no había soñado alcanzar. San Mauricio tendrá, desde ese momento, una vida unánime: el espíritu de la medicina habrá invadido y coloreado no sólo los cuerpos de sus habitantes sino también sus pensamientos que, antes de la llegada de Knock, eran cuerpos vacíos y pensamientos incoloros.

La comedia de Jules Romain es una brillante exposición de las teorías de su autor. De la nada surge, gracias al soplo renovador de un hombre inteligente, una población con alma. El personaje principal de la obra, el mismo doctor Knock, llega a sentirse sugestionado por sus propias teorías y a punto de correr el riesgo de uno de tantos pacientes que, gracias a la conciencia de su enfermedad real o imaginada, habrán de aceptar la misión de llevar al triunfo el arte de la medicina.

Imaginemos este asunto en sus particulares detalles, en su desarrollo progresivo. Cada uno de los personajes está dibujado con el lápiz de la más afilada ironía, con la más aguda forma de sátira. La progresión de cada uno de los efectos de la obra es tan lógica como precisa y revela la maestría del autor en el conocimiento del oficio de hombre de teatro. Nada falta ni sobra en esta obra en que los menores detalles se hallan subordinados a la concepción total, atrevida, irónica, original.

Si no la mejor, *El triunfo de la medicina* es una de las obras más características de Jules Romain y, desde luego, la que rápidamente informa al público acerca de la robusta

personalidad de su autor. Seiscientas representaciones en París son una cifra elocuente para evidenciar el éxito de público. Espíritus preparados para seguir la obra en sus imperceptibles secretos, y públicos profanos incapaces de seguir sino los grandes trazos de la obra, han coincidido en el entusiasmo y la admiración.

El teatro de Jules Romaines es apenas conocido en México. El pequeño Teatro de Orientación estrenó *Knock* y *Amadeo y los caballeros en fila* ante un público poco numeroso pero ávido de hacer cambiar la dirección falsa de los repertorios en que se ahogan nuestros teatros comerciales.

ELMER L. RICE EN MÉXICO

LA PRODUCCIÓN cinematográfica norteamericana ofrece de vez en cuando, acaso para confirmar su inflexible y monótona regla, alguna sorpresa. No hay duda que los productores norteamericanos han alcanzado una envidiable perfección técnica. Pero esta misma perfección de sus recursos mecánicos —fotografía y sonido— amplifica el drama en que el cinematógrafo norteamericano fatiga sus pasos y consume su tiempo y su dinero. Si es verdad que es dueño de una técnica, también lo es que no sabe emplearla para algo que siendo ya una industria no llega a ser todavía un arte. Imagino el drama del escritor que pretende convertirse en un artista y que después de haber dominado las reglas de la más estricta gramática y las leyes de la más casuista retórica se encuentra en el caso de no tener un contenido espiritual digno de ser vaciado en el molde que cuidadosamente y a costa de grandes esfuerzos ha logrado construir: se consumirá en obras banales y sólo acertará a decir, en el más pulido lenguaje, frases hechas y lugares comunes. Porque el dominio de la gramática en el caso del escritor como el de la técnica en el del cinematografista no son más que deberes ineludibles del oficio, puntos de partida y no fines últimos de la expresión. De este modo los productores norteamericanos, dueños de una técnica mecánica, se hallan a menudo perplejos ante un molde lleno de vacío. ¿Qué hacen entonces? Acuden a las obras teatrales y las trasplantan con más prisa que buen éxito al campo del cinematógrafo. Pocas veces aciertan, porque la estructura de la obra de teatro se impone siempre, abierta o secretamente, de modo que es fácil seguir en la pantalla, una a una, las divisiones: escenas, cuadros, actos, que los directores cinematográficos no logran hacer desaparecer del todo. Así, en los últimos años, hemos asistido, gracias al vitáfono, a la vulgarización de un buen número de obras dramáticas que han conservado, a pesar de todo, en el cine, su calidad esencial de teatralidad. *Ana Christie* y *Extraño intermedio*, de Eugene O'Neill; *Una mujer para dos*, de Noel Coward; *Cena a las ocho*, de Kaufman; *Escenas de la calle* y ahora *El penalista*, de Elmer L. Rice, acuden a mi memoria y declaran en favor del teatro y en contra del cine. En favor del teatro, que prueba de este modo la fuerza de los alimentos espirituales que el cine se apresura a asimilar. En contra del cinematógrafo que demuestra con ello la pobreza de asuntos propios, diferentes, específicos.

Elmer L. Rice y Eugene O'Neill forman la pareja impar de autores dramáticos norteamericanos. No son los únicos, pero son los ya consagrados. Sus obras se representan en Europa y alternan con las mejores entre las modernas. Son dueños de un estilo porque han logrado, cada uno a su modo, la precisa e insensible acomodación de su visión interior en las escenas, cuadros y actos en que, lúcida y conscientemente, objetivan sus intenciones poéticas, sus intuiciones, sus ideas. Pero si O'Neill y Rice se tocan es para separarse profundamente, como los extremos. Si el primero concentra el interés en un tema en torno al que gira toda la acción, el segundo realiza a menudo el prodigio de hacer de la periferia el centro de sus obras. No hay en las obras de Elmer L. Rice un foco ni una acción únicos, pero las luces de los múltiples focos y la multiplicidad de las diferentes acciones que se entrecruzan en un solo sitio forman, al fin, una sola luz compuesta y una sola acción excéntrica.

Solamente una obra de Rice ha sido representada en México. María Teresa Montoya dio a conocer en el Teatro Fábregas, con el título de *La calle*, una obra característica del estilo de Rice, *Street Scene*, en cuya versión cinematográfica, conocida también entre nosotros, Silvia Sydney tuvo oportunidad de poner a prueba su temperamento exquisito. El protagonista de *Street Scene* es, simplemente, la calle. La obra se desarrolla en el exterior de una casa de departamentos. Varias vidas transcurren, simples o complejas, anónimas, opacas, dentro de la casa y fuera de ella, en la calle.

De estas vidas sólo obtenemos los fragmentos que al detenerse a hablar con un vecino, un amigo o un transeúnte, nos dejan los inquilinos al salir o al entrar en la casa, antes de encerrarse en el mundo hermético de las alcobas a las que no tenemos acceso y a las que apenas nos asomamos un momento, cuando las personas permiten ver, desde las ventanas, un rostro, un cuerpo, una situación, antes de desaparecer súbitamente. De este modo se plantean varios conflictos, surgen problemas simultáneos, intensos o triviales que se resuelven o no, poco importa. Los inquilinos viven: se fugan, se aman, se odian, se ignoran, se soportan, mueren... La casa de apartamentos permanece muda, indiferente, como una colmena a la que, de todas partes, abejas anónimas llegan a ocultar su miel y sobre todo su acíbar.

El procedimiento empleado por Rice no es otro que el naturalista de la “rebanada de vida”, que en este caso es también la rebanada de calle. Pero el arte con que pone en juego los seres cuya vida significativa descubre en forma indirecta es mucho más: un arte de discretísimas sugerencias, de alusiones y elusiones dramáticas. Sugerir, aludir y eludir pueden parecer armas exclusivas del poeta. El autor dramático acostumbra presentar directamente la crisis de sus personajes y el nudo que ha de romper o desatar a la vista del público. Sin perder su calidad de hombre de teatro, Elmer Rice conserva las agudas y penetrantes armas del poeta, que emplea con un arte tan depurado que alcanzan una perfecta apariencia de naturalidad.

En ninguna obra mejor que en *The Consellor at Law*, que, adaptada al cinematógrafo por el mismo Rice, se exhibe ahora en México, son tan claras sus cualidades, tan eficaces sus efectos, tan delicado el arte de expresar eludiendo y aludiendo. El personaje principal de *El penalista* es, mejor que el abogado George Simon, la oficina en que se desarrolla la obra. El abogado; los criminales absueltos gracias a la dinámica inteligencia del penalista; la mecanógrafa; el meritorio; la familia del abogado; la taquígrafa, que pasa de vez en cuando ante nuestros ojos, impávida, de un despacho a otro, con su cuaderno de taquigrafía en las manos, como la imagen misma de la rutina; y la telefonista que tiende, como una diosa moderna, los hilos que comunican el mundo exterior con el microcosmos de la oficina del penalista, y que es un a modo de impasible coro, demuestran que el centro de la obra no está en ninguna parte sino en todas. De pronto podríamos considerar que el centro de la acción es el abogado, pero ¿y su esposa y sus hijos, con sus particulares dramas? ¿Y el joven comunista que en una sola escena atrae la atención del espectador que por un momento cree encontrar el definitivo centro de la obra? Sólo para resolver y cerrar el círculo, Elmer Rice hace recaer la atención del público en la figura del penalista que, vencido por la realidad, intenta el suicidio. No obstante, interrumpido el suicidio, el abogado seguirá viviendo y el centro de la película quedará otra vez flotando, sujeto a todos los azares.

Como un ojo implacable y siempre despierto, la cámara cinematográfica dirigida con destreza poco común por William Wyler persigue, vigila con su mirada seca y fría a cada uno de los seres que se mueven en el ámbito escogido, dándonos la sorpresa de realizar cinematográficamente, con el tema de una obra de teatro excelente, una película de veras dinámica, rica de contenido y perfecta de técnica.

Elmer Rice no es sólo el autor de *Escenas de la calle*, de *El penalista*, sino también de *la máquina de sumar*, representada esta última en los mejores teatros de Europa. Si hace unos meses Elmer Rice pasó unos días entre nosotros punto menos que inadvertido, sus obras teatrales, aun aquellas adaptadas al cinematógrafo, quedarán siempre en la memoria de los espectadores inteligentes.

UN NUEVO AUTOR DRAMÁTICO

NINGUNA forma de arte literario debe ser acogida en México con mayor atención que la poesía dramática. El teatro no es nuestro fuerte, no lo fue jamás. Si contamos con buenos poetas líricos y ensayistas, si la novela, cultivada ya en nuestro siglo XIX con una ingenuidad prolija y siguiendo, casi siempre, modelos de segundo orden, empieza a cobrar nuevos bríos en obras realistas o poéticas; si con el libro magnífico de José Vasconcelos, *Ulises criollo*, se abre la mina profunda, antes poco explotada o explotada superficialmente, de los libros de memorias, el teatro mexicano, con las inevitables excepciones de Juan Ruiz de Alarcón y de sor Juana Inés de la Cruz, apenas si ha dado esporádicos y débiles frutos.

Formas literarias que se desarrollan y cumplen su objeto en la soledad, la poesía lírica, el ensayo, la novela y la autobiografía, se acomodan mejor que el teatro al carácter del mexicano, introvertido y señero. En la soledad, el poeta lírico, el ensayista y el novelista conciben y crean sus obras, siguiendo las reglas que ellos mismos se imponen o bien haciendo a un lado todas las reglas, tomando para sí toda suerte de licencias. Nada hay en México que los sancione, ni una crítica severa ni un verdadero público. Poetas, ensayistas, novelistas tendrán las ventajas de la libertad y de la gratuidad de su arte, pero también sus riesgos. Cuando aparezca un crítico o una escuela de críticos capaces de valorizar objetivamente las obras literarias; cuando se cree inevitablemente un público advertido, ¡cuántas reputaciones que ahora gozan de un falso prestigio van a caer en el olvido o en el desprecio que merecen! El teatro, dice Jules Romains, es el único lugar en que la obra literaria tiene aún la oportunidad de ser recibida y tratada rigurosamente, con todas las exigencias, con todos los riesgos que este trato lleva consigo. Es el último lugar en que la palabra humana tiene alguna oportunidad de alcanzar su pleno destino artístico, de ser una materia real, un objeto sonoro y ritmado en el espacio, y no solamente una serie de signos impresos en el papel.

Estas y otras razones más secretas y sutiles fueron sin duda alguna las que impulsaron a Celestino Gorostiza al arte dramático, afrontando los riesgos de tener que edificar una obra como un objeto concreto que exista entre límites de espacio, como una arquitectura, y entre límites de tiempo, como una sinfonía. Por ello, las obras de teatro que Celestino Gorostiza logró representar bajo su dirección en el Teatro de Orientación en años pasados, y que ahora aparecen viviendo una vida potencial en un libro impreso, deben ser acogidas con una atención singular.

Escribir teatro en un país como el nuestro cuyos escenarios y cuyo público no soportan sino excepcionalmente obras de buena calidad que los empresarios rechazan sistemáticamente, antes o después de leerlas —lo que en su caso es lo mismo—, equivaldría a construir un edificio, destinado a un público, en nuestra alcoba. Un espíritu clásico no puede conformarse con esto. Si no tiene público, deberá tender a formarlo. Si no tiene un teatro, se verá en la necesidad de crearlo. ¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de Ulises y Orientación sino las tentativas de crear un público, una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas? Sonríe al pensar cómo se puede hablar del fracaso de

estos teatros experimentales, gracias a los cuales los nombres de los grandes autores dramáticos antiguos y modernos volvieron a sonar o sonaron por primera vez en los oídos de nuestros contemporáneos mexicanos. Gracias a los cuales se tienen obras como estas de Celestino Gorostiza que alcanzaron la vida fugaz, pero no por ello menos concreta, palpable y material, ante el concurso, no de un gran público, pero sí de un público exigente, y que lo revelaron como buen autor dramático.

Porque *Ser o no ser* y *La escuela del amor* son dos piezas dramáticas construidas con plena conciencia de las reglas, problemas y limitaciones del arte escénico. Ambas parten de una tradición dramática que el autor no pudo obtener regalada, como la obtienen los autores europeos, pero a la que Celestino Gorostiza ha logrado ligarse por medios más intelectuales pero no por ello menos sino más precisos. Porque no es una hipérbole afirmar que con estas obras, como con muy pocas más, el teatro mexicano contemporáneo logra, de pronto, colocarse en un plano de universalidad sin perder por ello el contenido que la personalidad de su autor, mexicano selecto, ha sabido vaciar en un continente que tiene validez en cualquier latitud espiritual.

En *La escuela del amor*, dice Jorge Cuesta en la introducción de las obras dramáticas de Celestino Gorostiza, el teatro pasa por encima de la vida, sin modificarla, apenas estremeciéndola, poniendo de manifiesto su extraordinaria fugacidad. “Su personaje principal es un hombre banal a quien una indiscreción obliga a ser, inesperadamente, un personaje de leyenda.” Así vemos cómo en una mediocre tertulia de un café cualquiera, los personajes ascienden a vivir una vida superior a la que los encadenaba la costumbre. Esta fuga durará el tiempo necesario para que los personajes describan realmente órbitas que antes sólo recorrieron con la fantasía. En el último acto, reintegrados a la vida habitual, tenemos la sensación de aterrizaje que el autor ha buscado. Y hay en *Ser o no ser* tan variados elementos, que admira la destreza con que han sido utilizados de manera que ningún choque inarmónico se produzca. Construida con un cálculo que no enfría la pasión, la fábula de Celestino Gorostiza cuenta no sólo con un diálogo denso y lleno de ideas que revelan un fino sentido moral, sino también con nuevos elementos de más difícil definición pero no menos luminosos y desde luego más teatrales. Si el primer y tercer actos se desarrollan en un clima moral, el segundo es una prueba de que el autor sabe respirar y hace respirar a sus personajes en una atmósfera poética: la del sueño, tanto o más real en este caso que la de la vigilia.

El personaje principal de esta fábula es un doctor Fausto a la inversa, que pacta con el diablo a fin de obtener el poder aun a costa de su juventud. Sabe que, si obtiene aquél, perderá irremisiblemente ésta. Pero la ambición es la más fuerte de sus pasiones y a ella sacrifica la juventud, la amistad, el amor.

Mundo de fábula es el teatro. En el principio era la fábula. En el principio, en el medio y en el fin. Las piezas de Celestino Gorostiza nos instalan en un mundo en que la fábula se realiza: toma las apariencias más corpóreas y las proporciones más humanas.

Presos detrás de las rejas horizontales de la tipografía, los personajes de Celestino Gorostiza viven impacientes, febriles, pidiendo los actores que vengan a encarnar, una vez

más, sus particulares destinos, su voluntad de poder o de ruina, su pasión o su indiferencia, su mediocridad o su heroísmo.

EL TEATRO ES ASÍ

DESDE luego, el teatro no es como lo pintan las compañías profesionales que trabajan en México.

Sucios locales, viejos actores, anacrónicas decoraciones e imposibles repertorios... he aquí los síntomas de la enfermedad que no es lo bastante fuerte para acabar con el teatro, pero sí lo bastante aguda para hacerlo arrastrar una existencia cubierta de llagas, unas llagas cubiertas de harapos.

No obstante, el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público asiste a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y, algunas veces, se divierte fingiendo. El teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio, vacío.

No obstante, cada periódico y cada revista cuenta con un cronista de teatro. Cierto también. Pero sucede que el cronista que en un principio trata de corregir, de curar o de poner en claro los defectos o los males del teatro, acaba por entrar en la rutina y ser, también él, parte del mecanismo enfermo.

Si alguien me preguntara el porqué de estos síntomas y, más aún, la causa primera del mal, le respondería: “El teatro se agota por exceso de conservación”. Todo en él es caduco: locales, actores, decorado, repertorios y —por qué no decirlo— público.

Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros.

La vejez parece ser su atmósfera necesaria; la improvisación, su único método; la incultura, su contenido. Vejez, improvisación e incultura se alían para encerrar al teatro en un oscuro e irrespirable recinto, para librarla de todas las tentaciones que puedan devolverle la salud que ha perdido.

¿Dónde está el edificio que reúna las condiciones indispensables para ser un teatro viviente, simple, aséptico, actual? Viejos cascarones o vastos circos, nuestros teatros son inadecuados, casi siempre, para los espectáculos que en ellos se desarrollan. Demasiado grandes o demasiado incómodos, los teatros de comedia —para limitarnos al género que ahora nos importa— no se acomodan a ninguna de las necesidades del espectáculo y del público modernos, que si aún no tienen vida regular entre nosotros, ya se impacientan por merecerla.

¿Dónde están los actores dueños de un criterio nuevo o clásico acerca de su arte, que les permita dar algo más que superficiales versiones del personaje que encarnan? Amarrados al duro banco de la galera española de improvisación e inspiración que llamaremos románticas, puesto que es preciso llamarlas de algún modo, nada viviente es posible esperar de ellos. Aun nuestros actores de algún renombre, Fernando Soler y Alfredo Gómez de la Vega, no se deciden a romper con la falsa tradición. Otros se limitan a repetir los errores y los horrores de

acabadas escuelas italianas y españolas del siglo pasado, que no tienen razón alguna de sobrevivir.

De los empolvados telares de nuestros teatros bajan sucios telones que forman —si esto es formar— una decoración indecorosa. Nada mejor que los maltratados o maltraídos telones, las estorbosas bambalinas sin objeto y los eternos fondos que lo mismo sirven para una escena de alcoba que para un acto de jardín, nos hablan de la miseria en que vive nuestro teatro. Miseria económica e imperdonable miseria de gusto y de criterio de sus directores.

Las carteleras anuncian obras de un repertorio formado sin orden, sin aseo y sin criterio. El teatro español contemporáneo es su casi único alimento. Y ya sabemos qué poco rico en sustancias es el teatro español actual. El astracán, que pareció adueñarse de la plaza, ahora ha cedido el puesto a una producción más inexistente. De las novelas pornográficas decía Gourmont que tienen sobre muchas otras la ventaja de ser, al menos, pornográficas. De las obras de astracán podemos decir otro tanto: siquiera son astracán. Las que ahora se representan en los teatros de México son nada o menos que nada.

También el público de los teatros de México es, en su mayoría, un público viejo que asiste a los espectáculos para seguir una costumbre que morirá con él. El estado actual del teatro no imanta, no puede imantar adeptos nuevos, espectadores sin prevenciones ni, menos aún, espectadores cultos. Los deportes se llevan a los primeros; caen los segundos en la red que les tiende el cine norteamericano; se alejan conscientemente los últimos, conformándose con leer las obras del teatro extranjero, disfrutando a medias un placer que sólo la representación puede dar íntegro.

Si tiene alguno, el remedio del teatro en México está en crearle un ambiente nuevo, hacerle respirar un aire puro, desatarlo de una falsa tradición, hacerlo recorrer un camino de orden clásico, renovar su material humano, sus útiles materiales y crearle amistades jóvenes, vivientes que formen su nuevo público. En una palabra, el remedio está en *sacarlo de sus casillas*; en echarlo por la ventana mientras entra el escéptico y modesto huésped renovado.

Sería inmoral darse cuenta del estado del teatro en México y no tenderle la mano que, acaso, pueda acercarlo a la orilla. En varios intentos se nos ha visto poner algo de nuestra voluntad, de nuestra inteligencia, y toda nuestra ironía y buen humor. Desde luego, en aquel Teatro de Ulises, formado exclusivamente por artistas o por aprendices de artistas, en el que fuimos todo, actores, traductores, directores, escenógrafos. Los jóvenes historiadores de un antiguo fantasma: *el teatro mexicano*, hablan de este experimento como de un intento exótico. Descontando la ironía que quieren darle a su calificación, aciertan. Exótico fue el Teatro de Ulises, porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor éste de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene.

A nuestro paso por el Departamento de Bellas Artes de Educación, José Gorostiza y yo organizamos un experimento menos informal y deportivo, pero orientado en el mismo sentido de universalidad y de modernidad que apuntó el Teatro de Ulises. Aprobada la tendencia,

dibujadas las rutas, formado el repertorio, se organiza “entre incomprensiones y alarmas” la temporada de 1932 del Teatro de Orientación.

Un local pequeño y nuevo en el que se habían efectuado poco tiempo antes algunos loables intentos va a servir para un experimento mejor organizado. El local no es, ni con mucho, adecuado; el escenario, demasiado estrecho; la sala, demasiado larga... Pero siquiera es nuevo, y en su ambiente no pesa ninguna irrespirable atmósfera de mal teatro. Celestino Gorostiza se encarga de la dirección. Apresurándose lentamente, forma un grupo cada vez más unido, cada vez más discreto, de jóvenes aficionados que con ambiciones, caras y voces nuevas se disponen a seguir los consejos de un maestro joven como ellos. Celestino Gorostiza salió del Teatro de Ulises, donde hizo sus primeras armas como director y como actor. Si no es dueño de un temperamento fogoso, cuenta, para decirlo recordando a Beyle, con una cabeza lógica. Con minucioso cuidado va preparándose y armándose para librar una de las pocas batallas de teatro que ya empieza a dar frutos, haciendo surgir de la nada actores nuevos y formas nuevas, por moderadas, de actuación. Diez obras dirigió en sólo un año, logrando siempre versiones correctísimas, y, a veces, indudables aciertos.

A Agustín Lazo le toca resolver la mayoría de las escenificaciones. Carlos González y Roberto Montenegro hacen los decorados de tres obras el primero, y de una el segundo. Con un sentido notable de lo que es el teatro, Agustín Lazo realiza en el escenario del Teatro de Orientación escenificaciones perfectas. Todas las limitaciones de un escenario pequeño e inadecuado le sirven de estímulo en vez de cohibirlo. Con la precisión que da el equilibrio del temperamento y el gusto, resuelve los problemas plásticos y logra crear con telones, decoraciones, trastos, según el caso, el ambiente propicio al desarrollo de la acción escénica. Trajes, útiles —formas y olores—, todo sirve al texto poético. ¡Grandeza de esta servidumbre! Un escenificador, como Agustín Lazo, goza sirviendo a la materialización del poema hasta crearle un ambiente adecuado.

El repertorio del Teatro de Orientación, escogido cuidadosamente entre las mejores obras clásicas y modernas, abarcó, en 1932, desde la *Antígona* de Sófocles, en la versión moderna de Jean Cocteau, hasta la reciente *Intimidad*, de Pellerin. Un entremés de Cervantes, *El viejo celoso*, una de las mejores obras de Molière: *Jorge Dandin* y una comedia de Shakespeare, entre las obras clásicas. Chéjov, Romain, O'Neill y Synge entre los autores modernos. Excepto la obra de Shakespeare, adaptada por Jacinto Benavente, las demás fueron traducidas especialmente para estas funciones por escritores mexicanos.

El impulso adquirido por el Teatro de Orientación hizo posible que en este año subieran a escena algunas obras más: *El matrimonio* de Gogol, y *Su esposo* de Bernard Shaw; *Macbeth* de Shakespeare, en una excelente simplificación y adaptación a un teatro pequeño, hecha por Agustín Lazo, y una comedia de Jules Romain, *Amadeo o los caballeros en fila*.

Si el Teatro de Orientación no ha dado la verdad. Si no es el teatro, es ya una imagen del teatro.

PINTURA

PINTURA SIN MANCHA

I

Los artistas que están representados en esta exposición, y aquellos que también lo están en virtud de esa realidad poética que podemos llamar la presencia de una ausencia, son pintores independientes, libres y que aspiran a ser personales. ¿Y no es esta aspiración la forma más viviente, acaso la única deseable, de la personalidad? Su obra no parte de escuela alguna ni se encamina voluntariamente a formar una escuela nueva. Desarrollada al calor, o al frío que también quema y madura y conserva, de la intimidad, de la soledad, se nutre con sus aspiraciones y sus deseos. Ni un credo político ni un sistema educativo le imponen la marca de una servidumbre.

Como los nuevos poetas mexicanos, los nuevos pintores, viviendo en un medio hostil por indiferente, sin un público definido a quién dirigirse, realizan, no obstante, una obra que tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo y que si aparece aislada estética y moralmente es porque se opone a la de los artistas que los precedieron, no en el mérito, sino en el tiempo.

Poesía y pintura líricas que llevan en el rostro las señales de su aislamiento: su debilidad, dicen algunos; su potencia, creo yo.

Poetas líricos y pintores. Poetas y pintores mexicanos que han sabido encontrar en sus propios poemas y cuadros el fruto precioso de la libertad moral.

Pintura, poesía. Sabemos que hay relaciones visibles a los ojos de todos y de un orden que podríamos llamar razonable, entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas. Hablo de ciertas afinidades estéticas que hacen posible reunir por un momento, en un mismo plano, por la fina retórica del dibujo, por el paladeo de ciertas delicadezas de un lenguaje de formas precisas, un poema y un cuadro excelentes, un poema de José Gorostiza y un cuadro de Julio Castellanos, por ejemplo. Con ser tan interesantes no quiero detenerme a hablar de ellas.

Prefiero denunciar la existencia de otras relaciones más sutiles entre el mundo de la poesía y el mundo de la pintura. Oírlas al favor de la soledad y del silencio profundos, en la caída horizontal del insomnio, en el ascensor de la noche; sorprenderlas con los ojos abiertos y cerrados que usamos durante el sueño; interpretar estas relaciones sutiles que me han dejado en las manos, algunas veces, las llaves para abrir las puertas que comunican las salas —las alas— de la pintura y de la poesía, ha sido uno de los más puros y libres goces de mi espíritu.

Los frutos de esta inmóvil pesca silenciosa, de esta navegación aérea o submarina del espíritu son mis poemas que no han querido ser solamente criaturas irreales, seres matemáticos o existencias musicales sino, también y sobre todo, objetos plásticos.

No ignoro que las relaciones de que os hablo existen entre las demás artes, pero tampoco ignoro que si es verdad que un contacto entre ellas es posible no es mentira que todo en ellas buscaría un rompimiento inmediato. No podemos imaginar, sin una sonrisa irónica, un cuadro que cante ni, menos todavía, un cuadro que dance. En cambio, a nadie asombra sino agradablemente hallarse, de pronto, frente a un cuadro que sueña. ¿Y no es el sueño la red finísima de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y de la poesía? Mas no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto.

¡Cómo extrañarse, pues, que yo quiera, en un rapto de egoísmo que podríamos llamar desinteresado, que los nuevos pintores intercepten estas relaciones misteriosas y que en un juego inverso al que yo he seguido hagan más poética su pintura como yo he pretendiendo hacer más plástica mi poesía!

No hay duda que el primero que comparó la poesía con la pintura era un hombre de muy delicado gusto. Revivir en nuestros días el *ut pictura poesis* de Horacio no revelaría el mismo buen gusto ni la misma agudeza. Aquello que pudo ser posible entonces no lo es ahora. Ni el arte ni el tiempo que nos han tocado en suerte vivir y realizar son los mismos que vivió y realizó Horacio, porque arte y tiempo no son algo inmutable sino, por el contrario, objeto de una incesante mutación, de un devenir constante. El tiempo que *fue* de Horacio transcurrió ya. Y puesto que el amigo de Mecenas no ha muerto del todo, nadie nos impedirá decir que su arte *es* de este modo o de este otro. El arte y el tiempo de ahora no *son*, sencillamente, porque *están siendo*.

No he pretendido, pues, comparar las dos finas artes ni menos aún aconsejar fundirlas sino únicamente deciros que se relacionan entre sí y haceros ver que algunas de estas relaciones son invisibles. Sería necio que yo aspirara a haceros ver lo invisible, por medio de un discurso lógico. Al artista le toca hacerlo. La lectura de un poema o la contemplación de un cuadro vivientes os darán, mejor que nada, esa consciencia de lo impensable que el razonamiento no alcanza a producir, mucho menos a entregar.

Una generación de artistas pudo considerar el arte como una fuga de la realidad. Huyendo de la realidad que los circundaba, pretendían un imposible: huir de sí mismos. El vehículo de la fantasía los transportaba a tiempo y mundos ajenos y provisionales: la Edad Media, el Oriente, los Trópicos. Era la suya una vida de emigrantes, y su obra, aun en su propia tierra, una obra de desterrados. Algunos creyeron hallar en el suicidio —ese viaje sin billete de regreso— la solución de su drama. Pero interrumpir el drama no es resolverlo. El drama sigue en pie.

Cansados de no satisfacerse en la constante fuga, otros artistas decidieron hacer frente a la realidad que les había descubierto un hombre que salió a la calle gritando: *El mundo exterior existe*. Pero este hombre era un obrero, un artista sólo en el sentido de que era un técnico, no un inventor o un poeta. Su obra y la de aquellos que lo escucharon obedeció a un concepto muy estrecho de la imitación de la realidad exterior. Como si los medios fueran capaces de justificar el fin, creyeron que el secreto del arte era manejar la materia con destreza. Contaban con todo, sin contar con la poesía, con el misterio, con el azar.

Los primeros, los románticos, huían de la realidad. A los segundos, a los naturalistas, la realidad les huía.

Pero el artista sigue viviendo en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior. Unas veces se ha conformado con mirar hacia afuera; otras veces se ha asomado solamente a su abismo interior; otras, por miedo de no resistir al vértigo, ha cerrado los ojos.

La realidad contiene al hombre y todo el contenido del hombre es realidad. El artista de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades. Ni la exterior ni la interior le bastan separadamente. Y expresar sólo una de ellas implica renunciar a la otra. Me pregunto ¿de qué modo ha de expresar las dos realidades si median entre ellas las paredes de los vasos que las contienen? Destruyendo estas paredes o, mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades.

Con algunas excepciones magníficas, los nuevos pintores de todo el mundo, y no pocos mexicanos entre ellos, han abusado de lo que podemos llamar el modelo exterior, opuesto al modelo puramente interior en el que André Breton encuentra la única razón de ser de la obra plástica.

Si trasplantáis mis hipótesis al terreno de la pintura, pensaréis conmigo en un tercer modelo cuyas realidades no sean ya exteriores o interiores en virtud de que las fronteras que las mantenían aisladas han desaparecido ya.

Que nadie espere de mí un comentario de cada uno de los cuadros que veréis en seguida. A algunos de sus autores tendría que elogiarlos con timidez y a otros con moderación, y ya dice Vauvenargues que elogiar moderadamente es un signo de mediocridad. ¿Y cómo aparecer tímido y mediocre frente a un grupo de personas a quienes el solo atrevimiento de haber acudido a esta exposición las haría acreedoras a merecer —si no lo tuvieran va— el título de inteligentes?

Si es verdad que los árboles impiden ver el bosque, no lo es menos que, a veces, el bosque impide ver los árboles. Ahora que el bosque que formáis delante de mí se disgregue, os invito a ver, uno a uno, los árboles que se asoman por las ventanas que se abren en torno vuestro. Y a eso habéis venido, porque un cuadro es algo tan simple y tan complejo, tan enraizado y tan aéreo como un árbol, como un árbol exterior y como ese otro que cada uno de nosotros lleva en su cuerpo, por cuyas arterias y por cuyas venas circula misteriosamente la sangre.

II

Rodeado como estoy de un número considerable de obras de artistas maduros y de nuevos artistas, lo primero que experimento es una turbación cierta. Las obras plásticas han ejercido, siempre, sobre mí, un *llamado*, una imantación particular. ¡Imposible permanecer frío e indiferente ante ellas! Me atraen como una momentánea aventura; me hablan —cuando son

capaces de hablarme— con una voz que no pudo menos que escuchar con avidez. Ulises imprudente, confieso a ustedes que a ningún mástil me he atado jamás para no acudir al clamor de estas sirenas que surgen de un mar de lino, de piedra o de papel. Pretender explicar la agradable turbación de que soy víctima; saber con precisión lo que ante la obra plástica experimento y por qué lo experimento, equivale a abandonar el libre goce de mi sensualidad, de mi sensibilidad y de mi instinto, para entregarme al orgulloso ejercicio de mi razón; equivale a evitar las concordancias de mis sentidos, los choques de mis recuerdos y sentimientos, y los oscuros impulsos de mi sangre, de mi respiración y de mis nervios. Y si, con el mismo gesto con que un náufrago prefiere la angosta tabla de una salvación improbable al magnífico espectáculo de un naufragio seguro en el que es a un tiempo la víctima y el espectador dichoso, abandono, evito y borro esto que no es otra cosa que el misterio, debo decir a ustedes que si queremos que el misterio continúe siéndolo, es menester no pretender explicarlo sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo y, a lo más, hiriéndolo instantáneamente, en una justa venganza, como él nos ciega y nos hiere.

Hay quienes acostumbran considerar la obra plástica como un juego sistemático de valores, de colores y de líneas. Otros hay que no ven en ella sino el triunfo de la materia, y así como en un óleo prefieren considerar la calidad de la pasta empleada y el brillo o la opacidad de los colores, en un dibujo gozan la infinita gama musical, táctil y visual de los grises que un lápiz duro o blando ha dejado en la hoja de papel. Los primeros piensan que la obra plástica debe dirigirse solamente al espíritu. Los segundos piensan que únicamente los sentidos han de recibirla. Pero la verdad es una diosa y no debemos buscarla en un lugar, sino en todos. Por ello no nos basta la pintura pura de los primeros, para quienes la obra de arte sale armada de la cabeza del artista para dirigirse solamente a la cabeza del espectador, ni el manjar de aceite y plombagina de los segundos, para quienes la obra de arte es dura o blanda, áspera o lisa, seca o grasa, como la piel humana.

Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es un puro acto de espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante, es todo eso, y más. No la queramos singular porque tal vez en el cambio constante de su contenido está su única permanencia. Plural mejor y, si finita, ilimitada. El juego de la inteligencia y el goce de la materia entran en su composición porque inteligencia y materia son solamente el cerebro y la piel del cuerpo de la obra de arte plástico. Y a nada me parece más sencillo y justo comparar una obra de arte plástica como a un ser humano viviente. Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexplicadas, aéreas terrazas, oscuros subterráneos, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas.

Un sencillo y euclidiano conocimiento del hombre llama a estas zonas: instinto, alma y espíritu. Pero ¿dónde acaba una zona para dar lugar a otra? ¿Dónde empiezan nuestros instintos y dónde nuestras ideas? Acostumbrados por ese conocimiento simplista del hombre interior —que equivale por más de un motivo al concepto de la geometría anterior a Einstein

— nuestra razón ha situado nuestros instintos en nuestra piel y músculos; nuestros sentimientos, nuestra alma, en el corazón, y la inteligencia en el cerebro. Pero la naturaleza humana exige una solución menos simple y más justa. ¿No será mejor decir que estas zonas se enciman y confunden y que las raíces de su flora, subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras?

Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia —telas, colores, óleos, papeles— como de un simple medio para hacerlas visibles.

El objeto de la pintura, ha dicho Valéry, es indeciso. Mas igual cosa puede decirse de las artes todas. Urgido por una imperiosa necesidad —que según las épocas y las modas toma a veces los nombres de fe, de lujo, de placer o de juego— el hombre produce obras de arte para satisfacer la no menos imperiosa necesidad que otros hombres tienen de saciar su avidez con ellas. Éste sería el único objeto de las artes, si cada una no tuviera, además de este mecánico, otro u otros más particulares y sutiles.

Sin dejar de comprender los peligros que llevan consigo mis afirmaciones, yo pienso que el objeto de la música es hacer oír lo inaudito, expresando cuanto hay de significativo en el ruido y en el ruido que hace el silencio, y que si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible.

¡Hacer ver lo invisible! Operación mágica, operación religiosa, operación poética. Denominador común de todas las artes es la poesía: “sustancia de las cosas inesperadas, evidencia de las cosas no vistas”.

Y si la pintura ha sido hasta ahora el arte más sumiso a los modelos exteriores que la naturaleza y la realidad le han propuesto, es preciso añadir que, por ello, entre todas las artes, la pintura ha sido la que menos medios ofrece para el conocimiento del mundo interior del hombre.

Sólo unos cuantos pintores han hecho algo más que trasladar o reconstruir —a veces espléndidamente— el mundo de incitaciones que fuera de ellos se presenta a su vista. Estos pintores han enriquecido el mundo con visiones inesperadas y nuevas, salidas del sueño, de la alucinación y del deseo inconfesado, añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos. No me atrevo a citarlos porque el nombre de cada uno está ya —estalla— en boca de todos. Sólo unos cuantos pintores han sido, en verdad, creadores, inventores.

Inventar, en vez de transcribir; hacer, en vez de repetir, son los deberes, y también los goces únicos, del poeta. Los del pintor no pueden ser diversos. Si el pintor no es como el poeta, la pintura sí es como la poesía. En esencia, las letras de los unos no difieren de las líneas y colores de los otros. Y ya sabemos, después de Rimbaud, que las letras tienen colores, y después de Nietzsche, que los poemas habrán de estar escritos —iba a decir pintados— con sangre.

Un sonámbulo, un místico, un poseído, un poema, un dibujo, se parecen entre sí en que todos hablan solos.

No ha sido mi objeto hablar de los dibujos de esta exposición. Por temor de mancharlos, no he trazado estas líneas sobre ellos, sino en torno al misterio que de algunos se desprende. No esperan sino mi silencio para deciros sus particulares secretos, sus íntimas voces. Imagino su impaciencia. A ellos dejo el uso de la palabra.

(Exposición de Arte Moderno) 1932

RETRATISTAS DEL SIGLO XIX

LA INVENCION de la fotografía vino a acabar cruelmente con la minuciosa, larga, lenta pero infinitamente matizada legión de retratistas anónimos. El rápido bostezo de la cámara, el acaramelado consejo del fotógrafo: “Un momento; va a salir un pajarito”, el extraño caso de la sensible placa que el menor rayo de luz viola y deja impresionada para siempre, todo contribuyó a acabar con un género artístico, que casi no lo era, y a dar lugar al crecimiento de un arte, que casi no lo es.

Los pintores retratistas de encargo colmaban los deseos del nieto, de la abuela, del padre, de la hija, del esposo, de la novia, haciendo, gracias a una doméstica habilidad, verdadera cúspide de las labores manuales, la minuciosa reproducción de todas y cada una de las arrugas o bien de las rosadas lonjas del rostro de viejos y jóvenes.

Se decía entonces, siguiendo una antigua moda, que el arte era la imitación de la naturaleza. Importaba, pues, reproducir fielmente el modelo, y nada más. El parecido dependía de la reproducción más o menos hábil y venía a ser el visto bueno del retrato. Si el modelo resultaba parecido en el cuadro, nuestros antepasados exclamaban: “No le falta más que hablar”. Con esto aprobaban el acierto del pintor y, a la vez, expresaban el eterno descontento humano: “Esto es perfecto pero... le falta esto otro”.

La desesperante invención de la fotografía, que recibió de Baudelaire los más fieros dardos, vino a ser, a los ojos de los más huecos aficionados de entonces, la solución de enmarañados problemas plásticos. Si el arte consiste en reproducir fielmente la naturaleza, la fotografía lo consigue mejor que nadie. La cámara tiembla menos que la mano. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego —concluían— la fotografía es el arte por excelencia.

...Al menos así lo creyeron nuestros abuelos que no encargaron más su retrato al oscuro pintor amigo, de cuyo nombre no importa acordarse. Daguerre sustituyó con su firma la del pintor ignorado que no trabajó jamás para alcanzar esa amada póstuma a quien llaman la inmortalidad.

Esto sucedió en México como en todas partes, y no antes sino más bien después que en todas partes. La fotografía, que no acabó con la pintura como creyeron algunos *snoobs* de aquel tiempo, acabó con los pintores de encargo que nada tuvieron que hacer a la llegada de la cámara fotográfica: verdadera esfinge encaramada en un tripié y acompañada por un Edipo que para descifrar los enigmas tenía que decirla al oído no sé qué mágicas palabras, ocultándose, previamente avergonzado, bajo el paño negro del ilusionista.

Verdaderos juglares del retrato, los oscuros pintores satisfacían una vanidad, una necesidad, un capricho o un gusto sentimental de la gente que podía pagárselos. Sus cuadros, verdaderos romances plásticos, narraban en unas cuantas líneas delicadísimas, y con unos cuantos colores armonizados perfectamente, la vida novelesca o poética de un rostro. Como los romances, quedaron, con el tiempo, desprendidos de sus autores, dando lugar a una floración anónima, de carácter popular, pero no por ello exenta de delicadeza y poesía. Inútil,

vano intento el de perseguir el nombre del pintor de estos cuadros, verdadera expresión individual de sentimientos y costumbres colectivos.

La virtud que mantiene en pie estas obras es la gracia, afortunada mezcla de espontaneidad y malicia. Su espontaneidad es auténtica, su malicia se queda en una afectación superficial que en vez de dañar al cuadro le presta un nuevo encanto. “Toma esta flor y piensa que es mi vida”, parece decir la romántica figura femenina de muchos de estos cuadros. Y a aquel joven, que parece adelantarse a la mitad del foro, le oímos decir: “Yo soy Serafín García Bemol”... Otras veces la espontaneidad y la malicia se ligan perfectamente, y es entonces cuando, a la vista de ciertos retratos, nos vemos obligados a pensar en los maestros de la pintura moderna, ante todo en el aduanero Rousseau: la misma ingenuidad, la misma inofensiva malicia, el mismo sentimiento poético en toda su inicial pureza. Algunos pintores mexicanos encuentran en la obra de los retratistas anónimos de nuestro siglo XIX una tradición donde instalarse. Diego Rivera y Roberto Montenegro vuelven con frecuencia los ojos a este pasado inmediato para recoger más de una enseñanza e intentar revivir en sus telas los involuntarios hallazgos y atrevimientos de estos pintores.

La ingenuidad de los temas, la simplicidad de los medios de expresión, el carácter mexicanísimo que lo mismo aparece en los rostros de las figuras que en el estudiado ademán, que en la disposición de los trajes minuciosamente acabados, pintados amorosamente, y que, en fin, en los fondos deliciosos que forman el ambiente adecuado a la figura, todo en los retratos mexicanos del siglo pasado atrae al espíritu moderno.

En la provincia se encuentran estas obras deliciosas en mayor número que en México. Un sentimiento romántico, provinciano, ingenuo, de perpetuar la figura de un ser querido, hacía posible estos retratos ejecutados sin prevención alguna por modestos artistas que no habían pasado por ninguna escuela académica o que habían pasado por ella fugazmente. En la provincia nacieron y a ella han ido a buscarlos nuestros coleccionistas a fin de enriquecer galerías y museos privados. El estado de Jalisco parece ser el más rico en obras de estos juglares del pincel... Pero en toda la provincia, “silenciosos, cubiertos de polvo”, viven representando todavía el recuerdo familiar o son la cifra, vacía ya, del romántico sentimiento que les dio una vida condicionada.

El pintor Roberto Montenegro, de vuelta de uno de tantos viajes de curioso infatigable, de coleccionista insaciable, ha logrado reunir una colección valiosa de estos cuadros. Y ha ido más lejos, ha reunido las fotografías de los ejemplares más característicos de colecciones particulares del estado de Jalisco y aun de la ciudad de México. Todo ello le ha servido para formar la primera monografía* de este curioso género de pintores mexicanos de nombres desconocidos, que cultivaron el retrato alternándolo a veces, muy pocas veces, con esas otras formas del retrato que son el *bodegón* y la *naturaleza muerta*.

* *Pintura mexicana (1800-1860)*, México, 1933.

UN DESCUBRIMIENTO: MARIANO SILVA VANDEIRA

CUANDO interrogaban a Renoir sus contemporáneos acerca de los problemas de la pintura, el gran pintor se apresuraba a decirles: “No hay duda de que nuestro oficio es difícil y complicado. Pero es necesario tener un poco de simplicidad, de candor”.

Esta simplicidad, este candor los encontramos sin esfuerzo en las telas de Mariano Silva Vandeira, pintor mexicano nacido en Durango en la segunda mitad del siglo pasado, y muerto el 15 de octubre de 1928.

De su paso por la vida, apenas si tenemos las noticias indispensables para componer una helada ficha biográfica. Sabemos que estudió pintura en la Academia de San Carlos de nuestra ciudad de México y que fue profesor de dibujo en la Escuela Preparatoria... y en el Colegio Militar.

Fue el pintor Roberto Montenegro quien descubrió en un mercado de viejo, hace apenas unos años, algunas telas de Mariano Silva Vandeira. Recuerdo que, a pesar de hallarse íntimamente entusiasmado, Montenegro no quería mostrar abiertamente su fervor; esperaba, acaso por la emoción que le había producido su hallazgo, la complicidad de un juicio más desinteresado, más objetivo. Convinimos en la necesidad de rescatar de una pérdida segura la obra de este pintor desconocido. Una semana más tarde, en el estudio de Montenegro me hallé rodeado por un lote considerable de cuadros, emparentados entre sí no sólo por la unidad que se revela en una técnica sincera, exuberante, limpia, sino también por una unidad de espíritu en que las cualidades dominantes no eran otras que las de la simplicidad y el candor, gratas a Renoir.

Naturalezas muertas, paisajes, retratos y unos cuantos cuadros de asunto evidenciaban las calidades de un pintor auténtico que había sabido hallar, en las limitaciones de la época que le tocó vivir, el molde para vaciar una sensibilidad delicada y una sensualidad casta y directa.

No fue Silva Vandeira un innovador; por el contrario, un espíritu poco atento a la verdadera intención que puso en juego este artista podría acusarlo de falta de imaginación. Sus naturalezas muertas son de una composición tan simple que bien puede decirse que no existe en ellas composición alguna. Un tiburón y unas flores. El tiburón apenas si cambia de forma, y sólo cambia, de un cuadro a otro, de color. Las flores son casi siempre rosas: rosas rojas, rosas blancas o rosas rosas, y sólo a veces son claveles o mastuerzos. Pero el mérito de estas telas no reside en la expresión de la voluntad de razón que distribuye y compone fría y lúcidamente, sino en la embriaguez de una sensualidad equidistante del refinamiento y de la violencia.

Si hemos de creer en la existencia de familias de artistas que coinciden a través del tiempo y del espacio, justo es decir que Silva Vandeira no pertenece a la familia, a la posteridad de Paul Cézanne sino a la de Auguste Renoir. Es Silva Vandeira un pintor puro, en el sentido en que lo fue maravillosamente Renoir. Dibuja y construye, insensiblemente, con el color; la atmósfera que rodea los objetos y las figuras de sus cuadros limita imperceptible y delicadamente las formas.

El encanto que se desprende de las telas de Silva Vandeira se revela no sólo en sus “naturalezas muertas” sino también en las figuras femeninas que pinta. Esa fragancia hecha de naturalidad y malicia, de ingenuidad y de coquetería, emana directamente de ellas. Sorprenden las formas rotundas de los desnudos pintados con sencillez admirable, que reaparecen en los retratos de mujer, deliciosos por la ingenuidad de las actitudes del cuerpo y de la expresión del rostro.

Como las flores, la mujer parece haber sido tema favorito de Silva Vandeira. “La mujer saldrá de las ondas o de su lecho, se llamará Venus o Niní. Nada mejor puede inventarse”, decía Renoir refiriéndose a los sencillos, repetidos temas de sus propios cuadros. Y añadía: “Los temas más simples son eternos”. Las mujeres que pinta Silva Vandeira corresponden al tipo de belleza de principios del siglo, y bien pueden llamarse Niní. Tocadas con deliciosas diademas “arte nuevo”, estrictamente encorsetadas, empuñan un abanico o muestran, como en una fotografía convencional, ostensiblemente, un ramo de rosas. En estos retratos, como en todos los cuadros de Silva Vandeira, se siente la exuberancia, la alegría de vivir que es la mejor dimensión de este pintor mexicano como también es, en forma sorprendente e insuperable, la del pintor ejemplar: Auguste Renoir.

Cualquier pretexto le basta al mexicano, en los pocos cuadros en que pinta más de una figura o más de un objeto, para formar sus grupos. Sus cuadros de mar y de campo son un pretexto para jugar con la luz, cuando en aquéllos aparece una barca a punto de naufragar, y cuando en éstos aparece un grupo de mujeres o, simplemente, un rebaño, objetos y figuras no tienen sino un valor colorístico. Y cuando ataca francamente un cuadro de asunto más definido, lo hace no sólo sin perder la ingenuidad sino, por el contrario, acentuándola con delicia.

Simplicidad y candor, sensualidad, encanto y alegría de vivir son las finas cualidades que hemos ido reconociendo, al recorrer en la memoria los cuadros del mexicano Silva Vandeira, que hemos mirado y remirado antes, detenidamente, sin prejuicio alguno, seducidos por el mudo, colorido lenguaje con que hablan, discretamente a nuestros sentidos primero, a nuestra sensibilidad después.

LA PINTURA MEXICANA MODERNA

EN MÉXICO hemos asistido desde hace más de quince años a una verdadera evolución de la pintura hecha por artistas mexicanos. El cambio es tan evidente y sus efectos tan perceptibles que en México y en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos, han llegado a presentar síntomas de fiebre. Los pintores mexicanos, cada día más fecundos, y los aficionados de todas partes, cada día más curiosos si no más inteligentes, son ahora legión. Pero lo que importa es la transformación de la pintura de artistas mexicanos. Modificación rápida, violenta y sin duda alguna inevitable, que como todas las manifestaciones artísticas en México no se ha ido realizando gracias al público, sino, muchas veces, a pesar de él. La transformación de la pintura mexicana se realizó, pues, fatalmente. México supo dar a tiempo la nueva hora plástica de todo el mundo.

LA PINTURA MEXICANA MODERNA Y LA REVOLUCIÓN

Conocida es la historia. A la época porfiriana llamada también época de la dictadura que se concluye en 1910, sucede en México la época de la Revolución. Pretender encontrar entre el carácter político de cada una, que es lo que las define históricamente hasta ahora, y las manifestaciones artísticas que en ellas se produjeron o se están produciendo, una liga íntima y clara, me parecería aventurado. De cualquier modo ese calendario anecdótico con que se acostumbra medir la historia es siempre más cómodo, además de que, a menudo, resulta más exacto. Es evidente que el aspecto social de México no es ahora el mismo de hace treinta años; el arte no es el mismo tampoco: sin duda esta semejanza relaciona las dos diferencias, pero no podría ser nuestro objeto investigar la naturaleza de tal relación. Dentro de la época revolucionaria, así limitada por la denominación anecdótica, se produce la nueva pintura mexicana. La Revolución nos ayuda a mirar claramente la pintura actual, del mismo modo que el marco ayuda a mirar mejor el cuadro. Así como las cuatro varillas limitan nuestra visión, concentrándola, para luego verterla sobre la superficie colorida, la Revolución, no siendo un límite de la pintura, es un límite de nuestra atención. Sin peligro, podemos afirmar que la época revolucionaria aísla sólidamente la pintura mexicana moderna. No es otra la función del marco: hacer del cuadro una distinta realidad, ajena a las realidades que la circundan.

LA PINTURA MURAL

En 1921 se anuncia un periodo de tranquila curiosidad que pretende fijar la atención sobre el México que si no había nacido de la Revolución habíase aclarado en ella, depurándose. Los artistas empiezan a tener ojos para la vida mexicana, para las artes y los oficios del pueblo, para el mundo de formas que parecía haber permanecido oculto a las miradas de los hombres

del inmediato ayer y que no pedía sino entrar en servidumbre de la inteligencia que había de transformarlo en materia expresiva. No es inútil decir que se exageró el gusto por ciertos temas y motivos populares. Pero, en cambio, ¡cuántos frutos quedaron al final de la aventura! Los ojos de un mexicano supieron sentir la atracción de formas antes inadvertidas y desdeñadas: las pinturas de retablos populares, la decoración mural de las pulquerías y las expresiones de los excelentes grabadores que ilustran nuestra poesía popular, vivos y anónimos algunos, o muertos de humildes nombres: Guadalupe Posada, Manuel Manilla.

La actuación de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública es una fecha en el nuevo acontecimiento en nuestras artes plásticas: la pintura mural. Como un agrarista, llegó y repartió muros —iba a decir: terrenos— a nuestros artistas que por un momento no ambicionaron llamarse sino, simplemente, trabajadores.

El regreso de Diego Rivera, viajero por Europa, se sobrepone y confunde, casi, con esta fecha. Influenciado por las ideas nacionalistas de Vasconcelos, aborda rápidamente, fervorosamente, la tarea de pintor mural. Con José Clemente Orozco forma Diego Rivera la pareja impar de pintores. Pero estos dos artistas no se hallan solos. En el movimiento intervienen: Roberto Montenegro que decora, entre otros, los muros de la Escuela Secundaria de San Pedro y San Pablo y la Biblioteca Iberoamericana; el Doctor Atl; David Alfaro Siqueiros, que pinta en la Escuela Preparatoria, como también lo hacen Fermín Revueltas, Ramón Alba y Fernando Leal. En los muros de la Secretaría de Educación, cubiertos casi en su totalidad por frescos de Diego Rivera, dejaron, también, aisladas muestras de su talento, Amado de la Cueva y Jean Charlot. Dos artistas extranjeros, Carlos Mérida, guatemalteco, y Jean Charlot, francés, participan en el movimiento de pintura mural mexicana.

RIVERA Y OROZCO

La trayectoria de Diego Rivera, sus años de aprendizaje y de maestría están más llenos de enseñanzas que un apólogo. Su aprendizaje se inicia (1897) en nuestra Academia de Bellas Artes hasta el tiempo de la dirección del pintor catalán Fabrés. Da entonces Diego Rivera su primer grito de libertad, independizándose. Sale de México, y en su estancia en Madrid y en sus viajes por Francia, Bélgica, Holanda, produce obras impersonales. A esta época corresponden las telas que guarda la sala mal llamada de arte moderno de nuestras galerías de pintura en la Escuela de Artes Plásticas, llenas de niebla impresionista, vagas e inciertas. Regresa a México en 1910. Vuelve luego a París donde encuentra afinidades y donde busca influencias: Seurat, Cézanne, el Greco. Participa en el movimiento cubista haciendo suya la ideología revolucionaria y realizando obras que —como *El despertador*— pueden contarse entre las mejores de los cubistas Braque, Gris, del mismo Picasso.

Pero Diego Rivera, a quien André Salmon llama el “insurgente mexicano”, cansado de no satisfacer y deseoso al mismo tiempo de realizar hasta el fin su personalidad, aparta sus cuadros de la disciplina cubista, demasiado austera para su temperamento sediento. Viaja a través de nuevas influencias y de nuevas amistades. Renoir puede representar las primeras y

Elie Faure las segundas. De Italia regresa con varios cientos de dibujos, estudios y apuntes del natural, de veras magníficos. En 1921, vuelve a México. Dibuja, pinta. En el paisaje, en los tipos indígenas y en los objetos de arte popular encuentra incitaciones de formas y colores. Del arte precortesiano recibe una nueva y perceptible influencia.

En su primera obra de decoración mural parece olvidarse de sus recientes adquisiciones y su pensamiento regresa a Italia. La decoración del anfiteatro de la Preparatoria, digámoslo con las palabras del mismo Diego Rivera, “no logra hacer una obra autónoma, y las influencias Italianas son extremadamente visibles”. Sin embargo, esta decoración, en que están presentes las cualidades de un dibujo muy preciso, en que los problemas de la composición han sido resueltos con gran limpieza, y en que las figuras del Hombre y la Mujer revelan la fuerza expresiva del artista, es bastante para revelarlo y despertar la voluntad de trabajo de un buen número de pintores que le siguen e imitan demasiado rápidamente y que ensayan la pintura mural. Por un momento, en torno a Diego Rivera se compone un grupo. A Diego se le atribuyen los defectos de sus imitadores. Pero el grupo se disuelve con la rapidez con que se integró, y Diego queda sencillamente solo.

De este modo, en unos cuantos años, entre incomprensiones y alarmas, pinta en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Sus temas más visibles son: los trabajos y los días. Los trabajos del hombre del campo y del hombre de la ciudad; las fiestas provincianas y ciudadanas. En la capilla de la Escuela de Agricultura, en Chapingo, realiza una obra de unidad muy apreciable en cuyo estilo Miguel Ángel ha dejado impresa la huella de una soberbia lección. En el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, aborda el tema de la Conquista de México; en el Palacio Nacional se traza un plan vastísimo y ambicioso: una síntesis plástica de la historia mexicana. Aprovechando el impulso adquirido en México, Diego Rivera pinta en los Estados Unidos, con una rapidez increíble, pero con menos presión artística, los muros que le han dado una fama legendaria.

Paralela a su obra de decoración mural, Diego Rivera desarrolla su obra de pintor de caballete. Su obra más íntima y no la menos valiosa, representada por telas a la encáustica o al óleo, de muy pura concepción artística, de admirable construcción y finísimo colorido, sin la menor sombra de la doctrina y anécdota que aparecen en su pintura mural muchas veces elocuente y oratoria.

Quien pretenda una explicación de la obra de Diego Rivera, de sus direcciones y alcance, deberá buscarla en la historia de sus influencias: viajes, escuelas y obras de pintores antiguos y modernos. España, Francia, Italia y Rusia, que visitó más tarde, son otras tantas estaciones de su desarrollo. Una curiosidad infatigable, una avidez insaciable y, a veces, una incontenible gula se manifiesta en toda su obra. Basta recorrerla para hallar influencias de los bizantinos, de los primitivos italianos, de Miguel Ángel, de los impresionistas franceses, de Renoir y de Cézanne, cubistas, y de Picasso. Y más tarde, de regreso a México, influencias de la pintura de códices y de los antiguos retratistas anónimos del siglo pasado. De este modo la personalidad de Diego se halla en ninguna y en todas partes, en su movilidad incesante, en su superabundante exceso. El estudiante de arte encontrará en la obra de Diego Rivera una suma histórica.

Si Diego Rivera contribuye a la transformación de la pintura mexicana gracias a que hace posible el cruce de numerosas influencias, seres de índole psicológica radicalmente distinta han contribuido, sintiendo como motivos de su obra los factores subjetivos, a la transformación de nuestra pintura. José Clemente Orozco es el mejor y más alto ejemplo.

Si Rivera busca y encuentra influencias, a Orozco las influencias parecen encontrarle. Si Diego Rivera viaja alrededor del mundo, Orozco viaja alrededor de su cuarto. Reflexivo, huraño, meditabundo, ha vivido siempre angustiado ante lo desconocido. Su más constante esfuerzo parece encaminado a demostrar que cuanto ha hecho es por propia decisión, por íntimo convencimiento, sin complacer a nadie, a ninguna opinión. En seres como José Clemente Orozco, a quienes Jung llama introvertidos, las influencias obran de modo poco visible, pero no menos certero y siempre más secreta y profundamente. La pintura es la única expresión del espíritu de José Clemente Orozco. Su vida retirada, la oscuridad que sobre él proyectaron ayer sus contemporáneos, parecen haber servido para acendrar la personalidad de ese gran pintor que ahora ha salido fuera de su cuarto a la conquista del mundo.

En sus primeras obras, que lo emparentaban, en una dichosa coincidencia, con Toulouse Lautrec, nadie se atrevía a ver algo más que la caricatura. En su obra de pintor mural se definió, a los ojos de todos, dueño de una fuerza plástica dramática y singular. En la ciudad de México, decora un muro de la Casa de los Azulejos y, además, el patio principal de la Escuela Nacional Preparatoria. En un principio la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, que es su obra más importante, no parecía obedecer sino a un simple desahogo. Las formas se hallaban oscurecidas por una intención satírica. Poco a poco, borrando la pintura de algunos muros y respetando por sus cualidades plásticas aquellas que podían sostenerse, Orozco ha pasado del inicial desahogo a un orden intelectual del que, felizmente, no está ausente su pasión característica, ahora refrenada. La escalera de la Escuela Preparatoria es uno de los frutos mejores de este periodo de pintura mural. En ella se advierte la fuerza expresiva y dramática del artista de genio. En las pinturas del último piso de la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco se define dueño de un gran estilo que nos transporta a las mejores épocas de la pintura italiana, sin que esto quiera decir que sus muros guarden ningún recuerdo de ella, ni siquiera una simple alusión. En los Estados Unidos ha desarrollado, paralelamente, su obra de pintor mural y de dibujante y pintor de caballete. Si sus creaciones murales tienen un gran aliento, sus dibujos le colocan dentro de la gran tradición de artistas en que Goya y Daumier son los faros.

OTROS PINTORES

David Alfaro Siqueiros se anunció gran pintor en la decoración mural de la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria. Y, sin embargo, en ella apenas está iniciada la fuerza plástica que sólo más tarde iba a desarrollar. Lo que no era sino un brote ha pasado a ser un sólido fruto. Un constante estremecimiento de la sensibilidad, del instinto y de las ideas de Alfaro Siqueiros ha hecho posible su pintura dramática, sus retratos grandes que a menudo son

grandes retratos. Todo en Alfaro parece servir a esta resultante: una gran fuerza expresiva. El color mismo, en el que muchos espectadores encuentran la debilidad de su obra, se halla en perfecta consonancia con su temperamento y es el único que le sirve para materializar y hacer durar sus intenciones. La sombra y el destello son sus personajes. Una masa de sombras, en una inesperada iluminación, hace de un cuadro de David Alfaro Siqueiros el ámbito de un drama en el que se agitan, en mudo conflicto, los seres y las cosas.

Cuando David Alfaro Siqueiros no se deja arrastrar por la voracidad, por la ambición, por la prisa, realiza obras magníficas y de las que se desprende una gran fuerza dramática.

La pintura de Manuel Rodríguez Lozano es la hoja de temperatura de su inteligencia y de su sensibilidad más unidas, indivisibles a medida que el pintor amplía el radio de su curiosidad. En un principio, nuestros ojos sólo encontraban en sus cuadros una sensibilidad agradable, traducida a colores inesperados pero gratos siempre. Ahora que el pintor se ha propuesto buscar y encontrar escollos nos hallamos frente a uno de los casos más interesantes de sensibilidad plástica. Ejecutada en un orgulloso aislamiento, su obra cuenta entre las más atrayentes de la nueva pintura mexicana.

La pintura de Manuel Rodríguez Lozano puede gozarse o no plenamente, el espectador podrá condenarla al cielo o al infierno, pero esta incapacidad de equilibrio no se podrá ejercer jamás frente al papel de incitador que representa en la nueva pintura mexicana. Bajo sus inspiraciones, Abraham Ángel despierta y crece. A su lado, Julio Castellanos encuentra estímulo y fervor. Otros jóvenes acuden a su taller en busca de incitaciones. Muerto Abraham Ángel en plena adolescencia, su pintura es la expresión del estado juvenil de su mente: gracia y fervor. Sus cuadros tienen la frescura y la malicia de nuestros retablos populares. Sus colores parecen extraídos de nuestros frutos y son los de las telas que visten, armoniosamente, nuestras clases populares. En Julio Castellanos no triunfa la pasión del color ni la del movimiento. Sus elementos plásticos están subordinados a una quietud que parece naturalidad e inocencia. Ni una ni otra cosa. Castellanos compone y ordena de tan graciosa manera que la razonada composición de sus cuadros se advierte apenas. Y su inocencia aparente respira tan lejos del milagro que ya constituye un milagro nuevo: el de la virginidad que ha sabido conservarse a través del tiempo y por encima de los rigores de la técnica, con un aire de inocencia. Nada se ondula, nada se quiebra en esta pintura serena. Nada turba en estos cuadros en que el aire parece detenerse, como nosotros, a mirar una composición armoniosa y a seguir la melodía de un excelente dibujo.

Rufino Tamayo es un pintor de selva y trópico. Sus ojos están nutridos de otras melodías que no son las suaves del mexicano de la altiplanicie. Su geografía le asignó el regalo de una sensualidad sin refinamiento, despierta y dinámica. Directa sensualidad del indio, que se vacía en una pintura lírica y cálida y, en cierto modo, elemental. Los colores de las telas y acuarelas de Rufino Tamayo son vivos, cálidos, frutados y, por ello, nos acerca a eso que podemos llamar una armonía de raza. En sus acuarelas finísimas despliega no sólo su fuerza sino también una delicadeza que hace de cada cuadro algo sorprendente y muy personal.

Agustín Lazo es un pintor de sensibilidad y cultivo muy afinados. Ha sabido adueñarse de su expresión resolviendo personalmente los problemas estéticos, con ayuda de una inteligencia

certera y de un buen gusto que aparta y rechaza la elocuencia y el desorden en que se agota una buena parte de la pintura mexicana. En México, pocos son los cuadros que muestren, como los de Agustín Lazo, realidades imprevistas, inesperadas, unidas entre sí por la coherencia sensible que liga con el de hoy el sueño de mañana. En sus obras se plasma un problema espiritual inquietante, un milagro visible, un absurdo evidente, sostenido por una sensibilidad muy fina de poeta, por un gusto sin desmayos, por una inteligencia muy aguda y cultivada. La técnica de los cuadros de Agustín Lazo es perfecta y está de acuerdo con el contenido que habla, solo, sin estridencias, y que, sin pretenderlo, propone los poéticos conflictos y los más complicados enigmas de vidas, espacios y tiempos.

Carlos Orozco Romero pasó de la caricatura a la pintura de formas abstractas y, después de reconocer en la escultura mexicana menor la delicadeza de la línea incorporándola a su propia obra, ha desembocado recientemente, haciendo cada día más afinada su gama colorística, en el retrato, género en el que ha dado ya algunas obras de técnica honrada y limpia, de dibujo conciso, de entonaciones muy delicadas.

María Izquierdo, instintiva, primaria, llena el espacio escogido con sueños simbólicos, cavernarios, en acuarelas de colorido atrevido y armónico que producen una sensación de extrañeza. Y la más joven de las pintoras mexicanas, Frida Kahlo, cuyas telas tienen un sentido profundo, el de los sueños y recuerdos de una infancia que la sigue nutriendo con sus aéreas y subterráneas raíces. Ante sus telas se piensa, con igual justicia, en ciertos cuadros sobrerrealistas y en algunos retablos mexicanos, realizados como están, casi siempre, con técnica de miniaturista, con ojos de primitivo que da a cada objeto y sujeto del cuadro un valor individual más que de conjunto.

Mucho de la tradición popular de la pintura mexicana tiene la obra que Antonio Ruiz empieza a desarrollar —ahora más que antes— con sensibilidad y buen gusto. Ante los pequeños cuadros de Ruiz se piensa no sólo en los retablos mexicanos, sino en las obras de los grandes grabadores populistas, pero también el nombre del aduanero Rousseau viene fácilmente a los labios.

La obra de otros dos jóvenes pintores atrae francamente al espectador. De ellos puede decirse que buscan un camino personal, afanosamente. Federico Cantú prueba la resistencia de su espíritu atravesando climas de pintura europea. De estos viajes queda un dibujo nervioso y expresivo, que tiene la musicalidad del arabesco. Y Jesús Guerrero Galván, cuyos cuadros tienen un encanto inmediato que acaso no resista a un análisis ulterior por las contradictorias tendencias que los mantienen en pie. Equidistante de la verdadera pintura y del cromo, la obra de Guerrero Galván me parece, entre la de los pintores más jóvenes, la más interesante por el peligro en que se halla de perderse en el halago fácil a los sentidos o salvarse en una obra intensa y considerable. Ante ella, la curiosidad del crítico se impacienta.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y EL HORROR

CUANDO en su visita a la ciudad de México y frente a las decoraciones murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, Aldous Huxley confiesa que tiene para él un extraño mérito, “hasta cuando son horribles; algunas de ellas tan horribles como lo más horrible”, pone involuntariamente el dedo en la llaga misteriosa de la obra del pintor mexicano.

Tiene la pintura de José Clemente Orozco, entre otras dimensiones acaso menos importantes, ésta del horror. A tal punto que donde Aldous Huxley reconoce sólo un mérito extraño, que extiende tímidamente al correr de su afirmación en un “hasta cuando son horribles”, se experimenta el deseo de llevar la afirmación a sus consecuencias últimas y asegurar que el mérito de las pinturas de José Clemente Orozco reside principal si no únicamente en esa extrañeza producida por el horror.

Para los escolásticos, lo bello es lo que da un placer a los ojos. Santo Tomás lo expresa en una concentrada fórmula: *Id quod visum placet*. Siguiendo esta definición de lo bello en la que Jacques Maritain no encuentra sino una definición por el efecto, y teniendo en cuenta, justamente, el efecto que la pintura de José Clemente Orozco ha producido tanto en Aldous Huxley como en nosotros, podríamos atrevernos a decir que lo bello en la pintura del artista mexicano resulta, paradójicamente, de lo que, usando los ojos como instrumento, produce un horror en vez de producir un placer. La paradoja es sólo aparente. El hombre actual no espera del arte únicamente un goce, un placer, ni le pide sólo una proporción, una lógica, un orden, ni confía solamente en hallar en él una purificación de los sentidos. El hombre actual, más ambicioso y más sediento, espera del arte, sobre todo, una embriaguez, un delirio.

Vidente y anticipado espectador del arte moderno, Baudelaire nos dice que en el país de su *Invitación al viaje* todo es “orden y belleza, lujo y calma” pero también “voluptuosidad”, es decir, embriaguez y delirio. Y es también Baudelaire quien ha hecho al artista no sólo la invitación al viaje sino la invitación a la embriaguez, a la embriaguez de todos los sentidos y a la embriaguez en todos sentidos.

Ateniéndonos al efecto que muchas de las pinturas de José Clemente producen, podríamos decir que, dueñas de una rara especie de belleza, tienen la virtud de producir una embriaguez, un delirio que, en su caso particular, toma la forma del horror. Porque el mundo de la pintura de José Clemente Orozco no es el de la placidez ni el del orden ni el de la calma, sino, por el contrario, el mundo de la angustia, del desorden, de la inquietud. Atormentado y convulso, ebrio y delirante, no puede menos que producir un estremecimiento, un calofrío de horror. Calofrío, ésa es la palabra: un bello y frío estremecimiento de horror.

El horror no ha sido ni es todavía, siempre, el efecto de lo bello. En la delectación que los escolásticos pedían al arte, no tenía cabida. Y cuando los griegos hacían entrar en sus tragedias elementos destinados a producir horror, lo hacían sin perder de vista que el arte purifica las pasiones. El horror era en sus manos un medio y la purificación un objetivo, un fin. Mas la purificación es precisamente lo contrario de la embriaguez que, por su parte, es una intoxicación. Las dosis de horror suministradas en la tragedia griega tendían a la cura, a la

salud, a la salvación, a la purificación del espíritu. Mitridatizado inmune a los resultados ulteriores de esta curación por el horror, el hombre moderno encuentra en el horror mismo, en el veneno, el fin último de su nueva delectación: la embriaguez, el delirio.

Todo o casi todo en la obra de José Clemente Orozco parece estar conjugado para presentar el horror y producir una embriaguez. Los seres y las cosas, la proporción desmesurada, la cantidad y la magnitud del conjunto, su verdad gratuita que no parece interesada en demostrar, en probar nada y en nada curar.

Los seres de esta desusada pintura se muestran, muchas veces, a nuestros ojos, en toda su desnudez. Pero la desnudez de las figuras es una desnudez descarnada, que va más allá no sólo de la piel sino de la carne: esquelética desnudez. Las cosas mismas no escapan a esta forma singular de la desnudez, como si el pintor hubiera hallado en ella un denominador común a los seres y las cosas.

Un elemento de fracaso, un elemento destructivo sacude los seres y las cosas en la pintura de José Clemente Orozco. Se muestra en sus litografías más características, en sus dibujos y aguafuertes tanto como en sus decoraciones monumentales, y culmina de modo extraordinario en los frescos ejecutados en el Palacio de Gobierno de la ciudad de Guadalajara, donde, por encima del asunto particular de cada muro, se impone con arrolladora potencia y como tema si no único sí dominante la destrucción y la ruina que sacuden primero y aplastan luego a los seres y las cosas tanto como a los conceptos, las ideas y las consignas.

Nunca antes de José Clemente Orozco la pintura mexicana se había hallado saturada por esa sustancia corrosiva, destructiva, que produce horror en la proporción en que lo muestra en los dinámicos conjuntos, en los particulares detalles: manos crispadas, rostros angustiados, cuerpos en la máxima tensión producida por la desesperación y la protesta, figuras aniquiladas por la consunción y por la privación, por el hambre del cuerpo pero también por la del espíritu.

Pintor dramático por la acción de sus conjuntos y la reacción de sus personajes, José Clemente Orozco es también un pintor trágico porque su obra, presidida por un destino adverso a los seres y cosas que presenta, parece girar en torno a un personaje regio y real que no es otro que *el horror*. La innegable sabiduría de su composición plástica, la ciencia evidente con que se propone, para despejarlos y resolverlos, los más arduos problemas de la perspectiva y los escollos de los violentos escorzos parecen ceder al imperio de la fuerza misteriosa y trágica de ese elemento que, al mismo tiempo que pone en movimiento el ambiente y los seres y objetos de la acción dramática, produce en el espíritu del espectador un estremecimiento y un temor.

El espectador de arte cede fácilmente al imperio de la placidez, de la claridad, de la proporción y de la quietud a que lo tiene habituado toda una serie de obras que corresponden a una estética que no pide de la obra de arte otro hechizo, otra seducción, otro encanto. En la obra de José Clemente Orozco encontramos la prueba de la existencia de otra forma de seducción capaz de producir una embriaguez: la embriaguez del horror, de la que Baudelaire decía, en un verso famoso, que no se produce sino en los seres capaces de resistirla: “La seducción del horror no embriaga sino a los fuertes”.

Juicios y prejuicios

LETRAS MEXICANAS

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA MEXICANA

ME PROPONGO hacer ante ustedes una breve y sencilla introducción a la poesía mexicana. ¿Cómo iniciar a ustedes en los goces de esta elevación extremada que es la poesía mexicana? ¿Cómo hacerlo sin detenerme antes a considerar el sentido de la operación creadora que es la poesía? La poesía no es la música sino el lenguaje. El arte de la poesía usa del lenguaje para adueñarse de aquélla, que por su naturaleza escapa al lenguaje mismo. La obra de un poeta no vale sino en la medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable. En manos del poeta el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico. Pero el poeta deja de ser poeta en el momento en que sacrifica el poder mágico de la palabra a la significación usual y también deja de serlo en el momento en que sacrifica la significación usual al poder mágico. El círculo del poeta no es pues un círculo lógico únicamente; tampoco es únicamente un círculo mágico, sino la combinación y la superación de estas dos potencias antagónicas del lenguaje: la potencia lógica y la potencia misteriosa.

Claro está que en esta breve introducción a la poesía mexicana no voy a tratar de explicar lo inexplicable, la parte mágica de la poesía, sino que voy a tratar de invitar a ustedes a entrar en un laberinto, que es el de la poesía mexicana y en el que puedo anticipar que no se encierra ningún monstruo.

La poesía mexicana se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales. Continuidad, en hilo imperceptible que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy. Este hilo no se ha roto y éste es el que yo quisiera que ustedes tomaran conmigo, para después, en una labor meramente personal, se introdujeran en este armonioso laberinto sin monstruo de la poesía lírica mexicana.

La primera característica que yo daría en la poesía lírica mexicana es su apartamiento, su soledad. La poesía mexicana no es popular; no se inspira en el pueblo; deja que el pueblo tenga su poesía. La poesía popular es paralela a la poesía lírica propiamente dicha, tan paralela que no se le encuentra nunca o excepcionalmente se le encuentra. No es popular la poesía mexicana como en España, en donde la lírica culta, la lírica selecta, sufre benéficas transfusiones de sangre como épica popular. No es pues como la poesía en España, como la poesía en Irlanda, o como la poesía en Alemania, tan tocadas de la vena popular.

Este apartamiento, esta soledad, es también un rango aristocrático de selección. La poesía mexicana es lírica; lo épico apenas la toca y no es feliz dentro de lo épico; su tono es lírico, íntimo. Cuando algún poeta mexicano, Ramón López Velarde, se propuso, por una inspiración probablemente extraña, escribir un poema característico, ¿qué dijo al principio de su *Suave Patria*?: “Siempre canté la exquisita partitura de lo íntimo”. Dijo aquello, ¿para qué? Para hacer la poesía a la medida del medio y decir un poema que quería ser épico y que seguía siendo íntimo.

El tono, pues, de la lírica mexicana es un tono de intimidad, es un tono de confesión. El mexicano es por naturaleza silencioso. No poco de lo indígena que llevamos dentro influye en estas pausas y en estos silencios del mexicano, que si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente. El lirismo mexicano es como el carácter del mexicano, introvertido, vertido hacia su abismo interior, hacia su mundo interior. Por eso son muy significativos los títulos de dos libros de versos de dos poetas mexicanos: el libro de Amado Nervo titulado *En voz baja*, y el libro de Enrique González Martínez intitulado *Silenter*.

Tenemos, pues, en la poesía lírica mexicana, un carácter de apartamiento, de soledad, de aristocracia; un lirismo íntimo, dicho en tono de confesión, en voz baja. Otra de las características es la reflexión. La poesía lírica mexicana es una poesía reflexiva, es una poesía también meditativa. No se destapa el poeta mexicano, no se abandona, no pierde el sentido, no pierde la cabeza: reflexiona en torno a sus problemas, a sus sentimientos. Hay un cierto choque que me parece muy a propósito para ver esta actitud reflexiva del poeta lírico mexicano: se trata de un soneto, en el cual el sujeto advierte que la persona amada se le escapa; cualquier otro poeta dejaría correr lágrimas o hacer más angustiosa su desesperación. El poeta mexicano como que se recoge y encuentra una manera de resolver este problema:

*Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?*

*Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho*

*que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho*

si te labra prisión mi fantasía.

(Sor Juana Inés de la Cruz).

Es éste un particular caso de la fantasía reflexiva y meditativa. No en balde el ave símbolo de la poesía mexicana es el búho que González Martínez opuso al cisne de la gracia. Al principio Enrique González Martínez con el tono de admonición característico de su poesía, característico de su personal estética, aconseja torcer el cuello al ave simbólica del simbolismo, al cisne indiferente, al cisne decorativo, al cisne ajeno a la poesía de las cosas y al alma del paisaje. Lo decorativo no es propio de la poesía mexicana; el modernismo, que fue tan decorativo, no creó en México monstruos de la decoración. Recuerden ustedes el célebre soneto de González Martínez:

*Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.*

*Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.*

*Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...*

*Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.*

Es la vida profunda lo que importa en la poesía mexicana. La poesía mexicana es poesía de sutileza, de ingenio sutil, reflexiva, meditativa y aguda.

Otra característica de la poesía lírica mexicana es su amor a la forma. No es una poesía descarriada, deshecha, sino una poesía que se goza en el contorno, en el límite. No en balde los dos primeros poemas de la poesía lírica mexicana, uno de autor desconocido del siglo XVI y otro de Francisco de Terrazas, son dos sonetos, dos poesías de una estructura perfectamente concreta y perfectamente limitada. Con estos dos sonetos se abre la poesía; se inicia la poesía lírica mexicana: poesía de calidad, poesía de línea, de dibujo; poesía de ideas, de claridad y la mayor de las veces de correcta dicción. Sólo cuando hay algunas incursiones en lo popular,

se advierten imperfecciones; pero la línea general es línea pura y la dicción es siempre correcta.

La poesía mexicana tiene también su color. ¿Cuál es el color de la poesía mexicana?: es un color gris, un color gris perla. No quiero decir que haya ausencia de colores sino que los colores parecen deleitarse dentro de los grises, suavizarse, matizarse en ellos, creando una paleta plateada en la que están todos los colores, pero sustituidos, de México. No sé qué me lleva a pensar que el ópalo es la piedra preciosa que puede simbolizar la poesía lírica mexicana, con sus luces amortiguadas por la entraña de la piedra. Este color de la poesía mexicana lo pueden ustedes encontrar a través de la mayoría de los poetas mexicanos, aunque ustedes no lo hayan buscado de una manera deliberada. No lo han buscado, pero lo han encontrado.

También la poesía mexicana tiene su hora. ¿Cuál es la hora de la poesía mexicana?: la hora crepuscular. Ese momento en que todavía no es noche, pero en que ya va pasando la tarde. Los crepúsculos vespertinos dominan en la poesía mexicana y ésta es la hora de la poesía mexicana. Luis G. Urbina, poeta mexicano menos estudiado, menos leído, menos admirado de lo que debía de ser, es característico de esta expresión del alma mexicana a través de una hora: una hora crepuscular. Sus poemas más característicos de este sentido son una serie de sonetos. Uno de sus libros se llama *Puestas de sol*. Piensen ustedes que nada de esto está estudiado misteriosamente.

¿Es siempre la poesía mexicana de color gris perla, poesía de tonos suaves, poesía crepuscular? No siempre, puesto que hay excepciones, pero estas excepciones acaban, como es habitual, por confirmar la ley. ¿Cuáles son los poetas considerables (no hablo sino de poetas considerables), que vienen a ser la excepción de esta hora de la poesía mexicana? Son dos: Salvador Díaz Mirón y Carlos Pellicer. Yo los considero poetas solares de la poesía mexicana. Pero es curioso cómo estos dos poetas, nacidos ambos en el trópico, en un momento de íntima y profunda sinceridad como que se arrepienten de ser poetas solares y entonces quisieran ser poetas crepusculares, poetas de medio tono suave. Salvador Díaz Mirón, poeta de melancolías pero también de colores, reflexiona, y en un poema, como lo analizara don Alfonso Reyes, quisiera decir cosas que no dice, quisiera escribir poesías de las que no escribe:

*Quién hiciera una prueba tan dulce
que al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias
con suspiros de luz musical.*

Es aquí donde Alfonso Reyes ha encontrado el matrimonio de los cinco sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto.

Expresa esta poesía de Díaz Mirón su afán de dejar de ser el poeta del trópico, para convertirse en un poeta crepuscular, de una sutileza que es básica. “Una prueba tan dulce (el

gusto) que al espíritu fuese un aroma (el olfato), un ungüento de suaves caricias (el tacto) con suspiros de luz” (la vista), pero de luz “musical” (el oído).

Carlos Pellicer, poeta también del trópico, que parece que va a contradecir el tono general de la poesía mexicana, igualmente se recoge, y en un momento dado, que es para mí magnífico, se enfrenta a su propio problema y se dice encontrarse fuera de la poesía lírica mexicana:

*Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de sol.
En las tardes sutiles de otras tierras
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.
Déjame un solo instante
dejar de ser grito y color.
Déjame un solo instante
cambiar de clima el corazón,
beber la penumbra de una cosa desierta,
inclinarme en silencio sobre un remoto balcón,
ahondarme en el manto de pliegues finos,
dispersarme en la orilla de una suave devoción,
acariciar dulcemente las cabelleras lacias
y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.
¡Oh, dejar de ser un solo instante
el Ayudante de Campo del sol!
¡Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color!*

(Deseos)

Este poeta impetuoso, que todo lo que toca lo convierte en sol; que todo lo que toca lo llena de color, le pide a su trópico que le dé la vida, que lo deje ser otro poeta. Más profundamente mexicano, quiere que lo deje escribir con un lápiz muy fino su meditación.

Si a mí se me pregunta: ¿qué es la poesía lírica mexicana?, diría: la poesía lírica mexicana es una meditación escrita con un lápiz muy fino.

Ya hemos hablado del color, de la hora y de otras características de la poesía mexicana. ¿Cuál es el sentimiento predominante en ella?: un sentimiento de melancolía; un sentimiento de una tristeza que no se exagera; y cuando aparece el llanto, este llanto es un llanto continuo; es un llanto silencioso y recatado.

No turbar el silencio de la vida

*ésa es la ley... y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente
escondida.*

Porque la ley es ésa: no turbar el silencio de la vida, y sosegadamente llorar; y hay que llorar, como la fuente escondida.

La poesía mexicana es también de una musicalidad muy fina. No busquen ustedes en ella ritmos complicados; no encontrarán tampoco cadencias demasiado elaboradas y demasiado sonoras. La poesía mexicana lírica es una poesía rítmica, es una poesía con sordina, con timbre. De ello tenemos ejemplos múltiples. Voy a leer ahora (y esto es una pequeña venganza) una de las más sutiles composiciones de la poesía lírica mexicana, de una musicalidad fina y precisa:

*Por los deshielos de abril,
confusamente respiro
el calosfrío sutil
de cada vez que te miro.*

*Verde —como mi locura—,
dorada sobre marfil,
blanda en luz y en hielo dura,
¡y deseada entre mil!*

*Éxtasis, vórtice, giro
que los sentidos apura,
y dos ojos por ventura
donde un rayo de zafiro
celestemente madura.*

(Por los deshielos...)

Esta poesía, que es de Alfonso Reyes, y que tiene, en efecto, el calosfrío sutil y la musicalidad exquisita del sentimiento y del pensamiento idealizado paulatinamente, me lleva a pensar también en los prodigios de musicalidad de la poesía rítmica de otro poeta mexicano: José Gorostiza. La elaboración de Gorostiza es lenta, despaciosa. Es un verdadero alquimista del verbo, y ha escrito las poesías más finas y mexicanamente musicales que podemos encontrar. Será la última que leeré a ustedes; se intitula *Se alegra el mar*.

*Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
Se alegra el mar.*

*Iremos a buscarlas en el camino,
Padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar.
Porque la luna (cumple quince años a pena)
se pone blanca, azul, roja, morena.
Se alegra el mar.
Porque la luna aprende consejo del mar,
en perfume de nardo se quiere mudar.
Se alegra el mar.
Siete varas de nardo desprenderé
para mi novia de lindo pie.
Se alegra el mar.
Siete varas de nardo; sólo un aroma,
una sola blancura de pluma de paloma.
Se alegra el mar.
Vida —le digo—, blancas las desprendí, yo bien lo sé,
para mi novia de lindo pie.
Se alegra el mar.
Vida —le digo—, blancas las desprendí.
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!
Se alegra el mar.*

Hay un momento en la poesía lírica mexicana en donde la hora que yo he señalado como característica suya, la hora crepuscular, como que se inclina hacia la hora siguiente; es decir, del crepúsculo se pasa hacia la noche. Ya en Enrique González Martínez el ave era un ave nocturna. Pues bien, en Ramón López Velarde empieza la hora de la poesía mexicana a llenarse de sombras, de tinieblas. Y empieza a ser López Velarde un poeta nocturno. El sentimiento de la noche hace acto de presencia. Hemos dicho que la melancolía, que la tristeza, que el llanto recatado y poderoso, son característicos de la poesía mexicana. Yo he advertido recientemente otra característica en la que han coincidido varios poetas, simplemente y sin proponérselo: la preocupación de la muerte. No quiero decir que antes no haya sido tratado este tema en la poesía mexicana. Estos temas precisamente no son particulares, sino concretamente abstractos: el amor, la muerte y el conocimiento. Pues bien, yo encuentro en la poesía moderna mexicana esta preocupación de la muerte que ya algún filósofo ha señalado también al mismo tiempo. Descubro, pues, la aparición del tema de la muerte. ¿Por qué? Acaso porque en momentos como los que ahora vivimos la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar? Sí la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros. La muerte es también una Patria a la que se vuelve; por eso es posible que haya

un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*. Nostalgia de lo ya conocido. La muerte es algo ya conocido por el hombre.

Pues bien, en un momento dado aparecen en boca de dos poetas los temas de la muerte, ya de una manera más concreta, como que se anticipaban y preludiaban a otros poetas mexicanos. Me refiero a José Gorostiza y a Bernardo Ortiz de Montellano. Sus obras tienen títulos significativos: *Muerte sin fin* el del primero; *Muerte de cielo azul* el de Ortiz de Montellano. Muerte sin fin, muerte eterna y, al mismo tiempo, muerte sin objeto. Este poema de Gorostiza es uno de los mas importantes en la poesía lírica mexicana. El irracionalismo, el automatismo de las nuevas escuelas poéticas, no ha entrado con la fuerza invasora que ha entrado en otras cosas, por la razón de que el mexicano es un ser reducido cuya embriaguez mayor consiste precisamente en mantenerse lúcido y que, aun a la hora de soñar, gusta de mantenerse despierto.

Si se le toma por objeto de estudio, es por ahí por donde habrá que empezar. Los poetas mexicanos no se expresan en el más puro abandono sino más bien en la profunda espera. Todos los poetas mexicanos sabemos de estas lagunas de nuestro pensamiento. Parece que el poeta tiene que callar, porque si hablara, sería insincero, sería artificioso. Tiene que esperar con una atención lúcida y angustiosa. En estos momentos en que la poesía va tomando varias formas, unas veces en el abandono más puro y otras veces en esta atención, en esta espera profunda, los poetas mexicanos han tenido presente, no han desdeñado la corriente de irracionalismo, las conquistas de lo anímico, del sueño. Antes bien, han asimilado estas nuevas posibilidades, estas nuevas aportaciones de esta forma de libertad. Pero los poetas mexicanos, por el hecho de serlo, aun dentro del sueño, se mantienen en vigilia, en una vigilia tremenda. Recuerden, pues, que no he hecho sino tocar estos puntos, que pueden tener desarrollo mucho más grande y mucho más profundo, acerca de las características de la poesía mexicana: su apartamiento, su soledad, su aristocracia, su tono íntimo de confesión, su carácter reflexivo y meditativo, su color y su hora. Recuerden también que la musicalidad de la poesía mexicana es de una gran finura y que es inútil buscar latitudes sinfónicas en ella, sino más bien música de cámara.

Ojalá esto les ayude a comprender lo que al principio de esta plática, que ya terminó, he llamado uno de los laberintos más finamente trazados de la poesía de todos los países.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ESTA tarde voy a tratar de captar la atención de ustedes hablando de un tema que me es particularmente grato. No es otro que el de la poesía de sor Juana Inés de la Cruz. Me propongo darles una pequeña conferencia sin fechas. Pero como debe tener como toda regla su excepción, daré una: la de su nacimiento y muerte (1651-1695).

Sor Juana Inés de la Cruz es un clásico mexicano. ¿Qué queremos decir con esto? Que es un ejemplo, que es un autor ya suficientemente conocido y estudiado. Yo preferiría contestar esta pregunta diciendo que sor Juana es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual, es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel de ella, puesto que con sor Juana y su obra tenemos un ejemplo de esa correspondencia perfecta entre el ser y su expresión íntima.

Sor Juana es en este sentido de la convivencia un autor vivo, clásico: clásico quiere decir vivo. Ésta es la forma en que yo prefiero definir el autor clásico. No marmóreo, estatuario y correcto, ya definitivamente en un nicho, sino un autor que puede circular en torno nuestro, con el cual podemos acompasar nuestra respiración. Los placeres que produce el tono, la obra de su igual con sus semejantes, sobre todo cuando se conoce la obra de sor Juana en su amplitud, son maravillosos. Porque con este clásico mexicano ha sucedido que se le conoce sobre todo por las antologías; es decir, por selecciones parciales.

A la vista de esta selección parcial, limitada, pequeña, la obra de sor Juana, tan difícil de encontrar en las ediciones antiguas, se crea en los escritores mexicanos de este siglo la necesidad no sólo de gozar ellos personalmente, que tienen a su alcance sus obras, sino el deseo de participar este placer a los demás, a las mayorías. El placer que no se comparte no es placer. El placer es siempre, o casi siempre, entre dos o entre muchos. La necesidad de contar con ediciones modernas de sor Juana se hace sentir desde fines del siglo XIX. Menéndez y Pelayo, el gran crítico español que tiene tanta influencia en la literatura mexicana, fue el primero en pedir, en expresar su deseo de que la obra de sor Juana fuera publicada en ediciones modernas al alcance de todos.

Su obra ofrece dificultades. Sor Juana es un autor conceptista, un autor barroco. Sus ediciones antiguas están plagadas de errores, y hubo necesidad de establecer textos sobre aquellos puntos exóticos. Esto era lo que pedía Menéndez y Pelayo y que al fin se ha logrado en una moderna edición que apareció hace poco en Buenos Aires.

¿Quiénes la han estudiado en México modernamente? Desde luego Henríquez Ureña; después Manuel Toussaint, Ermilo Abreu Gómez, y otro crítico contemporáneo nuestro, que ha dedicado gran parte de su vida al trabajo y a la reproducción fiel de los textos de sor Juana, pretendiendo poner al alcance del gran público lector versiones depuradas.

Las ediciones críticas modernas de los sonetos y de las endechas, las cuales he visto con fervor, no pretenden ser las ediciones que han hecho Toussaint, Abreu Gómez y yo las últimas de la monja, pero son ya, desde luego, las primeras que se pueden leer con facilidad. Hemos

modernizado la ortografía; hemos revisado la puntuación; hemos establecido los textos, comparando las diversas ediciones que han salido llenas de errores.

Recientemente ha encontrado sor Juana un gran crítico moderno en la personalidad de Karl Vossler, el gran maestro de filología románica, que ha traducido hasta el poema más oscuro y más complejo: *Primero sueño*.

La obra de ella no es muy vasta, no muy numerosa, tiene la virtud de la concentración. Escribió prosa y verso. De prosa, ha llegado hasta nosotros la *Carta athenagórica*, la crítica al sermón de un jesuita, Antonio Vieyra. Revela en este escrito toda su fuerza teórica, fuerza inexplicable, puesto que se trataba de una mujer que vivía dentro del margen raquítrico de sus tiempos. Después de esta carta, tenemos la dirigida a *Sor Filotea*. He aquí un escrito en prosa de particular importancia para el conocimiento de la psicología de sor Juana. Fue escrita en respuesta a la que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, le dirigió con el objeto de reducirla al orden. Le pareció que una mujer de esa época no debería tocar ni tratar temas filosóficos con la valentía y la seguridad con que sor Juana lo hizo, y mucho menos tocar ciertos temas que a la Iglesia le parecían peligrosos. Esta carta es además un documento autobiográfico de primer orden.

Se han escrito algunas vidas sobre ella, pero éstas han tenido siempre la debilidad de ser vidas no apoyadas en la realidad, sino fantásticas. El mismo Amado Nervo, que escribió un libro sobre la monja, cayó en este error, no obstante que al alcance de todos está esa carta en donde sor Juana hace un estudio delicado y agudo sobre su vida y la ofrece como si estuviera grabada en una placa de metal. La misma carta es una confesión de primer orden y un documento de valor inapreciable para el estudio de su figura. Además escribió en prosa otras obras de menor importancia: ofrecimientos, ejercicios, oraciones, explicaciones y protestas de fe.

Se le debe igualmente teatro: *Los empeños de una casa*; *Amor es más laberinto*, título precioso de una obra que no está escrita toda de su mano, puesto que el segundo acto fue redactado, compuesto, por un contemporáneo suyo llamado Juan de Guevara. Sobre teatro religioso nos legó tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento* y *El cetro de san José*. No es sor Juana Inés de la Cruz un autor de teatro de primer orden, pero sí muy interesante para su época. La influencia de Calderón se dio en su teatro religioso. Además de estas dos obras de teatro profano y tres de religioso, escribió tres loas, nueve letras sagradas, cuatro letras profanas para cantar, porque sor Juana tiene, además de escritura, música; algunos villancicos en forma dramática, que llegaron a once, y tres villancicos deliciosos, fuera del teatro, encantadores, llenos de una música extraordinaria, de rimas finísimas; el ya mencionado *Primero sueño*, poema largo de imitación deliberada, consciente, confesado por ella misma, de las *Soledades* de Góngora, sólo que en una atmósfera y en un clima que no es de Góngora, sino particular de la poetisa: la noche y el sueño; dentro de este ambiente se desarrolla el poema complejo y difícil de sor Juana. Pero tal vez lo más importante, y digo tal vez, aun cuando debí decir seguramente, resulta en sus poesías líricas. En ellas toca casi todas las formas de la expresión, las formas clásicas, ideales. Tiene sesenta y tres sonetos, cincuenta y nueve romanzas, nueve glosas, un ovillejo, diecisiete redondillas,

treinta y cuatro décimas, diez endechas y tres lirás. Toda su obra está comprendida en las ediciones antiguas en tres tomos. Los títulos de los poemas que aparecen en estas ediciones no están redactados por la misma sor Juana, sino por sus antiguos editores, y debo decir a ustedes que se han conservado por mera tradición, no están de acuerdo con el espíritu de la composición.

No voy hablar de todos los aspectos de la poesía de sor Juana, ni de todo aquello que esta poesía me despierta. Mi plática la voy a abordar desde un plan nuevo, aunque ya así lo han hecho Menéndez y Pelayo y otros. Voy a hablar a ustedes de la curiosidad de sor Juana.

La curiosidad ha sido casi siempre apreciada desde un punto de vista muy especial; se le ha considerado como una debilidad; también se dice que la curiosidad, así tomada superficialmente, es algo propio únicamente de la mujer. Yo distingo dos clases de curiosidad: la curiosidad de tipo masculino y la curiosidad de tipo femenino. Un hombre puede tener curiosidad femenina y una mujer curiosidad masculina. Éste es el caso de sor Juana.

La curiosidad como una pasión que no acrecienta el poder del espíritu la podemos personificar en Eva, que mordió por curiosidad el fruto prohibido. En Pandora, que movida también por ese pensamiento abrió la caja que le habían prohibido. Ésta es una curiosidad de tipo accidental; pero hay otro tipo de curiosidad, una curiosidad más seria, más profunda, que es un producto del espíritu y que también es una fuente en el conocimiento. Esta curiosidad como pasión, no como capricho —la curiosidad de Pandora es un capricho—, es la curiosidad de sor Juana.

¿Qué es curiosidad por pasión? Yo la defino así: es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo. Este tipo de curiosidad ¿por quién está representado? Como ejemplo puedo dar a ustedes un personaje. La fábula, la novela, la poesía que encarnará esta belleza del espíritu que deja la comodidad del espíritu para lanzarse a la aventura, para interesarse en ella, nos da Simbad el Marino. Simbad el Marino, dueño de riquezas, no se conforma con su comodidad, con su holgura.

La comodidad y la holgura engendran el tedio, el aburrimiento. Ya Voltaire decía que el tedio es el fruto de la triste falta de curiosidad. Una persona curiosa, con esa curiosidad masculina, no se aburrirá jamás, porque la curiosidad es uno de los grandes motores que ha tenido el mundo.

Simbad el Marino, rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura. Naufraga, porque Simbad es un náufrago incorregible. Pero este naufragio no le impide, una vez que ha vuelto a sentirse holgado y rico, lanzarse a un segundo, a un tercero, hasta un séptimo viaje. Es el tipo de curiosidad que ahora nos interesa.

Otro ejemplo de personaje conmovido, espoleado por esta pasión del espíritu, es Ulises. Sus aventuras revelan una curiosidad de tipo científico. No era su viaje una simple aventura, sino que perseguía un fin. Pues bien, sor Juana es para mí un representante de esta forma de curiosidad masculina. Lo prueba su avidez de conocimiento; su valor para alejarse de la comodidad, de abandonar todo aquello que le servía de marco dorado y esplendoroso en la

Corte de los Virreyes, y cuando llegó a ser una figura prominente, la vemos abandonar su situación de privilegio para recluirse en un convento, no porque tuviera una vocación religiosa muy pronunciada, ni muy profunda, sino porque la vida de la Corte le robaba la intimidad que ella buscaba para hacer cada día más profundo su espíritu.

Este deseo de saber se inició desde su tierna edad. En su documento autobiográfico nos lo dice: “Digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije *que mi madre ordenaba me diese lección*. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto”.

Desde una edad tempranísima, pues, despierta esta pasión por saber. Más tarde, muy poco más tarde, porque sor Juana fue siempre precoz, oyó decir que en la Universidad de México se estudiaba la ciencia. “Y apenas lo oí, cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a México, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad; ella no lo quiso hacer, e hizo muy bien, pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo; de manera que cuando vine a México, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar.” Sigue el motor de la curiosidad. Va dejando de ser la niña ocupada en las tareas de casa y preocupada en cambio en el afán de conocimiento. Empezó a aprender la gramática en veinte lecciones, y además, se imponía sacrificios para lograr el objeto de su aspiración en materia de conocimientos. Era entonces cuando se cortaba el cabello, que era un adorno natural y que sigue siendo lo más apreciado por las mujeres, y poniéndose algún plazo para aprender alguna disciplina, mientras no la aprendía, se dejaba el cabello corto y no permitía que le creciera, sino hasta cuando lograba alcanzar su fin.

Sor Juana no pudo vivir recluida en aquel pueblo y entonces, a base de ruegos e insistencia, logró pasar a la capital de Nueva España. Después, por su talento natural, por la fama que empezó a correr en México de su habilidad para escribir, para hacer versos, se le llevó a la Corte, donde figuró. Todos conocen la anécdota de que una vez fue sometida a un examen por los hombres más ingeniosos y sabios de Nueva España y que ella supo contestar todas las preguntas sobre temas diversos: filosofía, ciencias naturales, etcétera.

Sor Juana era, además de muy curiosa, sensiblemente dinámica. Era muy bella. En la Corte de los Virreyes tuvo, como era natural, proposiciones de matrimonio y aun lances de tipo amoroso. Pero alrededor de esto sus biógrafos han hecho leyendas; se ha inventado que el virrey estaba enamorado de ella, y una serie de inexactitudes. Ella misma nos dice en su carta autobiográfica que abandonó la Corte para retirarse al convento por su incapacidad para el

matrimonio, por la poca inclinación que sentía, ya mujer mayor, para trabajos domésticos y la vida hogareña. Lo que quería era que la dejaran sola para poder seguir cultivándose, para poder seguir escribiendo.

Cuando sor Juana creyó que ya en el convento no iba a ser perseguida por el mundo, aun allí, dentro del convento, las críticas en contra de una mujer excepcional de su tiempo la persiguieron. Ella parece contestar a estas críticas en un soneto suyo que dice:

*En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*

*Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.*

*Yo no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,*

*teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.*

Sor Juana Inés se recluyó en el convento y tuvo la fortuna de tener, hasta antes de la carta que el obispo de Puebla le dirigió, tuvo la fortuna, repito, de poder vivir dentro del claustro rodeada de libros, de aparatos científicos, de instrumentos musicales. Sólo más tarde, cuando fue reprochada tan acremente por el obispo de Puebla, tuvo que deshacerse de sus libros. Fue cuando ya se retiró de las letras, de la ciencia, de las artes en general, para entrar en otra vida. Y esto nos lleva a otro aspecto de la vida y de la obra de la monja. No faltan textos de literatura en los que se habla de su misticismo. No hay tal misticismo. No hay elementos misteriosos en la obra de sor Juana. No fue tampoco una religiosa de un celo extremado, de un ardor exagerado. Simplemente cumplía con las reglas. ¿Para qué cumplía con estas reglas? Para tener tiempo de seguir en sus nuevas inquietudes, en su afán de saber.

Decía que para ella el estudio no era el deseo de saber más, sino de ignorar menos. Ésta es su actitud en relación con el saber. Si nosotros examinamos, por ejemplo, su colección de sonetos, nos encontramos que los de tema religioso son apenas unos cuantos. Claro está que escribió preciosas obras de teatro religioso, pero fueron composiciones de circunstancia. Lo más íntimo, lo más profundamente sorjuanístico no es de tipo religioso, menos aún de tipo místico. Esto último hay que descartarlo para siempre. Sor Juana es más bien, ¡y qué bien!, una

poetisa de la inteligencia. Es la emoción de la inteligencia aguda la que se desprende de la mayor parte de sus poesías. Colocada en un tiempo, en un momento literario en que el conceptismo, que es una de las dos grandes formas del barroco, predominaba, era la moda. Pero dentro de ella ¡cómo pudo desarrollar su talento de mujer inteligentísima que logró despertar la emoción de la inteligencia!

La poesía de sor Juana es a un tiempo plástica por su forma, pero también tiene ese adorno barroco tan característico del espíritu mexicano.

Es, pues, un poeta de la inteligencia, un poeta del concepto, una poetisa de la razón. Si examinan por ejemplo la serie de sus sonetos sobre el amor, encontrarán una clave sobre este tema. Estos sonetos pueden parecer fríos, si es que la inteligencia, que a mí no me parece, admite este término. Pero sor Juana no es sólo una poetisa de la razón; es también un poeta del sentimiento. Puede en ella predominar lo que llamaba yo en la conferencia pasada el poder lógico de la palabra. Pero a veces también el poder mágico se enlaza, se conjuga, se casa en un matrimonio de cielo e infierno, lo mágico con lo lógico en la poesía de sor Juana. Es entonces cuando alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo. Si una serie de sus poemas puede ser considerada como un pequeño tratado de amor, al modo de los tratados sobre el amor tan renacentistas, otras son verdaderas expresiones de íntimo sentimiento. El amor, los celos, la ausencia, la esperanza, son los temas de sor Juana en la mayoría de sus poemas; no son temas muy vastos, pero sí fundamentales. He aquí un poema sobre la esperanza:

*Diuturna enfermedad de la Esperanza,
que así entretienes mis cansados años
y en el fiel de los bienes y los daños
tienes en equilibrio la balanza;*

*que siempre suspendida, en la tardanza
de inclinarse, no dejan tus engaños
que lleguen a excederse en los tamaños
la desesperación o la confianza:*

*¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa, si se advierte
que suspendes el alma entretenida;*

*y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.*

Hay que distinguir en la poesía de sor Juana tres tipos de composiciones: las poesías que podríamos llamar cortesanas, poesías de circunstancias; por otra parte, las poesías de ingenio,

de mero ingenio —ejercicio retórico—, de gran laboriosidad, que revelan una extraordinaria habilidad y una facultad de que siempre fue dueña: improvisar con una rapidez asombrosa. A sor Juana le daban en la Corte las rimas con que debía hacer un soneto y en seguida con esas mismas rimas presentaba trabajos de una descripción de partes perfectamente lógica. Esto no es la más importante de su obra, pero sí es de peso.

Las poesías de Corte son aquellas que seguramente llegaron a fastidiar, a llenar de tedio su corazón. Ella tiene que hacer composiciones para los acontecimientos más destacados de la vida cortesana. Lo hace con mucha habilidad y con mucha gracia y donaire. Pero la tercera en que yo distribuyo su obra poética es la más importante: la lírica propiamente dicha. Por esta parte, está considerada como el mejor poeta de habla española de su tiempo. Es verdad que ya había sobrevenido la decadencia de la lírica española, después de ese momento de esplendor que tuvo en los llamados Siglos de Oro. Pero ella es la última resonancia de esta gran época de la poesía lírica de habla española. Voy a dar a ustedes una muestra de esa poesía lírica de sor Juana, proplamente lírica, íntima, intensa, en donde no hay circunstancias: me refiero a un soneto (he escogido los sonetos porque es más fácil dar a conocer cosas completas de sor Juana Inés de la Cruz en éstos y no en sus magníficas liras o sus delicadas endechas). El sujeto de la poesía de sor Juana se encuentra frente a su amado; el amado está desdeñoso con ella; ella quisiera ablandar el corazón de su amado, pero no lo logra; ella quisiera que el amado tocara su corazón para que se diera cuenta de que vive allí, sólo para él. Pero esto le parece imposible. Y sor Juana va a encontrar una manera de que el amado vea y aun toque su corazón. Dice así el soneto:

*Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;*

*y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía;
pues entre el llanto que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.*

*Baste ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste*

*con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.*

Este soneto es tan excelente como los mejores sonetos de la lengua española. Las lirás de sor Juana tienen este alcance, esta profundidad; son verdaderas selecciones de las cosas íntimas de una mujer que se expresa en toda su amplitud y reconditez.

Recientemente un escritor español, Pedro Salinas, publicó un ensayo sobre la monja, sobre sor Juana. Se intitula el ensayo *En busca de Juana de Asbaje*. Después de leerlo nos damos cuenta de que Salinas se lanzó a buscarla con el propósito de no encontrarla. Esto es asombroso, y no valdría la pena detenerse a hablar de ello si no se tratara de un poeta como Pedro Salinas, tan fino y tan delicado, y que además ha recorrido los caminos de la crítica con cierto donaire y aun con cierto acierto. Salinas en la última crítica, la más reciente que se ha hecho a la obra de sor Juana, llega a conclusiones que nos parecen exageradas e inexplicables. Dice que sor Juana no tuvo un temperamento religioso muy grande y tomó el camino de la religión para apartarse del mundo como a un postrer viaje. Al mismo tiempo que Salinas acierta en esto, dice que sor Juana no nació para poeta. Esto es sospechoso. Hay en esto un deseo de disminuir ciertos valores o una incomprensión fatal. Basta leer los sonetos propiamente líricos de sor Juana, no los satíricos, no los de circunstancias; basta leer las endechas o las lirás para que la sola poesía de sor Juana responda a esta afirmación un tanto apresurada. No quiero terminar sin dar a conocer a ustedes una composición, de un gusto exquisito, que nos lleva a los mejores momentos de la poesía lírica de habla española. Es un poema en que expresa el sentimiento de la ausencia.

Si lo oyen con atención, el resultado que se opere en ustedes será la mejor respuesta a aquellos críticos que, como Salinas, han pretendido disminuir el valor todo de la monja.

Dice así:

*Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas.
pues del viento las fío,
que breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento.*

*Óyeme con los ojos.
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo pues me quejo muda.*

*Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,*

*sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes.*

*Si al arroyo parlero
ves, galán de las flores en el prado,
que, amante y lisonjero,
a cuantas mira intima su cuidado,
en su corriente mi dolor te avisa
que a costa de mi llanto tiene risa.*

*Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tórtola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitan, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento.*

*Si la flor delicada,
si la peña, que altiva no consiente
del tiempo ser hollada,
ambas me imitan, aunque variamente,
ya con fragilidad, ya con dureza,
mi dicha aquélla, y ésta mi firmeza.*

*Si ves el ciervo herido
que baja por el monte, acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita.*

*Si la liebre encogida
huye medrosa de los galgos fieros,
y por salvar la vida
no deja estampa de los pies ligeros,
tal mi esperanza, en dudas y recelos,
se ve acosada de villanos celos.*

*Si ves el cielo claro,
tal es la sencillez del alma mía;
y si, de luz avaro,
de tinieblas emboza el claro día,
es con su oscuridad y su inclemencia
imagen de mi vida en esta ausencia.*

*Así que, Fabio amado,
saber puedes mis males sin costarte
la noticia cuidado,
pues puedes de los campos informarte;
y pues yo a todo mi dolor ajusto,
saber mi pena sin dejar tu gusto.*

*Mas ¿cuándo, ¡ay, gloria mía!,
mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuando llegará el día
que pongas dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,
y de los míos quitarás el llanto?*

*¿Cuándo tu voz sonora
herirá mis oídos, delicada,
y el alma que te adora,
de inundación de gozos anegada,
a recibirte con amante prisa
saldrá a los ojos desatada en risa?*

*¿Cuándo tu luz hermosa
revestirá de gloria mis sentidos?
¿Y cuándo yo, dichosa,
mis suspiros daré por bien perdidos,
teniendo en poco el precio de mi llanto,
que tanto ha de penar quien goza tanto?*

*¿Cuándo de tu apacible
rostro alegre veré el semblante afable,
y aquel bien indecible,
a toda humana pluma inexplicable,*

*que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?*

*Ven, pues, mi prenda amada;
que ya fallece mi cansada vida
de esta ausencia pesada;
ven, pues: que mientras tarda tu venida,
aunque me cueste su verdor enojos,
regaré mi esperanza con mis ojos.*

ALARCÓN EL INTRUSO

INTRUSO, falsificador, simulador y mono de imitación, deformador y deforme llama al mexicano Juan Ruiz de Alarcón un nuevo crítico español. Y a sus comedias, cadáveres, horrores que corrompen, degeneran y desarraigan el teatro del siglo XVII, el teatro de Lope y de Calderón. Intruso, porque viene a detener el proceso del milagroso teatro de Lope. Falsificador, porque degenera en una simulación de sí mismo y porque hace decaer su propio ímpetu generador. Imitador, porque convierte el teatro en una especie simiesca de engañosas simulaciones. Deformador, porque debido a su empeño moralizante de naturalista escénico, desnaturaliza, corrompe, degenera la poesía. También le llama deforme y por las mismas viejas razones que dieron lugar a epigramas; conocidos por todos, olvidados por algunos:

*Tanto de corcova atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás
de dónde te corco-vienes
o adónde te corco-vas.*

O aquel de Góngora:

*la que adelante y atrás
gémina concha te viste.*

Montalván le dice: “Hombre que de embrión no ha salido”. Quevedo, “Don Talegas por una y otra parte”. Y hasta su amigo Tirso de Molina le llama “Don Cohombro de Alarcón, un poeta entre dos platos”. Epigramas a los que, indirectamente, con esa cortesía de los Alarcones aquilatada en las minas de Taxco, contestaba en sus comedias:

*En el hombre no has de ver
la hermosura o gentileza;
su hermosura es la nobleza,
su gentileza el saber.*

(Las paredes oyen)

o bien:

*Culpa a aquel que, de su alma
olvidando los defectos,
graceja con apodar*

lo que otro tiene en el cuerpo.

(Los pechos privilegiados)

“Junto al milagro del teatro de Lope nace y crece el horror del teatro del mexicano. Si el de Lope es teatro *milagroso*, el de Alarcón es *horroroso*. Y el milagro acaba por morir de horror... A la rapidez del pensamiento luminoso de Lope, al dinamismo de su teatro suceden la pereza mortal de Juan Ruiz de Alarcón y su teatro paralítico, carcoma del teatro lopista.”

El moderno crítico español que de este modo arremete contra el intruso, contra el huésped inesperado que viene a decidir la muerte del teatro español del siglo XVII, se llama José Bergamín. Imitarlo sería devolverle el calificativo y llamarle intruso en una materia estudiada ya en España como en México por hombres no menos vivientes, no menos cultos, no menos apasionados —sólo que en diversa forma— que José Bergamín, conocido por una labor literaria de diez años, representada por libros de epigramas, como *El cohete y la estrella*, o de caracteres, como el que repite, con fortuna por cierto, el título de La Bruyère, o de estética del arte del toreo como *El arte de birlibirloque*. Pero Bergamín no es un intruso en el teatro de la crítica, ni viene a deformar ni a falsificar nada. Por el contrario, la idea central de su más reciente libro, *Mangas y capirotas. España en su laberinto teatral del XVII*, es correcta.

Lope es la viña —escribe Bergamín— y Calderón el vino. Y si en el vino está la verdad, la viña es la vida. Poesía e historia se unen gracias a la virtud del verbo popular o teatral de Lope de Vega, en un teatro popular y nacional. Y ese mismo teatro nacional culmina nocionalmente o conceptualmente en Calderón. El teatro “nacional” de Lope se hace “nacional” en Calderón: pero es un teatro español mismo, una misma voluntad y representación popular española, que mutuamente se mantiene y sostiene.

Hasta aquí, la idea central de Bergamín si no es nueva es correcta y, sobre todo, está expresada de modo singular, con una furia, con una cólera, con una pasión que hacen de este libro un verdadero espectáculo, de su autor un personaje del drama que pudiéramos llamar “La decadencia del teatro español del siglo XVII”. He aquí también una escritura dramática que va naciendo a la vista del lector, en virtud de los juegos, choques, afinidades y parecidos familiares de las palabras. Estilo que no oculta sino que, por el contrario, pone a la vista su origen unamunesco.

En el mismo siglo XVII sitúa José Bergamín la decadencia del teatro milagroso lopista y calderoniano. La prudencia, el costumbrismo, el naturalismo y el realismo son los enemigos de este teatro. Un extranjero viene a paralizar el dinamismo del teatro de Lope, a convertir el cinematógrafo en vista fija. Para redondear su drama crítico del teatro español necesita Bergamín un personaje extraño, un traidor, un intruso. Fácilmente lo halla en el mexicano famoso por sus comedias y por sus corcovas. Si Juan Ruiz de Alarcón —el otro Juan Ruiz ilustre de la literatura escrita en castellano— hubiera sido español, Bergamín lo habría acusado de traidor a la Patria española y también a la Patria celestial en que, gracias a una conservadora actitud católica de pie forzado, sitúa el milagro del teatro español del XVII. Pero Alarcón no es español, sino mexicano, y por eso le llama intruso.

Nacido en la ciudad de México, veinte años de vida mexicana, sumados a otros seis al regreso de su primer viaje a España, le modelan a Juan Ruiz de Alarcón un alma y un estilo que los veinticuatro años que vive en la Península, después de un nuevo y definitivo viaje, no pueden ya modificar sino matizar apenas o condicionar superficialmente. Como mexicano discreto, escribe poco y publica menos. Y pues Lope de Vega es, en el tiempo en que Alarcón escribe, el amo, el ídolo y el hacedor de milagros, el comedido mexicano hace su aprendizaje en los mismos talleres y con los útiles que Lope, diestro en el manejo de todos, había usado o había de usar. La maestría de Alarcón viene poco más tarde, cuando, seguro de sus medios, consciente de sus limitaciones y consecuente con su carácter, se aparta de los caminos de Lope y busca y encuentra nuevos caminos, los suyos.

¡Cómo tachar de simio a quien renuncia a vaciar su visión del mundo en moldes que no son los de su estilo; a quien renuncia a aprovechar el impulso magnífico del teatro de Lope y prefiere seguir caminos menos brillantes, pero más apartados, menos líricos, pero más adecuados a un temperamento silencioso y opaco!

¡Cómo tachar de falsificador a quien, en vez de aprovechar la fina moneda que gracias al genio de Lope es la moneda corriente en la España de aquel tiempo, emite y pone en circulación una nueva moneda que va a tener fuera de España una aceptación plena!

El clima sublimado, estrictamente poético, de Lope; el clima conceptual de Calderón, son irrespirables para Alarcón. ¿Qué hace? Nada menos que hacer girar la rosa de los vientos; crearse y crear un clima en el que puede acompañar una respiración menos poética que la de Lope, menos celeste que la de Calderón, pero sí menos divina, más sencillamente humana. Al sentido poético de Lope opone, sin quererlo, sin pretenderlo, como el fruto auténtico de su espíritu dotado para la creación poética, pero admirablemente dotado para la observación de los secretos movimientos del alma, un sentido nuevo: el sentido moral. En este sentido hace girar la rosa de los vientos. Francia, atenta siempre a nuevas perspectivas, se ayudará de Alarcón, que es el fino enlace de las literaturas mexicana y francesa, para apresurar la evolución de su teatro. “Dentro del antiguo teatro español Alarcón crea la especie, en él solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la comedia de costumbres y de caracteres. No sólo la crea para España, sino que ayuda a crearla en Francia: imitándolo, traduciéndolo no sólo a una lengua diversa sino a un sistema artístico diverso, Corneille introduce en Francia con *Le menteur* la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, con el influjo de Francia sobre toda literatura europea, vuelve a entrar en España para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con Moratín y su escuela, en la cual figura significativamente otro mexicano de discreta personalidad: Manuel Eduardo de Gorostiza. Así, la comedia moral, en la época moderna, recorre un ciclo que arranca de México y vuelve a cerrarse en México”, escribe Pedro Henríquez Ureña, el agudo crítico de Ruiz de Alarcón.

No es culpa de Alarcón el haber sido singular a su modo, y excepcional en un siglo en que el genio de Lope deslumbraba otros sentidos menos aguzados que el sentido moral. Ni enemigo, ni rival, ni opositor, sino vecino de Lope. El delirio poético no fue nunca el fuerte de Ruiz de Alarcón, hombre asomado a sus limitaciones, a sus alcances, dentro y fuera del teatro.

¿Y quién no ha pensado en las dos grandes familias de artistas, “visionarios” los unos, como Lope, que escriben con fuego y genio, espíritus críticos los otros, como Ruiz de Alarcón, que esperan ver las cosas para hacerlas ver más tarde con voluntad y arte cuidadoso?

Preferir a los primeros, como Bergamín los prefiere, como yo los prefiero, no obliga a negar a los segundos como Bergamín los niega. A lo mejor, como en este caso de Ruiz de Alarcón, afirman con la negación su existencia severa, razonada, independiente.

MI “PENSADOR MEXICANO”

DE CUANDO en cuando soplan en México huracanes de nacionalismo. Se alaba desmesuradamente lo nuestro, se reduce lo nuestro a elementos decorativos. A veces, afortunadamente, también se estudia lo nuestro. Ayer fueron los jóvenes del Ateneo. Ahora somos nosotros, los jóvenes, ¿de dónde? Digamos del “grupo sin grupo”.

Bernardo Ortiz de Montellano aborda el conocimiento de nuestra literatura para en ella buscar las raíces donde anudar su obra, pero en su incursión lleva gemelos de teatro. Así, una vez, ve lejanos y disminuidos los defectos; así, otra vez, acerca y aumenta las cualidades. Cuando escucha reparos, finge no oírlos, desdeñando toda crítica que no tenga a la vista las mil actividades en que nuestros precursores se disolvieron.

En el fondo, bien sabe que su juicio en estas materias más está hecho de amor que de justicia.

También Salvador Novo, con esa curiosidad insaciable que tanto le favorece y que tanto le difunde, se ha asomado al paisaje impresionista de nuestras letras iniciales, llegando a caer, insólito, hasta en los terrenos precortesianos. Tratando estos asuntos —Nezahualcóyotl, rey, y poeta traducido del inglés—, me produce el mismo efecto que a los chichimecas les habría producido el aterrizaje de un avión en sus tiempos y en sus dominios. Hay algo de modernísimo en el “genio y figura” de Salvador Novo que le impide aparecer natural en tales incursiones. Hablando de Fernández de Lizardi, acierta en su manera de justificarlo, humanizándolo. En cambio, se aprovecha para lanzar los dardos de su humorismo insinuando que “de haber vivido en estos tiempos sería el jefe de la campaña contra el analfabetismo”, sin recordar que, además de jefe, por momentos, Lizardi merecería formar parte de su propio ejército.

Mi intromisión quiere ser, si más modesta, más severa. Examinando lo que hay en el platillo de la crítica apasionada, lo que hay en el platillo que reconoce valores y fija contornos, sólo quiero decidirme por este último, advirtiéndole que, si mi actitud pesara un poco, ayudaría a inclinar la balanza del lado que han contribuido a llenar Reyes y Urbina.

Tiene otro objeto más, que consiste en señalar el peligro de la incultura —título de una prédica próxima y necesaria—; el peligro de la incultura hasta en un escritor de amables dones.

No he puesto frases en mi comentario. Apenas si confieso que, a cada momento, me asaltaban deseos de terminarlo con una “moraleja”. (La fábula sería: El escritor que habiendo salido desnudo, en noche de tormenta, llevando los vestidos al brazo, murió de pulmonía. Los vestidos eran, naturalmente, la cultura.) Sólo que de este modo se incurría en uno de los defectos que más perjudican la obra de Lizardi: la preocupación moralizante.

JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI

Nació en la ciudad de México por 1774 y murió el 21 de junio de 1827. Hijo de su tiempo, no es posible juzgarlo en un aislamiento al que no se entregó nunca. Su vida azarosa y su temprana orfandad hicieron de su carrera algo incompleto, sujeto siempre a las vicisitudes de la época de transición política que le tocó en suerte observar y sufrir. Como escritor tuvo, pues, quizá a pesar suyo, siempre para poca fortuna nuestra, que pertenecer a la clase de “luchadores que usan de su pluma como de algo vivo y cotidiano”, como de algo útil aunque inartístico.

Su cultura, a pesar de sus tronchados estudios de latín, filosofía y teosofía, de su bachillerato, fue bastante insegura y estrecha.

¿Escribió Fernández de Lizardi en el *Diario de México*, de don Jacobo de Villaurrutia y de don Carlos María de Bustamante? Con los brotes primeros de la emancipación política — principios del siglo XIX—, crecían en la publicación aludida los deseos primeros de emancipación literaria. Por ello, y teniendo en cuenta las simpatías que hacia la causa insurgente demostrara, no es aventurado contestar afirmativamente. Lo cierto es que, apenas autorizada la libertad de imprenta por la Constitución de Cádiz, funda su célebre periódico *El Pensador Mexicano*, donde desahoga su fecundidad en “polémicas tenaces”, en “ironías sencillas”. La popularidad circundó a su publicación; las persecuciones de que fue objeto su persona por parte del virrey Venegas fueron útiles para su suerte de apostolado; y, por último, su seudónimo acabó por convertirse, en los cerebros de quienes lo admiran sin conocerle, en su calificativo.

Sus dotes de observador lo lanzaron a la novela. Su obra mejor conocida, *El Periquillo Sarniento*, publicóse incompleta y por primera vez en 1816. El virrey Apodaca prohibió que saliera a luz el último tomo, que contenía un ataque a la esclavitud. La edición completa —la tercera— sólo apareció después de la muerte de Lizardi, entre los años de 1830-1831.

Con motivo de *El Periquillo*, ha recibido los más opuestos calificativos. Beristáin, Pimentel, Terán, Ramírez, Prieto, González Obregón, con sus reparos o sus elogios desmedidos cuando no injustos, han contribuido a hacer de la figura de este precursor de nuestras letras una mancha difusa. Luis G. Urbina, con humano buen sentido, y Alfonso Reyes, con afilada percepción, han formulado con serenidad y justicia juicios que empiezan a aclarar y fijar los contornos de la obra de Lizardi.

Hijo lejano de la novela picaresca española, *El Periquillo Sarniento* contiene realzados los defectos y las excelencias de su autor. En él culminan sus virtudes de observador paciente, “exacto hasta la grosería”; su importancia de folclorista, trasladando a su obra el lenguaje del pueblo con curiosidad y verdad, pero sin arte, sin depuración y sin gusto; sus dotes de costumbrista excelente.

El moralista, el satírico, hicieron daño al novelista. Lizardi hizo de su novela un medio de enderezar y aderezar sermones dirigidos contra la viciada vida de la Colonia. Noble preocupación ésta, que si corre pareja con los impulsos mejores de la independencia de Nueva España, redundo en perjuicio de su obra que resulta alimentada por preocupaciones políticas en vez de estarlo por preocupaciones de belleza.

Escribió para el pueblo, sí, pero sin pretender elevar su pobre condición estética, descendiendo él, por el contrario, y sacrificando sus aptitudes artísticas en una tarea que su incompleta cultura le dictaba como imprescindible.

Concluyamos. El mérito de Fernández de Lizardi descansa en su valiente aportación de realismo y verdad al medio literario insustancial de su tiempo; en el valor que para el folclorista representa su exacto traslado de los tipos, ambiente, costumbres y lenguaje del pueblo; en la importancia que para el filólogo ofrecen sus documentos vivos en el estudio de la lengua vulgar.

Su obra es copiosa y diversa; su fecundidad, asombrosa. Poeta lírico y dramático, costumbrista, periodista y novelista. Escribió folletos, libros, periódicos. Entre sus obras —la lista completa, detallada, amenazaría interminable— descuellan *Alacena de frioleras*, *Ratos entretenidos*, *El conductor eléctrico*, el ya mencionado *Periquillo Sarniento*, *La Quijotita y su prima*, *Noches tristes y días alegres* y *El negro sensible*.

“POESÍAS COMPLETAS” DE LUIS G. URBINA

LA PUBLICACIÓN de las poesías completas de este gran poeta mexicano constituye, sin duda, uno de los aciertos de esta fecunda, numerosa colección de escritos mexicanos antiguos y modernos que se inició con la edición de las poesías líricas de nuestra imprescindible sor Juana Inés de la Cruz. Los dos tomos que concentran las poesías de Luis G. Urbina son los más recientes de la serie que dirige Antonio Castro Leal, quien realiza, por medio de ellas, una labor a la que para ser perfecta sólo le falta completarla con una *Historia de la literatura mexicana* a la que estos textos servirían de ilustración. Pocos escritores mexicanos se hallan tan capacitados como él para abordar un panorama histórico y a la vez crítico del desarrollo de nuestras letras. Su posible historia de nuestras letras completaría y en algunos puntos vendría a superar el edificio de las historias de nuestra literatura escritas por autores contemporáneos: González Peña y Jiménez Rueda. El breve pero jugoso prólogo a las *Poesías* de Urbina viene a ser, a nuestros ojos, un a modo de capítulo que, en esa improbable pero no imposible historia, Antonio Castro Leal consagrará al poeta melancólico, emocionado, sensual y delicadamente irónico que fue Luis G. Urbina. No es posible anotar en tan pocas páginas observaciones más certeras ni trazar con mayor acierto el desarrollo de una poesía en que el poeta fue afinando, en primer lugar, su gusto, y, en segundo lugar, su emoción y su capacidad sensorial en pequeños recintos emotivos y en delicados paisajes en que el mundo exterior y el interior se corresponden a la perfección. Porque la poesía de habla española no cuenta —digámoslo de una buena vez— entre los peninsulares contemporáneos de Urbina un poeta del paisaje que pueda rivalizar con nuestro poeta, y sólo Leopoldo Lugones puede alternar en ese aspecto, superándolo acaso en algunos instantes, codeándose siempre con él.

Hace algún tiempo en un ensayo intitulado *Cómo leer a nuestros poetas* me atrevía a asegurar que “una lectura cuidadosa de la obra poética de Luis G. Urbina regalaría al crítico más de una sorpresa, y pronto lo llevaría a la conclusión de que una antología inteligente de una obra tan vasta y desigual favorecería a este poeta en alto grado”.* Los dos tomos de poesías están al alcance de la mano y del juicio de quienes quieran comprobar esta afirmación. La obra de Urbina es vasta y desigual. Desigual en cuanto a la calidad de los poemas que van del poeta impaciente y precoz de *Versos* (1890) al poeta afinado y maduro que desde *Puestas de sol* (1910) hace oír la maestría de “El poema del lago” y encuentra, ya para siempre, su módulo poético que, justo es decirlo, se anunciaba ya, titubeante, oscurecido o tímido entre influencias difusas, entre resonancias inevitables de la poesía española y mexicana de fines del siglo XIX que, por la misma precocidad del poeta, no podían menos de obrar en él y filtrarse en sus versos. En cambio, la unidad espiritual de Luis G. Urbina es patente aun a través de sus primeras juveniles indecisiones. Ahora es fácil, necesario y justo formar la ideal *antología* poética de Urbina que vendrá a situarlo en nuestro cuadro lírico como una figura de primera magnitud y en un primer término que otros poetas han ocupado en su lugar con menos mérito y en virtud del entusiasmo circunstancial mejor que en virtud de la crítica certera. Esta revaloración de la obra poética de Urbina, iniciada, apuntada en la

antología de “Contemporáneos” editada por Jorge Cuesta, la robustece ahora, en el excelente prólogo de Antonio Castro Leal, una confirmación clara y precisa: “¿Cuántos —si los hay todavía— ponen a Amado Nervo sobre Luis G. Urbina?”

La lectura de estas poesías de Urbina —que para ser estrictamente completas sólo les falta reunir los sonetos que dedicó a los poetas y artistas de su generación literaria, y que aparecieron publicados en un diario al tiempo o después de la publicación de este libro, pero que se sumarán a él sin duda en merecidas futuras ediciones— deja en el lector y en el crítico un haz de emociones y de ideas que no es fácil concretar en una fórmula pero que apuntan a la afirmación siguiente: *Urbina es el más mexicano de los poetas mexicanos*. Por su tono; por su clima espiritual; por su colorido rico y a la vez afinado en que una paleta variada se afina en la fusión de tonos plateados y dorados de gran delicadeza y finura de matices; por su introversión aun en los momentos en que sólo parece dedicado a expresar con palabras un paisaje externo; por la ausencia de lo pintoresco fácil... Pero esta afirmación requiere, sin duda alguna, un desarrollo más preciso y una mayor explicación.

*[Véase “La poesía de Efrén Rebolledo. I. Cómo leer a nuestros poetas”, p. 661.]

ALA MEMORIA DE RAFAEL LÓPEZ

[1875-1943]

Rafael López murió el pasado mes de julio. Con él se extingue otro poeta de la serie de modernistas mexicanos que alcanzaron, en vida, el aplauso, la admiración y el respeto de un sector no muy numeroso pero muy fiel de lectores mexicanos.

Su obra poética, producida, en su mayor parte, dentro de las fronteras del modernismo, no es muy numerosa pero está dibujada con precisión. Colaborador asiduo de la *Revista Moderna* (1898-1911), Rafael López pertenece franca y abiertamente al movimiento modernista mexicano, y sólo dentro de estos límites es justo enjuiciar su obra. Dentro del modernismo, se distingue por su acendrado amor a las formas poéticas tradicionales, concretas, y por la plasticidad que, como un eco del parnasianismo, imprime a cada estrofa y luego a cada verso, en sus poemas. Esto último y cierto gusto por la poesía patriótica, en la que logró más de un acierto —que podemos ejemplificar por el soneto “A Maximiliano” más que por su mejor conocida composición “La bestia de oro”—, lo hizo acreedor a que se le juzgara, con más prisa que verdadera penetración crítica, como un continuador de Salvador Díaz Mirón.

Un solo libro, *Con los ojos abiertos*, fue bastante para definirlo como uno de los inmediatos descendientes y continuadores de nuestros mejores poetas modernistas. Ya al final de su vida, en un tomo intitulado sencillamente *Poemas*, que no circuló por los defectos de su impresión tipográfica, publicado por sus amigos en un a modo de homenaje al poeta, concentra los últimos poemas dispersos. Poemas de circunstancias, algunos de hábil factura, los más, y que encierran, otros, certeras iluminaciones de su inteligencia penetrante e irónica: como en el soneto que también aparece prologando a *Zozobra* de Ramón López Velarde.

Rafael López cultivó la “crónica” periodística, con una dignidad de forma y una ironía punzante que le captaron —entre otras— la admiración de todo un sector de periodistas que hallaron en él, con justicia, un maestro. *Prosas transeúntes* se llama el volumen en que reunió una parte de esta labor; la otra queda dispersa en revistas y diarios. Su prosa es reveladora, además de las cualidades ya señaladas, de su amor por la prosa “artística”, y de un retórico cuidado en la selección de la palabra más sonora y del epíteto más agudo.

El prólogo al libro *Poemas* es significativo de una inteligencia autocrítica en que el poeta se muestra consciente de sus dones, y a un tiempo, de sus límites.

A los numerosos amigos que supo atraer con un trato que sus íntimos no dudan en llamar exquisito les queda el deber de reunir y ordenar la obra de prosa dispersa y las poesías completas de este poeta tan característico de un momento importante en el desarrollo de nuestra literatura.

EL HOMBRE DEL BÚHO

LOS LIBROS de memorias no han sido, no son y nos atrevemos a decir que no serán numerosos en nuestra literatura. El porqué de esta afirmación que incluye el pasado, el presente y que se atreve a tomar un aire de profecía no es fácil de concretar en unas cuantas líneas. Para fundarlo sería preciso no sólo señalar las pocas autobiografías considerables que cuentan ya en nuestro tesoro literario y psicológico —la de fray Servando, la de Vasconcelos, para no mencionar sino las hasta ahora más importantes—, sino también establecer una caracterología del mexicano selecto, que fuera del pudor a la pereza deteniéndose en otras sutiles estaciones. Las memorias de Enrique González Martínez* vienen a aumentar la breve cifra y a enriquecerla con su tono mesurado, con su intención clara y rotunda de presentarse sin procurar idealizarse ni disminuirse. Si hay en ellas una dimensión orgullosa no es otra que la del orgullo de ser veraz. Su temperatura, su escala humana, su conformidad en no amplificar ni —lo que sería igual— disminuir su estatura, le restarán lectores ávidos y numerosos, pero le aseguran lectores fieles, en cambio.

Tanto como la historia de una vida en que los tormentos y las tormentas no han sido nunca excesivos y en que las aventuras no tienen carácter novelesco ni, menos aún, picaresco, las memorias de Enrique González Martínez son la historia de una vocación poética. Porque la vida y la obra de este poeta mexicano han ido, como en su conocido poema, cogidas de la mano, “como hermana y hermano”. Vida y obra se responden y corresponden y, pudiéramos decir, entablan diálogos; abren interrogaciones para cerrarlas después, o para dejarlas en suspenso, también, dolorosamente, pero con un dolor que parece hallar una forma de consuelo en su recato y su pudor:

*No turbar el silencio de la vida,
y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente
escondida.*

No es la primera vez que subrayamos estos versos del poeta mexicano. El hecho de que sea ahora González Martínez quien los destaque en su autobiografía nos afirma en la importancia que tienen en su conducta poética y vital.

Nunca ha sido ni ha pretendido ser artista de la prosa el autor de este libro de memorias. Es más: una de sus características es haberse mantenido, dentro del campo artístico, poeta en verso. En verso, las más veces, regular, ortodoxo; otras veces, y con mucha fortuna, poeta en versos puramente rítmicos. La prosa no ha ejercido una tentación en González Martínez o bien González Martínez ha sabido —por razones que sólo él podría exponer— resistirla. Y no obstante este libro revela en ese aspecto una virtud sencilla y clara pero no por ello fácil de alcanzar y, sobre todo, de guardar. Nos referimos a la adecuación natural de la prosa al pensamiento y al sentimiento del hombre que recuerda y que escribe no para escribir mejor,

sino para mejor recordar. Tampoco en este sentido el autor pretende aparecer mejor prosista, del mismo modo que no ha pretendido aparecer mejor ni más sutil ni más complejo protagonista de su propio claro, sereno drama.

El hombre del búho es la primera parte de una autobiografía en marcha. Su bello título responde a la actitud de Enrique González Martínez con relación a la poesía “modernista”. Y al poeta mexicano le corresponde, significativamente, haber sustituido el cisne decorativo por el ave silenciosa de Palas. Por ello, tanto o más que “El verdugo del cisne” o “El asesino del cisne”, que bien pudieron ser otros tantos títulos de la misma obra, González Martínez es, por derecho propio, “el hombre del búho”.

El deseo de seguir acompañando al memorialista en la captura de su tiempo vivido hace que, al terminar de leer este volumen, pensemos en seguida en el que ya prepara y anuncia con un título menos claro y evidente pero no por ello menos, sino más inquietante: *La apacible locura*.

*Enrique González Martínez, *El hombre del búho*, Cuadernos Americanos, México, 1944.

SOBRE LA NOVELA, EL RELATO Y EL NOVELISTA

MARIANO AZUELA

BUSCO y no encuentro en mi memoria definiciones de la novela y del relato que reúnen mis ideas acerca de ellos, y de sus límites.

Jacques de Lacretelle nos dice que la novela es el arte de inventar con ayuda de la memoria. Pero ¿no es ésta, más bien, la actitud del novelista y no la definición de la novela?

Ramón Fernández propone que se considere el arte de la novela como el análisis dramático del hombre viviente. Y lo dramático viviente es lo actual, lo que se desarrolla ante nosotros.

Si la novela es el análisis de lo actual, el relato será, pues, el análisis de lo que ha vivido ya, de lo que realizó ya su trayectoria. Su campo es el del recuerdo. Su material, la memoria. Sus personajes, instalados en el pasado, en el olvido, sólo despiertan cuando la memoria del que narra los toca con su virtud melancólica.

Más compleja que el relato, la novela es dueña de un campo más apasionante por vivo y por vasto: el presente.

El campo presente de la novela, que es también el tiempo presente, está hecho de pasado e hinchado de porvenir.

En el campo, en el espacio de la novela, las cosas, hechos, personajes, lugares... que son y que serán, se juntan, y el novelista ha de hacerlos ver y oír como en una compleja armonía colorida, como en un complejo acorde musical.

Dicen que, ante la consciencia de un hombre que muere ahogado, en el momento de la muerte se repite todo el filme de su vida que el tiempo había ido enrollando. ¡He aquí la duración de la novela!

Arte lineal, arte dibujístico, el relato se desarrolla en un campo y en un tiempo que han recortado conscientemente, de antemano, sus dimensiones y su duración.

“Nada hay tan difícil en el arte de escribir, como un buen relato”, dice uno de los maestros del género, André Gide.

El novelista nos hace asistir a la vida —o al fragmento de vida que ha escogido— como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros, improvisándose.

Lo mismo sobre el mismo tema:

Los personajes del relato son.

Los personajes de la novela *están siendo*.

Un escritor que, después de asistir a esta representación, la recordara en un orden limitado y sabido, consciente o inconscientemente incompleto, no haría una novela, sino un relato.

Los personajes de la novela viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos.

Aunque nunca los hayamos visto vivir, los personajes del relato *reviven* ante nuestros ojos.

La novela es un texto original.

El relato es la traducción de una obra póstuma.

Busco y no encuentro en mi memoria definiciones de... decía yo al comenzar estas notas. Pretendía, entonces, despertar o resucitar definiciones dormidas o muertas en mi memoria. Si las hubiera encontrado, presentarlas ahora equivaldría a relatar una experiencia pasada, ajena o propia, vivida ya. Pero como no las he encontrado, al buscarlas dentro y fuera de mí, he realizado con mis dudas, hipótesis y afirmaciones, una operación dramática, actual, de novelista.

Sería un error pensar que todo escritor se propone, antes de emprender una novela o un relato, el problema de las fronteras entre ellos. Menos disciplinado que el poeta, para quien existe una poética que aceptar o que superar, el novelista no tiene, por lo general, más guía que su instinto, ni más límite que su experiencia.

Pero este paraíso gratuito ¿ha de ser para todos? No lo es, desde luego, para los mejores novelistas actuales (Joyce, Virginia Woolf, Gide), quienes se han planteado con lucidez el problema de la novela y que lo han resuelto o han pretendido resolverlo cada uno a su manera. Otros escritores hay (Huxley, Lacretelle, Fernández, el mismo Gide) que llevan su curiosidad hasta el punto de interesarse en el oficio del novelista con una atención y un cuidado de histólogo ante un microcosmos.

No desconocen la existencia de la tenue membrana que separa la célula de la novela de la célula del relato.

Los de abajo y *La Malhora*, de Azuela, son *novelas* revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo.

Sólo en ese sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario.

El último en creer que Mariano Azuela es el novelista de la Revolución ha de ser, sin duda, Mariano Azuela, que escogió ya, desde hace un buen número de años, su punto de vista de escritor de novelas y que, seguramente, no tratará ahora de conciliar el suyo con el punto de vista que, fuera de él, se le propone.

No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios como la rapidez con que los hace vivir.

Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otro.

Familias de novelistas:

El novelista nos hace asistir, paulatinamente, al desarrollo de la enfermedad de sus personajes.

El novelista presenta a sus personajes en los momentos de crisis. Marcel Proust es, naturalmente, de la primera familia. Dostoiewski de la segunda.

Mariano Azuela no repite sus personajes. La Malhora no es la Malhora, más la Malhora, más la Malhora, sino, de una vez, la Malhora elevada a la potencia deseada.

Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*.

Z afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo.

X aseguraba que no hay novela sin estilo.

Z pedía la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en voz alta.

X decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias.

Z (pensando seguramente en Flaubert): Azuela no busca las palabras.

X (pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra.

JOSÉ VASCONCELOS

POR UNA de esas inflexibles costumbres que son entre nosotros como hermanas carnales de nuestros vicios, se hace en torno de nuestros valores un vacío y un silencio, ya de admiración o de asombro, ya, también, de ingratitud o de envidia. Apenas si al instante en que estos valores amenazan dejarnos —o nos dejan— un impulso, a menudo un remordimiento, nos hacen expresar nuestra gratitud y nuestro juicio, cuántas veces en forma de homenaje póstumo.

Confesemos que con José Vasconcelos algo de esto había peligro de que sucediera. ¿Por qué esperar su partida, su alejamiento, aunque éste sea solamente físico, para romper nuestra admiración silenciosa? Por mi parte, muchas veces he sentido el imperioso movimiento de decir a todos los rumbos, de repetir al principio de cada estación del año, con la constancia del calendario, cuánto de admirable y ejemplar reside en Vasconcelos. La intención no basta. Por eso me impongo ahora la penitencia, la delicada penitencia de escribir algo de lo que de él pienso, y lo que en él más admiro.

Digamos de una vez que pertenece al pequeño grupo de hombres cuya aparición no es frecuente en nuestra historia, y cuyo solo nombre basta para ayudar a fijar el contorno de la época que los siente, afortunada, vivir. Pocos espíritus como el suyo se han afirmado para nuestro mundo ideológico en los últimos quince años. Para contarlos basta una sola mano. En esa mano Vasconcelos merecería ser el dedo de en medio, el dedo mayor, si olvidáramos que ese dedo es torpe entre los otros ágiles. Mejor, pues, asignarle el índice que, como la flecha incansable de la brújula, vigila y orienta.

Vigía de avanzadas es el pensamiento del mexicano filósofo que quisiera armonizar el mundo con preceptos, más que morales, estéticos. Sus teorías tienen, como la danza que estudia y prefiere, el ritmo ondulante y diverso que es la esencia mejor del hombre.

Sus libros de ahora, muchos de los cuales son ya de los mejores, serán, con los de mañana, insustituibles.

Hombre de América, su ideal sobre la solidaridad de los pueblos hispánicos está lleno de realidades. ¡Qué distinta su voz de la del falso profeta hispanoamericanista caído en una cisterna sin resonancia! “Espíritu continental, Romain Rolland de América, emancipado de la estrechez de los nacionalismos, hombre de dilatada visión histórica de *Weltburger*”, lo ha llamado un pensador de España.

Llena de ideas de unidad, la pasión romántica de sus teorías se ajusta en líneas clásicas: que no van más allá de las proporciones asequibles al poder de la inteligencia y de la acción humanas.

Oriente de impulsos colectivos fue, entre nosotros, Vasconcelos. Señalado, escogido el sitio, hombre de acción, dióse a dar forma arquitectónica a su idea, a su cierta idea de la educación. Las masas y las minorías cupieron en el edificio suyo, modelo de ellos.

Su tarea de educación había de señalar rumbos y trazar caminos, lejos, cerca. Su tarea de educación había de levantar admiraciones en los espíritus atentos al pulso del mundo de Occidente. Eugenio d’Ors, que observa y define los síntomas del gran organismo social, desde su Glosario anotaba con caluroso interés el suceso que se desarrolló a nuestra vista tantas

veces indiferente: “La obra de plasmación del alma popular por la educación que realiza Vasconcelos me apasiona como la de Lunatcharsky”. Todos los que conocemos la obra del pensador catalán sabemos que no es pródiga en elogios —más bien ceñuda que alborozada— y que su pasión, serena siempre, es pasión meditada. En la historia de nuestra cultura popular, Vasconcelos será, como el ruso comisario de educación, un índice.

Hijo del culto clásico, prefirió —y prefiere— las cosas que persisten sin excesivo brillo, no tampoco sin él, a las que ciegan de luz, pero que, al fin se escapan.

Su campaña es, naturalmente, la de la cultura —como deberá ser la nuestra, en la que tendremos que agotarnos.

Una generación revolucionaria, la suya, no tenía que ser una generación espontánea. El hombre es fruto de cultura; en ella ha de persistir.

Sabe el maestro Vasconcelos mantener y legar la continuidad espiritual, que es como el apellido de la gran familia de los hombres que piensan.

Su obra ha resonado en todo el mundo de Occidente. De lejos su figura cobra dimensiones justas y luz propia. En la cercanía, la blandura de su amistad oculta la firmeza de su esqueleto.

Ahora, a medida que se aleja, físicamente, lo aquilatamos con más integridad y pureza.

UN LIBRO DE ANTONIO CASO

EN SU “introducción” a la versión castellana del Breviario de Benedetto Croce, el estudioso Samuel Ramos ofrece su trabajo de traductor a los artistas, *dilettanti* y críticos mexicanos que no tienen *ninguna* estética. Yo pienso que los artistas de México tienen fatalmente su estética: acaso, y en su favor, no sea ésta derivada de conceptos crocianos; pero, para nuestra tranquilidad, no tenemos poetas que griten en endecasílabos su filiación kantiana, ni pintores o prosistas hegelianos. Nuestros artistas que merecen este nombre, como los de todas partes del mundo, tienen una estética personal, hecha de lecturas varias y meditaciones sobre la esencia y la dirección de los problemas de arte. Al artista —como insensiblemente apunta más tarde el mismo Samuel Ramos— no le hace falta la Estética (con mayúscula) para realizar su trabajo; en cambio, la estética (con minúscula), formada por limitaciones, por afinidades electivas o por simples prejuicios en materia de arte, no sólo es necesaria para el artista, sino fatal e imprescindible. ¿Podríamos imaginar un hombre sin prejuicios estéticos? Imposible.

Claro que hay en México espíritus que viven —o vivieron— los trayectos de la estética, considerándola como ciencia digna de figurar al lado de la lógica o de la ética. Para ellos, como para el mismo Samuel Ramos, aprendiz de filosofía, esta ocupación llena muchos de sus momentos mejores. Y no seremos nosotros quienes apartemos la idea del provecho resultante de un meditado estudio sistemático de la filosofía del arte; antes al contrario, pensamos que la lectura ordenada de un buen tratado de estética ayudará a definir y dibujar las masas imprecisas de ideas generales de nuestros aprendices y espectadores de arte.

Antonio Caso, profesor de estética de la Facultad de Altos Estudios, publica en un volumen sus *Principios de estética*.^{*} Frente al temor de que alguien más especializado en esta materia, pero más perezoso, deje sin comentario un libro interesante, me decido a seguir sus desarrollos y a atrever algunas pocas rectificaciones.

Sin tener el sello invariable del libro de texto, no esconden estos *Principios de estética* sus direcciones didácticas. La misma personalidad del autor está relegada a un segundo término y sacrificados en favor de la exposición los desarrollos a que el pensamiento de Caso nos tiene acostumbrados en otros libros suyos. No es éste, a pesar de las aportaciones personales que contiene, un libro para especialistas, sino un libro para estudiosos. Para los primeros resultaría con frecuencia una gimnasia de la memoria el recorrido y el juicio de los conceptos fundamentales de la estética que cubre y expresa el autor. Para los segundos, un volumen lleno de invitaciones a la meditación, a la rectificación y al estudio. Siendo un libro “cátedra” en el que el autor se propone “hacer converger a un punto sintético, obtenido merced a la aplicación de un criterio firme, el conjunto de doctrinas e ideas fundamentales que han venido sucediéndose en la dilucidación de los problemas del arte y de la belleza, y que sin solución de continuidad arrancan de la Antigüedad clásica y se depuran y perfeccionan, a veces, en la especulación contemporánea”; siendo un libro “crucero”, lo que más importa es el tono y el método en que está lanzado.

EL TONO

Los que como yo fueron alumnos de Antonio Caso en sus cátedras universitarias escucharán de pronto, entre la cálida temperatura que circula sin descenso por todo el volumen, su viva voz que subraya el acierto propio o ajeno para hacerlo entrar en nuestra memoria. También anotarán el impulso decorativo que imprime en ciertos momentos a su frase. Tal vez, esta segunda observación parezca ya menos amable por el imprescindible dejo oratorio que lleva consigo. En esta ocasión el adorno del epíteto desmesurado y la frase viciosamente retórica podrán no estorbar en el estilo de Antonio Caso, pero es fuerza afirmar que tampoco hacen en él falta alguna.

Consignemos que en todo el libro está presente el aliento del hombre acostumbrado a repartir sus personales consecuencias y su monólogo interior ocultos a medias entre las ideas ajenas. Recordemos: “No hay una teoría, una afirmación o una duda que él no haya hecho suyas, siquiera por un instante. La historia de la filosofía él ha sabido y ha querido vivirla”. ¿No es ésta la función del *catedrático* ejemplar que ha sido siempre Antonio Caso?

EL MÉTODO

“Por más que se ha abierto camino en la actualidad a un modo de cultivar la Estética esencialmente distinto, y han surgido numerosas cuestiones estéticas nuevas, todavía descansa toda nuestra Estética en la labor Preparatoria del pasado y no podemos apreciar rectamente sus problemas si no nos explicamos cómo han ido brotando poco a poco de la investigación estética de siglos pasados.” Como para dar razón a estas palabras de Meumann, la obra de Antonio Caso se desarrolla de un modo que podríamos llamar, sin muchos peligros, histórico, y que consiste en la exposición de teorías estéticas que han venido sucediéndose y completándose, y en la apología de los filósofos que han contribuido a hacer pasar a la estética a la categoría de ciencia. De este modo, con la exposición de las relaciones entre el arte y el juego, Caso elogia a Schiller; con la explicación del desinterés artístico elogia a Kant; con la explicación del arte como una fuga de la voluntad, el autor elogia a Schopenhauer, y con la crítica de sus doctrinas respectivas, aparece el entusiasmo de Antonio Caso por Lipps, Bergson y Benedetto Croce.

Se inicia el libro con una introducción cosmológica a la estética, mostrando de qué modo el arte brota de riquezas acumuladas, de fuerzas excesivas, del lujo y de la sobreabundancia de energías del mundo.

Como natural consecuencia, pasamos a la consideración y relación del arte y del juego, concebidos como resultante del excedente de energías cósmicas. En seguida a diferenciar sus cualidades y sus fines; el juego es, al fin y al cabo, de naturaleza biológica: una actividad biológica con apariencias desinteresadas, simulación de lucha (jugar es querer vencer), puente tendido entre la función práctica y la pura actividad artística. La diferencia específica entre el arte y el juego residirá, pues, en el desinterés de aquél, enunciado precisamente como una

finalidad sin fin (Kant). Fundado en intuiciones, desinteresado, el arte se divorcia definitivamente del juego. Con Kant, cuyas teorías dieron origen a los desarrollos de Schiller, Grosse y Souriau, ofrecen el material necesario para diferenciar profundamente ambos ejercicios. Al apuntar la teoría de la intuición estética asistimos con Antonio Caso a la autonomía de una nueva ciencia. Antes de Baumgarten y Kant, las categorías lógicas habían acaparado la estética. Los caracteres de universalidad de lo bello, añadidos al desinterés de la intuición estética, hicieron del arte un mundo aislado que se basta a sí mismo.

Con Schopenhauer llegamos a la explicación del placer estético como una fuga de la realidad, o mejor, como una fuga de la voluntad. La contemplación desinteresada desata, siquiera por un instante, el nudo con la vida cotidiana y con la insaciable voluntad de querer. Henri Bergson aparta las ideas platónicas y el sujeto puro del conocimiento de Schopenhauer para explicar el objeto de la contemplación sin salir del campo de la experiencia. Para el filósofo francés, la contemplación es posterior a la intuición estética. El arte se construye con los mismos seres que ofrece la experiencia, sólo que exentos de preocupaciones utilitarias, y es un “rompimiento con la vida vulgar fundado en el desinterés innato de los sentidos y de la conciencia”. De este modo, el expositor encuentra el punto en que los pensamientos de Kant, Schopenhauer y Bergson se unen en un solo postulado: el arte como desinterés.

Einfühlung. Intuición creadora. Con la explicación de la moderna teoría de la proyección sentimental (*Einfühlung*), llegamos a la parte culminante del libro que ocupa nuestra atención. Con su ayuda, Antonio Caso va a lograr la definición de la intuición creadora que sirve de epígrafe a su obra.

La *Einfühlung* (endopatía, conforme al léxico del traductor español de Meumann, Fernando Vela) no es una idea nueva. Tiene un pasado. Caso encuentra ejemplos de ella en Plotino. Consiste en la efusión del alma sobre las cosas, en la introducción de una parte sentimental de nosotros en ellas, de modo que descubramos nuestra personalidad en el mundo exterior.

Pero ¿todo acto de proyección sentimental es un acto estético? La proyección de la conciencia en los fenómenos religiosos no reviste los caracteres desinteresados esenciales al acto estético. Toda religión lleva consigo un utilitarismo sentimental revelado en el *temor* de no alcanzar una vida mejor, o en la *esperanza* de alcanzarla. Por otra parte, la lógica misma ha nacido de una irrefragable “proyección de la conciencia pura en el objeto del conocimiento”. La proyección del “yo” trascendental engendra la lógica. Luego, solamente la proyección sentimental total del yo empírico sobre el mundo hace posible el arte. (Por este motivo “el mundo del hombre primitivo debió de ser un sorprendente mundo puramente estético”).

Tras de definirla y aislarla, el expositor indica de qué manera la proyección sentimental del yo empírico, aun rechazada por la vida vulgar, material y utilitaria, habrá de expresarse en un mundo aparte, porque como todo movimiento espiritual propende fatalmente a su expresión, porque como toda idea es conativa, tiende a la acción.

Con estos materiales queda, pues, definida la intuición poética creadora en la siguiente forma que ampara el libro de Antonio Caso: “La intuición poética o creación artística es la

resultante de dos fuerzas, no ciertamente excluyentes, pero sí opuestas: el movimiento conativo de las ideas y el obstáculo que para la proyección sentimental del yo empírico opone siempre la experiencia ordinaria a la vida.

Croce, Caso. Llegamos al capítulo que el autor concede a la expresión de la intuición poética creadora.

Convengamos con el autor que todo proceso cabal de la intuición poética termina en su expresión —sin insistir, por el momento, en qué género de expresión es la artística. Pero ¿vamos a plegarnos del mismo modo a la teoría crociana expuesta y admirada por Caso, que hace de la intuición y la expresión un solo concepto? ¿Vamos a convenir en que toda intuición y expresión —vocablos sinónimos para Benedetto Croce— es expresión o intuición artística? La tesis del filósofo italiano peca por absolutista y llega a confundir el arte con el lenguaje. En el mismo título de su obra está impreso el error ambicioso de su teoría: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*.

Podemos convenir en que todo arte es expresión: pero no es fácil estar de acuerdo en que toda expresión sea artística. La necesidad expresiva es inherente a toda emoción y es una tendencia general humana. Todos los hombres experimentamos emociones y, sin embargo, no todos somos artistas.

Cuando Antonio Caso afirma con Croce que “sólo podemos entender las obras de arte que crean los genios, o percibirlos y sentirlos, porque también nosotros somos capaces de expresar al intuir”, confunde la creación estética con el goce y el juicio estéticos que son —según Meumann— la reproducción, en el ánimo del espectador, del proceso que ha seguido el artista en su actividad creadora.

La teoría de Benedetto Croce, que ya nos parece inadmisibile, despierta aún al expositor la admiración y el elogio excesivos. Culpa es de la exageración de la nota subjetiva y psicológica en la estética.

Un tratado de filosofía del arte en el que se deslizan conceptos como éste (derivado de frases de Flaubert y Wilde, que nuestra memoria conserva como el nombre de un enemigo) que afirma: “Todo es bello si se sabe ver u oír”; una estética que no concede derechos de belleza en sí al “objeto” de arte, independientemente de nuestra situación fría o apasionada frente a él, ha perdido nuestro respeto.

Y no es que Antonio Caso desconozca las aportaciones de la estética empírica. *Estética desde abajo*, como la llama Fechner. El capítulo XVI de la obra nos lo demuestra. Sólo que parece decidido a no gozar de sus gratuitos beneficios que podrían excluir las resonancias anticuadas o simplemente retóricas que vibran aún en estos *Principios de estética*.

División de las artes. Final. Sigue la clasificación de las artes de Hegel (artes de la vista: pintura; oído: poesía, música), y con ella una divagación acerca de la importancia y actuación de los sentidos en el acto estético. En seguida, la crítica de la división hegeliana. La inutilidad de establecer jerarquías entre las artes. La negación del progreso artístico.

Para una posible sustitución a la de Hegel, Antonio Caso ofrece una nueva división de las artes (bergsoniana) debida a su hermano don Alfonso Caso: artes de la vista, representan al ser que se ha movido (arquitectura, ornamentación) o bien al ser que se mueve (pintura, escultura); artes del oído: representan el movimiento del ser (poesía, música); artes de ambos sentidos: representan el ser y su movimiento (danza, drama). Claro que esta nueva división es menos limitada que la clásica división de Hegel, pero a nosotros el problema de la división de las artes nos va pareciendo una operación melancólica.

Antonio Caso llama a la poesía, a la música y a la pintura, artes puras. Artes impuras, a la elocuencia, a la historia, a la caricatura.

Su definición del caricaturista no nos convence. Para Antonio Caso, el pintor se limita a ver, y difiere del caricaturista en que este último no solamente ve sino que opina sobre lo que mira, no es imparcial. Nosotros no concebimos un pintor que se limitara a ver solamente: sería una cámara fotográfica; en cuanto a un pintor imparcial, a nadie se le escapa que pintaría muestras. ¿En dónde estará, para Antonio Caso, la diferencia esencial entre el pintor y el caricaturista?

El germen impuro de la elocuencia está mejor encontrado. Los volcanes humanos —de Bernard Shaw— no son respetables. Nuestro humorista dice que con la invención de la taquigrafía murió la oratoria como género artístico. La mejor pieza oratoria no debe grabarse en disco.

Al tratar el problema de la historia, Caso nos incita a leer otro libro suyo, no sin antes repetir, en estos *Principios de estética*, sus conceptos principales. Nuestro gusto personal hubiera deseado en este capítulo ver expresada la opinión de Caso acerca de la nueva concepción de la historia de Oswald Spengler, tan discutida.

Termina la obra con un capítulo que lo mismo podría figurar en un tratado de sociología que en estos *Principios de estética*. Se estudia en él los problemas del arte como fenómeno social y como expresión del espíritu colectivo. Y los factores sociales y su influencia en la obra de arte (Taine). En seguida llegamos a un final lírico, en torno a lo que Antonio Caso llama el mundo irreducible de la belleza. En sus párrafos encontramos una vez más, sintetizadas, las teorías de Schopenhauer, Bergson y Kant, que el autor no ha perdido de vista un solo instante en todo el trayecto del libro. Por lo que a Kant se refiere, ¿no tiene esta actitud de Antonio Caso una gran significación? Yo pienso que estos *Principios de estética*, que tienen el valor de una exposición histórica y la comodidad de un *baedeker* que guía esquivando tropiezos y preparándonos para penetrar en las teorías contemporáneas de objetividad y realismo estético que el autor no quiso estudiar, son, en cierto modo, un homenaje a Kant.

PRÓLOGO A “EL MINUTERO” DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

A LOS dos breves, dichosamente compendiados y esenciales libros de poesía de Ramón López Velarde, *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), publicados en vida del poeta, se suman dos libros que su muerte, a los treinta y tres años de edad, convirtió en obras póstumas: *El son del corazón* (1921), y este cifrado y misterioso libro de prosas intitulado *El minuterero*, cuya primera edición fue publicada en 1923.

Las poéticas prosas que forman este libro que no es un *libro de horas*, sino un *libro de minutos*, en los que se ahondan, en virtud de una plena duración, pasado, presente y futuro, fueron escritas para ser publicadas en diversos diarios y revistas de México. De allí las rescataron celosamente los amigos del poeta. No son las que integran este libro las únicas páginas en prosa de Ramón López Velarde. Otras quedan, dispersas aún, en diarios y revistas. Mas éstas, ligadas entre sí por el agudo título *El minuterero*, tienen unidad de espíritu y de tono y forman ya un breve pero denso volumen con fisonomía singular.

Es admirable y sorprendente ver que, a pesar de estar escritas para las páginas de diarios y revistas, las prosas de Ramón López Velarde no hicieron, al heterogéneo público al que estaban destinadas, concesión alguna, ni por lo que toca al espíritu, ni por lo que atañe a la forma. Conservan el espíritu de que las dotó el poeta de todos los minutos que era Ramón López Velarde, y no renuncian, en favor de la claridad elemental con que había que presentarlas al público devorador de páginas de diarios y revistas, ni a su complejidad formal ni a su espiritual hondura. Algunas hay tan cifradas y secretas como algunos de los más complejos y enigmáticos poemas de *Zozobra*. Sólo un lector atento y curioso de seguir la trayectoria del autor, no sólo en sus líneas centrales, sino aun en las más invisibles, puede descubrir que “La flor primitiva” gira en torno de una enfermedad venérea en la que López Velarde encuentra “la solemne complacencia de los señalados por la diosa”, que, en este caso, no es otra que Venus. Pero descorrer otros velos y divulgar otros secretos equivaldría a sustraer al lector de *El minuterero* los goces del descubrimiento y la alegría del hallazgo personales. No obstante, ¡cómo no advertir al lector la necesidad de repasar las poéticas prosas de López Velarde con un cuidado amoroso, leyéndolas y releýéndolas, acariciándolas una y otra vez hasta llegar a descubrir sus enigmas! Los temas que con decisión y malicia aborda —y ésa es la palabra justa— Ramón López Velarde en las páginas de *El minuterero* son diversos, pero aun dentro de esa diversidad podemos descubrir el compás binario, la oscilación característica del poeta, entre los mundos de lo religioso y de lo sexual. La religión y la mujer son sus particulares obsesiones, aquí como en sus libros de versos. Si “Eva” y “Dalila” pueden personificar estas últimas, “José de Arimatea”, “Viernes Santo” y “Las santas mujeres” representan las primeras. Pero a veces, también como en sus poemas en verso, las dos sustancias se mezclan y revelan la complejidad del espíritu de López Velarde. Pocas veces existe entre la poesía y la prosa de un mismo autor una relación tan precisa y una lírica correspondencia como en el caso del autor de *El minuterero*.

Hasta los más concretos temas que López Velarde aborda en las páginas consagradas a Jesús Urueta o a Anatole France, a quien el poeta mexicano admiraba sin reservas, siguiendo una corriente o, más bien, una moda del tiempo que le tocó vivir, se hallan vistos y tratados con más entusiasmo que rigor, con más fervor que malicia crítica.

Y en las prosas dedicadas al pintor Saturnino Herrán, lo que López Velarde hace ver y deja oír, en vez de juicios estéticos, es una verdadera elegía ante el amigo y compañero entrañable, muerto como él en la flor de la edad. De modo que, al descubrir la intimidad del pintor, asistimos, a la vez, al descubrimiento de la suya propia a través de sus afinidades y de sus preocupaciones religiosas y eróticas. ¡En cuántos momentos, en cuántos minutos, la elegía de Ramón López Velarde a su amigo no es sino la propia elegía del autor de *El minuterero*!

La prosa de *El minuterero* es una prosa de poeta. Con ello quiero decir que conserva el desinterés, la gratuidad y aun la música que son más del terreno de la poesía que del campo de la prosa. Quien comparó la poesía con la danza y la prosa con la marcha acertó plenamente. El prosista, interesado en llegar con precisión a una meta, directa y derechamente, sin pérdida de tiempo, y empeñado en probar o comprobar algo o en demostrarlo con las agudas armas de la razón y de la lógica, no aparece en las páginas de este breve y palpitante libro. En cambio, el poeta, que prefiere el trayecto a la llegada; que se detiene y hace de una pausa un momento feliz y que, de pronto, como el bailarín, salta movido por un impulso secreto y avanza más aún que el prosista y descubre mejor que el prosista horizontes imprevistos, está siempre, o casi siempre, presente en lo que, sin hipérbole, podemos llamar las estrofas de *El minuterero*.

Por ello, la prosa de Ramón López Velarde no es la regulada, acompasada y monótona marcha de un paseante solitario sino la trayectoria irregular en apariencia pero sometida a leyes, menos visibles y más imponderables, del bailarín que obedece a una música interior y que no tiene más límite que el de la fuerza de sus músculos y la capacidad de sus pulmones.

El poeta de *Zozobra* no ocultó su amor a la danza. Prueba de ello son su poema a Anna Pavlowa, en el que hay una estrofa que se liga misteriosa y estrechamente con las nociones de tiempo que parecen obsesionar al poeta:

*Piernas
del reloj humano,
certeras como manecillas,
dudosas como lo arcano,
sobresaltadas
con la coquetería de las hadas.*

o el poema “La estrofa que danza”, dedicada a Antonia Mercé, o la “Fábula dística”, dedicada a Tórtola Valencia, en que descubre, una vez más, su maestría en el uso de los calificativos:

*La pobre carne frente a ti se alza
como brincó de los dedos divinos:*

religiosa, frenética y descalza.

Prueba de ello, también, la prosa intitulada *El bailarín* en que califica a éste de hombre perfecto y le envidia sus laureles y le agradece el bienestar que transmite “con la embriaguez cantante de su persona”. *El bailarín* comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, “con la autonomía de una moda o de un dado”, dice Ramón López Velarde, en una exacta y poética imagen que es también una fórmula poética y exacta. Y añade: “No hay desinterés igual al suyo. Danza sobre lo utilitario con un despego del principio y del fin”.

También la prosa del autor de *El minuterero* es ejemplo de desinterés; también danza sobre lo utilitario con indiferencia del principio y del fin. Por ello no es una prosa que camina, sino una prosa que danza.

ALFONSO REYES

EN LA historia de nuestra cultura —menos nutrida que nuestra historia literaria—, el grupo llamado del Ateneo, más concretamente, algunos de sus miembros marcaron un nuevo señalado gusto por el helenismo.

Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y, también, José Vasconcelos estudiaron y comentaron la cultura helena, asimilándola todos, repartiéndola quien más, quien menos.

Por diversos caminos —Inglaterra, Alemania—, Alfonso Reyes, hombre de caminos, llevó preferencias y apoyó compases en Grecia. Desde *Cuestiones estéticas*, libro de estudioso inmejorable, se advertía un aliento nutrido por la belleza helénica, referido a ella constantemente. Al mismo tiempo la inspiración de casi todas las poesías de *Huellas*, su reminiscencia temática y, muy a menudo, la utilería de ellas dejaba escapar el mismo pródigo aliento. En *El plano oblicuo* volvía a aparecer en perfectos diálogos: Aquiles, Helena, Odiseo. Ahora, tras una aparente interrupción —sólo aparente, pues el hilo ha persistido siempre—, aparece, más clara aún y decidida, la obsesión helénica. Sólo que, ahora, no es ya la glosa comparativa, nutrida por oportunas citas y por reflexiones ondulantes, sino la decidida intromisión egoísta, resultante natural del estudio, de la preferencia hacia el motivo o, mejor, hacia el sujeto griego. En plena posesión de un módulo —digámoslo con palabras suyas—, “tenemos derecho a manejarlo a nuestra guisa”.

Así la afición pasa a ser adopción. Ya “no es la Grecia, es nuestra Grecia”. La de Alfonso Reyes, representada por *Ifigenia cruel*, aparece preñada de humanas intenciones éticas.

Cuando intentamos alcanzar el dominio de una definitiva altura, provocamos una crisis peligrosa. De ella podemos salir triunfantes: en ella, también, podemos desfallecer. Alfonso Reyes, que escogió en su poema dramático la Ifigenia —rediviva de tantos predecesores ilustres, de Eurípides a Moréas, pasando por Goethe—, alardeando y lanzando una nueva concepción que dirige hacia nuevos rumbos, untando a la hermana de Electra y Crisotemis —de la que alguien se acordará— con una orgullosa liberación redentora, se salva, definiéndose una vez más. Ya no es Reyes el amigo de Grecia; es Reyes, el griego. Padre de una vívida Ifigenia. ¿De una Ifigenia cruel? Cruel acaso desde un punto de vista inhumano y limitado por el afán religioso; Ifigenia orgullosa y consciente de su don humano para acabar, estéril y esclava, la maldición de una raza; para abrir “una pausa en los destinos, donde brinca la fuente de la libertad”.

La forma en que aborda el asunto de su nueva obra es para nosotros una sabia lección de síntesis, de pasión contenida. ¡Qué lejos el *pastiche* y la arqueológica reproducción académica! Suprimida la corteza del verso, queda de éste sólo una rica y dura almendra. Y no por ello se ahoga el impulso dramático; antes al contrario, el resultado es preciso, directo y sostenido. Y, clara muestra de dominio, a menudo la expresión es tan perfecta que las palabras, limitadas conscientemente por el poeta, son las insustituibles.

Por todo esto, la *Ifigenia* de Reyes es también una sana y necesaria lección de clasicismo.

PRÓLOGO A UN LIBRO DE CUENTOS POLICIACOS

SI YO fuera novelista o cuentista escribiría novelas o cuentos policiacos. Las novelas y cuentos policiacos tienen, al menos, un sector definido de lectores fieles a las emociones que les produce un género tan bien definido como ellos. Lo malo, en mi caso particular, es que no he escrito aún una novela ni siquiera un cuento propiamente dichos. Cuando algún crítico, más malicioso que justo, alude a *Dama de corazones* considerándola como una novela y, más aún, como una novela frustrada, se equivoca. El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni alcanzar nada más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo, del modo que Hamlet o Segismundo —para citar dos ejemplos tan grandes como conocidos— no son necesariamente Shakespeare ni Calderón. *Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, como la que, como una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard. La verdad es que por la razón expuesta en las primeras líneas, si algún día cedo a la tentación de escribir una novela o una serie de cuentos, pienso que serán novela o cuentos policiacos.

La novela policiaca es una aguda rama de la novela de aventuras, género tan definido como la legión de sus ávidos lectores de todas partes del mundo. De ella podemos decir lo que Remy de Gourmont decía de las novelas pornográficas que tienen la ventaja, con relación a otro tipo de novelas menos definidas, o confusas, de ser, al menos, pornográficas. Con relación a la novela ensayo, a la novela biografía, a las biografías novelas, las novelas policiacas tienen la ventaja de ser, al menos, policiacas, lo que equivale, de una vez por todas, a asegurar un alimento más o menos rico en las sustancias que el lector busca para su nutrición. Y lo que busca el lector de novelas de aventuras y, más concretamente, de novelas policiacas —que ahora nos preocupan—, es, ante todo, diversión e interés. La primera depende del segundo. Si la novela interesa, el lector ya no la dejará caer de las manos. Pero el interés que debe despertar el novelista del género policiaco no es el mismo que deben tener todas las novelas sino un interés *sui generis*, basado en el enigma, en el misterio. Enigma, misterio. He aquí dos cosas que interesan al hombre desde que el mundo es mundo y que lo interesarán siempre. El enigma devora al hombre en tanto que éste no alcanza la solución del enigma, del mismo modo que el lector devora la novela enigmática hasta llegar a ese momento en que el autor le da la solución del enigma que ha puesto en pie delante del lector y que ha vestido de sombras para hacerlo más compacto pero que habrá de desnudar sabiamente en el momento victorioso de la solución. La misión del novelista policiaco es intrigar al lector, despertando su curiosidad hasta el punto de enfermarlo, creándole una especie de intoxicación anhelante en que el lector pugna por mantenerse lúcido a fin de adivinar o resolver por su cuenta la solución del misterio. Esta solución deberá llegar a su tiempo y nunca antes, a fin de constituir, en un momento dado, una catarsis, una purificación del lector que deberá

experimentar una sensación de alivio y descanso. Los efectos de una novela policiaca deberán estar aún más y mejor calculados que los de una obra de teatro. Por otra parte, la presentación o la narración de los hechos deberán obrar magnéticamente sobre el lector. Sin estas dos cualidades la obra resultará pobre y el lector la abandonará o, lo que es peor, la arrojará lejos de sí cuando, una vez alcanzado el punto de llegada, la solución no corresponda a la tensión de que ha sido víctima durante la trayectoria.

Cuando un autor logra imantar, magnetizar al lector, bien puede darse el gusto de filtrar en su obra y, en consecuencia, en la mente de la víctima que es el lector mismo, las ideas que quiera difundir o, simplemente, expresar sobre las más variadas cosas. El gran novelista Gilbert K. Chesterton, que dominaba al lector gracias a la sabia disposición de los efectos y al magnetismo de su narración, no hizo otra cosa. Gracias a ello, sus cuentos policiacos, además de grandes breves cuentos, son agudos, insensibles instrumentos de penetración y deliciosos vehículos de expresión de las ideas católicas que le interesaba plantear, discutir y sobre todo propagar. Este claro ejemplo hace pensar en la injusticia y en la necedad de quienes se atreven aún a mirar el género de la novela de aventuras y particularmente el género policiaco por encima del hombro. Una vez dominados los medios de expresión, un cuento policiaco puede ser —como en el caso de Chesterton— una exposición teológica, o —como en el caso de Jorge Luis Borges— un poema o un problema metafísico.

Más de una vez me he preguntado por qué razones nuestros escritores no cultivan el género de novelas y cuentos policiacos. Existen, sin duda, otras razones que no son ya las del simple desdén con que, en general, lo miran. Exponer aquí estas razones sería largo y tedioso y equivaldría a detenerse a considerar el desierto sin advertir que, para la sed de los lectores de novelas policiacas, existe ya el pequeño oasis de los cuentos policiacos de Antonio Helú. Porque Antonio Helú ha cultivado desde hace algunos años, modesta y silenciosamente, esta forma de expresión.

Otros escritores mexicanos empiezan a dar señales de interés en el mismo campo, pero Antonio Helú tiene entre nosotros una categoría de precursor. Sus cuentos nos llegan ahora traducidos al inglés en las revistas norteamericanas que se han especializado en el género policiaco. El protagonista de la mayoría de sus cuentos viene a ser el primer detective mexicano que se instala en la numerosa legión extranjera o, dicho de otro modo, en el nutrido santoral en que el padre Brown es mi favorito, como Arsenio Lupin parece ser uno de los santos de la devoción de Antonio Helú.

El protagonista de una serie considerable de cuentos de Antonio Helú tiene un nombre claro, sencillo y amigo de la memoria. Se llama Máximo Roldán. No he encontrado en los cuentos que he tenido la suerte de leer, y en que Máximo Roldán aparece, una descripción física, una ficha de identificación con sus señas particulares. Tal vez su inventor no se ha preocupado o, lo que es más probable, no ha querido preocuparse por retratarlo de una vez por todas, concreta y definitivamente ante sus lectores, en su aspecto físico. En cambio resulta fácil decir que Máximo Roldán es ingenioso, agudo y, sobre todo, rápido; que Máximo Roldán es a un tiempo ladrón y policía, a su modo; que tiene un particular sentido de la justicia, y que procede por aparentes intuiciones rápidas pero que, en el momento de la explicación,

descubrimos que no son tales intuiciones sino reflexiones, deducciones, inducciones de una rapidez extraordinaria, sólo que han obrado en su mente con la velocidad del relámpago.

El estilo de Antonio Helú no lo pone en peligro de instalarlo en la Academia de la Lengua, ni en ninguna otra academia, cosa que, estoy seguro, no sólo no le preocupa sino que le haría temblar. Tiene, a cambio de una corrección estilística estricta, otros méritos menos frecuentes: desde luego, la economía, tan necesaria en el género que cultiva; el desenfado; la gracia coloquial y una nerviosidad que corresponde muy precisamente a la persona de Antonio Helú, del cual podemos afirmar que es como su manera de escribir, y como su protagonista Máximo Roldán: delgado, inteligente, nervioso y... explosivo.

LA POESÍA DE LOS JÓVENES DE MÉXICO

QUISIERA poder contagiar a ustedes el deleite que yo experimento al resbalar, rápido, sobre el pequeño tranquilo mar de nuestro pasado lírico, en un a modo de patinaje sobre un agua dura en apariencia, insólida en realidad, con el peligro de apoyarse demasiado y sumergirse, sin sumergirse al cabo.

EN EL PRINCIPIO

Quién sabe hasta qué punto sea inútil fijar los albores de nuestra poesía. Hasta existe en cada generación, bien o mal disimulada, la vanidad de creer que es ella quien viene a fijar con su voz el perímetro de nuestra patria poética.

Pienso que no debemos contar las manifestaciones líricas anteriores a la Conquista, envueltas en copales de leyenda —Nezahualcóyotl guerrero, rey y poeta—, que nos han llegado tropezando en versiones distintas, en traducciones extranjeras, conservando apenas rasgos que pueden parecer distintivos del espíritu que las animó; cargando, en cambio, las huellas personales de quienes las salvaron de una segura oscuridad, convirtiéndolas, al trasladarlas al castellano —con otra música, con otra letra—, en poesías suyas diversas.

Para nuestra comodidad, para nuestra tranquilidad, las cátedras de los especialistas, las escasas historias, las antologías, coinciden en convertir a Francisco de Terrazas —de quien todos conocemos un bello soneto y una referencia de su obra poética hecha nada menos que por Cervantes— en el primer poeta, cronológicamente, que cultivó su huerto lírico bajo su armadura, bajo el ciclo de Anáhuac todavía resonante de los ecos de la Conquista.

Tras de Francisco de Terrazas, hijo del mayordomo de Cortés del mismo nombre, poeta también y *coronista* —acaso el Conquistador Anónimo—, aparecieron otras figuras que acordaron su inspiración a los sucesos vividos entonces. Más alto que los demás, y no muy alto, el criollo Saavedra Guzmán compuso en octavas altisonantes su epopeya *El peregrino indiano*, obra que Clavijero juzgó con un espíritu crítico libre y cercano al nuestro moderno, diciendo de ella que sólo debía considerársele como documento para la historia de México porque de poesía no tiene más que el metro...

Es preciso un largo y liso recorrido para encontrar dos figuras de calidad en nuestra poesía. Su grande importancia alivia la aridez del trayecto: ya habréis adivinado que ellas son Juan Ruiz de Alarcón y, más tarde, sor Juana Inés de la Cruz.

La obra del indiano Ruiz de Alarcón ha servido para señalar, con algún éxito, el carácter de nuestra poesía, sus calidades de sobriedad, su medio tono crepuscular. (Ese medio tono insistente, monótono, que pesa en nuestra lírica y que hasta parece un molde escogido *a priori* para limitar las inspiraciones. Ese medio tono que nuestros poetas nuevos, Pellicer el primero, empiezan a asesinar.)

Para hallar un agradable reposo en nuestro recorrido es preciso llegar hasta mediados del siglo XVIII y encontrar dos poetas, padres jesuitas ambos, de seria cultura, de moderada inspiración. Son ellos José Diego Abad y Francisco Xavier Alegre.

Y es hasta los albores del siglo XIX cuando se logra oír, distinta, la voz que levanta fray Manuel de Navarrete. El gusto académico se anunció con la publicación de poesías suyas en el primer diario de México. El gusto académico que culminó y declinó con José Joaquín Pesado y con Manuel Carpio.

Bien pronto conmovió a México la reacción romántica. Con la torcida interpretación de sus libertades se anunció un tiempo de desequilibrio y de regreso. La seria cultura latina dio el paso a la profesión de incultura absoluta, de falta de disciplina espiritual. Nuestros poetas de entonces repetían los lugares comunes de los románticos españoles con la seguridad de estar inventando algo desusado y genial. Fue el tiempo de la mala memoria y de la improvisación risible. Rodríguez Galván y Fernando Calderón sintetizan los defectos de este periodo y sus pocas cualidades. Plácido y Lozano solamente los defectos.

A mediados del siglo XIX la complicada vida del México independiente levanta y distingue, entre muchas figuras, las de Altamirano, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto. Hijos del momento que vivieron, reclamados por él, no es prudente ni justo exigirles el fruto de una obra ejecutada en aislamiento. Veamos en ellos la reacción contra la incultura y consideremos que sus poesías nacieron en los instantes, pocos, de quietud y descanso.

Guillermo Prieto, entre todos, tiene la significación de quien, en vez de producir odas que parecen traducidas y anacreónticas, enfoca su visión a un aspecto de nuestra vida popular para intentar expresar nuestro espíritu. Ya en su *Musa callejera* se anuncia como el inventor —para los folcloristas, para nuestro teatro popular, para nuestros dibujantes decoradores, para nuestros pintores frívolos— de los símbolos del charro y de la china. Lástima que en su obra no haya ido más allá de la simple observación exterior, o verbal. Lástima —lo diré con una frase ajena que parece ir dirigida precisamente a él— que haya diluido su grano de sal folclórico en un caldero de agua tibia.

Puede ser representativo de esta generación —limitándola, claro, sólo al espectáculo de la poesía— el general Vicente Riva Palacio que deja a nuestro recuerdo más de un epigrama, más de una espada y un soneto inolvidable.

Antes de llegar al periodo considerado como el de oro de nuestra poesía (1880-1910) señalemos dos poetas cuya popularidad y leyenda no corresponden a la calidad de su obra: Manuel Flores y Manuel Acuña —este último autor del *Nocturno a Rosario*, poesía que más de un ciego ha querido parangonar al bello platónico *Canto a Teresa* de Espronceda—. De estos dos poetas nuestros es fácil advertir que lloran con demasiada facilidad para que no desconfiemos de la sinceridad, consciencia y belleza de su expresión.

Si hasta aquí nuestro trayecto estuvo hecho de fácil resbalar y de saltos necesarios, en adelante tendrá estaciones frecuentes que se hacen precisas por la importancia misma de las voces a las que es preciso escuchar con atención mayor.

Todos nuestros críticos están de acuerdo en que fue Manuel Gutiérrez Nájera quien vino a señalar un rumbo nuevo a nuestra lírica. Convengamos en ello, sin olvidar, a la vez, que eslabonan dos épocas el obispo Pagaza y Agustín F. Cuenca, notables ambos, si no por la fortaleza de su aliento, por la discreción musical, por el grande acierto pictórico.

Con la aparición de Gutiérrez Nájera y de los otros poetas mayores coincide un despertar decidido en las repúblicas del Centro y del Sur de América, que trajo consigo la afirmación de varios altos nombres: Casal, Silva, los precursores. Darío, Lugones, las realidades.

A los variados sucesos de política interior sucedió en nuestra patria una sostenida tranquilidad *porfiriana*. La situación de los poetas de entonces vino a ser contraria a aquella en que se movieron Altamirano, Ramírez, Prieto.

Una más cuidadosa inquietud literaria fue el signo que animó a nuestros poetas. Se anunciaron las conquistas en la técnica del verso; se logró su dominio. Consciente, lenta, elaborada, se afirmó una época de brillo indudable en nuestras letras.

La cultura francesa presidió y conformó los espíritus de muchos de nuestros grandes poetas. Gutiérrez Nájera ha sido señalado como el más influido por ella. Justo es precisar que si su selección espiritual, su buen gusto y su ondulación anímica hallaron ecos en Francia, no nacieron de ella: humanos, invaluable. En él ponemos un orgullo justificado.

Equilibrando el gusto académico y las nuevas conquistas, Manuel José Othón trajo a nuestras letras un poderoso personal aliento humano. Expresó, rotundo, formidable, sus inquietudes, sus dolores, con el escenario de nuestro paisaje, que recrea con visiones exactas, de poderosa fuerza sugestiva. Es nuestro poeta clásico, por vivo y perfecto,

Salvador Díaz Mirón, impetuoso y desbordante primero, intransigente y despacioso para con la técnica de su verso después, deslumbró un momento al continente. Su misma minuciosidad técnica, su misma precisión lo llevan a expresiones incomparables, pero aisladas e insostenibles al fin.

Luis G. Urbina conduce en nuestra lírica una poesía de moderado aliento, pero de unidad poco común. Dueño de su técnica, su expresión ha corrido sincera, uniforme, desde sus principios hasta ahora, sin cambios notables, pero sin desmayos. Desordenado en su pasión, prolijo, abundante, logró bien pronto contenerse y limitarse.

A esta generación pertenece el modernísimo José Juan Tablada, que ha conseguido burlar las clasificaciones poéticas. Es, entre todos nuestros artistas, el más inquieto, el maestro de las literaturas exóticas, el eco de todas las manifestaciones revolucionarias europeas y, ahora, norteamericanas. Su misma inquietud, su constante renovación (renovarse es estar naciendo todos los días), ha hecho de su obra, más que una realidad, un provechoso consejo, una doctrina de inquietud para los nuevos poetas.

Llegamos a nuestro poeta más leído y popular: Amado Nervo. Espíritu de resonancias delicadas, deja a nuestra poesía notas de una pureza y gracia incomparables. Su mismo tono de suave convencimiento lo llevó a usar de su verso como un medio para expresar doctrinas

propias o ajenas de elevación y renuncia, de conformidad espiritual; cosas todas que, si le trajeron oyentes, le hicieron, al mismo tiempo, desviar el contenido personal y lírico de su poesía.

Enrique González Martínez, que sólo por la edad pertenece a este grupo, representa una reacción en contra de los elementos decorativos del verso. Nunca en nuestra lírica, hasta él, se habían oído juntas la mayor elevación espiritual y la mayor perfección artística. Es nuestro poeta meditativo. Su concepto del arte, muy personal, muy suyo, su ideología robusta, hicieron de él un maestro imposible. Aquellos que intentaron seguirlo desistieron pronto, comprendiendo que se agotarían en una obra sin valor.

Ahora, en sus últimos poemas, ha querido abrir su verso y llevarlo a un plano cercano a la ironía, modernísimo. Si este cambio es innecesario en un poeta en el que admiramos sobre todo la gran integridad espiritual (única en nuestra poesía, sostenida, adiamantada en toda su obra), convengamos que aun en estas sonrisas del tránsito aparece seguro, inconfundible.

UNA TRANSICIÓN

Continuando la generación que fija a nuestros poetas mayores: Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Enrique González Martínez, y que se ilustra con los nombres ya mencionados de Nervo, Urbina y Tablada, con los nombres de Dávalos, Icaza y Rebolledo, bien pronto cristalizaron nuevos talentos, puros, sólidos.

Nuestras antologías, nuestros críticos, hacen derivar esta nueva falange, ya de la revista *Savia Moderna* —que continúa en la historia de nuestras publicaciones a la *Revista Moderna* y a la *Revista Azul*—, ya del Ateneo de la Juventud.

Caracterízanse esos artistas por una seria cultura, firme, humana y minuciosa a un tiempo.

Se anunciaron con firmeza —poetas todos— Manuel de la Parra, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Luis Castillo Ledón, Eduardo Colín, Alfonso Reyes, Ricardo Gómez Robelo, Alfonso Cravioto, Joaquín Méndez Rivas y José de Jesús Núñez y Domínguez.

Un hado funesto vino a dejar trucas las esperanzas puestas en muchos de ellos.

Hablar de Roberto Argüelles Bringas —como sería preciso hacerlo más tarde de Requena Legarreta— equivale a entonar la elegía, la protesta, frente a las promesas irrealizadas. Poetas originales, de valerosa técnica, murieron jóvenes “escogidos por las esperanzas de muchos para obras más altas”.

Manuel de la Parra que pronto se aseguró por la calidad exquisita de sus poesías, por sus cautivadores dones emotivos, sumióse en un silencio que nos parece más desolador por el buen recuerdo que de su voz subsiste todavía.

Eduardo Colín, Gómez Robelo, Castillo Ledón, después de publicar un libro han abandonado la lírica. En Colín, en Gómez Robelo, vencieron sus valiosas cualidades críticas el gusto por otras disciplinas.

Rafael López también pertenece “por el volumen y el carácter de su obra al México que termina en 1910 y no al que entonces comienza”.

A su obra de entonces, encerrada en sólo un libro, no se han añadido sino algunas poesías dispersas que acusan una curiosa extemporánea influencia de López Velarde.

Inútilmente se ha pretendido fijar en él al maestro de la actual juventud poética. ¡Imposible! Ni por su obra escrita, ni por sus inspiraciones verbales que no existen, ya que vive aislado. Si no es fácil dejar de hablar de él como maestro de alguien, no sobra recordar a tres poetas que descubrió y condujo: Torres Hernández, López y Fuentes y González Guerrero. Muerto Torres Hernández, de González Guerrero todavía esperamos su obra reunida. López y Fuentes parece —fiel a su maestro— decidido a callar después de su primer libro.

De este grupo nutrido quedan, pues, solamente Alfonso Reyes y Alfonso Cravioto, Núñez y Domínguez y Méndez Rivas —el Méndez Rivas de las *Geórgicas*.

Alfonso Reyes, admirablemente dotado de cualidades líricas —cualidades que hasta en su prosa se muestran, claras, hondas—, limitó primero sus inspiraciones en formas rigurosas, académicas, que, si no llenan nuestro gusto moderno, revelan dominio y maestría, conocimiento perfecto del oficio. Su único tomo de versos encierra, además de poesías de este género, otras modernísimas de concepto y de forma, que ya anticipan el gusto que experimentaremos todos al conocer una nueva colección de versos que anuncia para pronto.

A Alfonso Cravioto opongámosle un reparo. Se ha propuesto poner en verso nuestra historia, la historia de nuestros edificios, nuestros edificios mismos. Para ello cuenta con utensilios insospechados, con finas evocaciones y con un acervo inagotable —y para nosotros ruidoso— de consonantes.

Otro poeta de entonces no ha sido olvidado; acaso se ha dejado aparte, no sin preferencia y porque él mismo gusta de estar así. Este poeta es una mujer: María Enriqueta.

Su voz suena en nuestra lírica a tragedia familiar y silenciosa; se distingue, contenida.

Podrá acusársele de monotonía en los temas; pero no olvidemos que una expresión como la suya, directa y sincera, que una expresión directa y sincera del dolor es siempre monótona.

LA POESÍA DE LOS JÓVENES

Meditemos una fórmula para de ella hacer derivar el momento poético en que nos movemos.

Si Enrique González Martínez era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía; si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor particular de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles; necesitamos nuevamente de Adán y de Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.

Ramón López Velarde es un caso de excepción en nuestras letras. La muerte no vino a cubrir su obra del mismo definitivo modo con que lo hizo en la de Roberto Argüelles Bringas o en la de Pedro Requena Legarreta. A estos poetas se les recordará con más amor que justicia, y sólo en nuestras antologías.

Ramón López Velarde se asignó una suerte mejor. Con dos bellos libros, con las anticipaciones de un tercero, logró definirse aproximadamente y esparcir una influencia que hoy encontramos valiosa. Adán inocente y confiado, inaugura —acaso sin saberlo— en nuestras letras la reacción contra el lirismo racional, contra el espíritu extranjero, por una parte; y la defensa y exaltación del patrimonio nacional, por otra.

Él abrió, el primero, los ojos de los sentidos para darse cuenta de que la provincia existía. Cantó a la provincia. La pintó con vivas pinceladas —se vuelve un poco, y justamente, al “color local”—. Descubre sus almas, entregando en su hallazgo su propia sensibilidad, y reacciona luego en parpadeos de ironía y de pasión.

Es, además, un claro poeta católico: su complejidad espiritual resulta sólo aparente. La forma de su poesía, su adjetivación al acaso, su dicción extraña, constituyen, a la vez que una buena parte de sus méritos, su complejidad real.

Su influencia se reparte en dos grandes brazos: la influencia personal, de repetición externa. La influencia esencial, diluida y poco aparente, asimilada al deseo de volver los ojos a los lugares nuestros.

Bien pronto aparecieron otros dos poetas que también recogían de la provincia los útiles para expresarse. López Velarde logró ver a su lado izquierdo a Enrique Fernández Ledesma y a su lado derecho a Francisco González León. Poetas de calidad los dos, de quienes quisiéramos un nuevo, segundo libro para afirmar nuestro deseo de ver a Ramón López Velarde sustituido, comprendido y continuado.

Influencia directa, basada en la imitación superficial, también la ha esparcido el poeta de *Zozobra*. En la provincia, Manuel Martínez Valadez ha tomado de él la parte que podríamos llamar anecdótica; el trato de la mujer provinciana, sobre todo. En cuanto a la parte de mexicanismo meramente decorativo, de criollismo visual, la han aceptado, con más rapidez que provecho, Enrique Carniado y otros poetas que más merecen.

La influencia amplia, insensible y no reconocible a simple vista —la única que merece ser deseada— viene a ser puramente ideológica, y llega hasta aquellos poetas que parecen llevar rumbos contrarios a López Velarde. Se basa en la exaltación del medio en que vivimos, en el retorno a nuestro paisaje, en la defensa de nuestra expresión verbal, de nuestra lengua viva e imperfecta con respecto al duro patrón del purismo.

De *La suave Patria* —nuestro gran poema criollo—, derivan insospechados caminos que sustentarán y conducirán a quienes intenten la creación de una poesía personal y mexicana a un tiempo, por el carácter y por el ambiente.

Por otra parte, José Juan Tablada —que señala en nuestra lírica el viento cambiante de las conquistas nuevas—, el inquieto y el inquietador —Eva de cien manzanas prohibidas—, tiene entre los jóvenes de hoy, señalada, su huella. Él ha sacudido, el primero, la inmovilidad del verso y le ha dado amplias libertades, en las que se hundirán quienes no conservan su unidad interior o quienes no la tienen, pero en las que el espíritu acometedor y rebelde halla un campo dónde ensayar nuevas voces.

Tablada ha probado todos los placeres de la técnica poética con seguridad y talento. Su influencia se refleja, pues, casi únicamente en la técnica. Ha trasplantado el *haikai* y lo ha

hecho florecer no sólo en sus manos. Ya Lozano, Rubén Romero, Francisco Monterde García Icazbalceta y Carlos Gutiérrez Cruz lo cultivan.

Entre estos nuevos *jaiyines* se distinguen personales Francisco Monterde y Rubén Romero, por la seguridad con que captan sus visiones, y por la expresión, a menudo perfecta, de ellas. Monterde ha recogido en un itinerario placas de nuestros paisajes, expresadas en acertadas poéticas imágenes. Rubén Romero ha enmarcado su misión a nuestro pródigo pueblerino. Sus pequeños cuadros son exactos de luz y síntesis.

Poeta romántico un tiempo, *jaiyin* ahora y escritor sintético, Carlos Gutiérrez Cruz quiere vaciar sus modernas ideas comunistas en el estrecho cauce de esta forma japonesa; a veces, muy pocas veces, acierta; a menudo, muy a menudo, sólo consigue dar con economía, para nuestra comodidad, la esencia del último artículo editorial que trata tópicos socialistas.

ENTREMÉS: EL ESTRIDENTISMO

Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo —“un prosélito es todo lo contrario de un discípulo”—. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecerse al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero *unanimísmo*—muy semejante, si no fuera contrario, al que propuso en Francia Jules Romains—. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente anunciada por los estridentistas en sus sonoros propósitos. Aunque, bien mirado, no es tarde para hacerlo.

Otros poetas hay a quienes no sería justo hacer depender directamente de López Velarde, y que tampoco siguen los rumbos que traza José Juan Tablada. Martín Gómez Palacio y Manuel Martínez Rendón han apagado un tanto sus voces. De Luciano Joubanc Rivas, de Alfonso Junco, de Jesús Zavala no es posible hablar sin concederles interés y distinción. Igualmente de Alfredo Ortiz Vidales que toca una cuerda monótona, incolora, en la que, a pesar de ello, ha logrado aparecer definido.

Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano.

La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente.

Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.

Jaime Torres Bodet es un poeta formado. Su pensamiento conciso, contenido, explica que no venga a romper nuestra tradición poética; antes bien a continuarla. La seguridad de su acento, su conciencia artística, lo han afirmado personal, trabajando dentro de normas arquitectónicas y fuera de ellas.

Su voz tiene un diapasón que suena grato y familiar. Por eso el público lo ha acogido con fácil naturalidad, sin asombros.

Fecundo, poeta de todas las horas, ha conseguido repartir su emoción al mayor número de espíritus; ha sabido —viva misión de artista— producir las resonancias donde cualquier espíritu reconoce algo suyo, su acento, su emoción, su palabra. Ya en la armonía de canciones hechas para todas las almas, desde todos los labios, con una música delgada, con una expresión directa y pura —impersonal en apariencia— pero que recoge, para entregarla luego, toda su emoción particular. Ya en el canto de la vida cotidiana que el poeta siente con un gesto humano de tedio, de monotonía y dolor. Ya en la comunión de las cosas y de las almas simples a las que ha sabido llegar honda, íntimamente.

Ahora, este poeta se recoge para levantar un canto más afinado aún, y lírico.

TU BOCA

*Ay, qué olor a violetas
en el pinar azul de la montaña
hay en tu boca fresca...
¡Qué olor el de tu boca perfumada!*

*Amada, si quisieras
repetir mis palabras
les darías la gracia sensual de tu sonrisa
que es una invitación y una fragancia.*

*Ni el olor de los dulces limoneros
ni el de las fresas agrias
coge el alma tan hondo como el olor que tienen
tus palabras.*

*Parece que vinieran de donde hay mucha sombra,
de los bosques de abril, de entre las ramas,
y que hubieran oído durante mucho tiempo
caer, sobre una fuente, una gotita de agua.*

*Parece que les diera su encanto primitivo
el patético olor de la tierra mojada.
Cuando tus labios besan, parece que la vida
sobre un montón de musgo se tendiera, callada.*

*¡Oh, qué frescor de lirios en la lluvia,
qué olor de sombra hay en tu boca, amada,
que da tantos deseos de acostarse, desnudo,
en la humedad ardiente de la grama...!*

Enrique González Rojo es un poeta de pensamiento firme, de pasión ordenada. Amante despacioso de la técnica tradicional, limitó en ella sus primeras visiones en las que había no sé qué de imperturbable y sereno que incitaba al deseo de apresurarlas, de apasionarlas.

Ahora su verso ha ganado en movimiento, apartado de las normas que antes guardaba con fidelidad. Verdadera licencia para entrar en la versificación libre: no está capacitado a violar una regla quien no la haya sabido guardar.

Se advierte en los poemas de Enrique González Rojo un deseo valiente de abrir los sentidos a nuestro paisaje real, como antes lo hacía a su paisaje interno.

Claro que su poesía, guardando al concepto, adquiere con esto vida y flexibilidad.

A VISTA DE PÁJARO

*Las montañas encierran,
en apretado círculo,
la visión que lanzamos
sobre el valle dormido.*

*La claridad del cielo
se nos traduce en frío...*

*Los árboles se agrupan
temblorosos y tímidos,
junto a la loma en que se abren
las cien ventanas del Castillo.*

*El viento helado da en él cuerpo
con voluptuoso calosfrío...*

La ciudad parece que arropa

*el último sueño fugitivo,
y se escucha el rumor de los campos
antes que el trote ligero del indio.*

*Las torres del templo dibujan
en el fondo de rosa su signo...*

*Y la montaña maternal sostiene,
entre sus brazos de granito,
el valle que despierta en la mañana
tras de su sueño interrumpido...*

Bernardo Ortiz de Montellano ha llegado a acordar su poesía a los tonos más característicos del espíritu mexicano. Él mismo, hasta en sus limitaciones, es un vivo ejemplar de nuestras cualidades.

Sus poesías revelan al hombre que se conmueve, fácil, a las vibraciones menores, hasta hoy inadvertidas porque están demasiado cerca de nuestros ojos.

Al escucharle pensamos en el curioso consorcio de un espíritu delicado, de resonancias infantiles, y de un espíritu adulto, con observaciones humanas, precisas, camino del consejo.

La forma de sus versos oscila entre la regla y el descuido, y se queda, perezosa, en el descuido.

Sus poesías revelan también una gracia melancólica, maliciosa y muy nuestra.

A NUESTRO AMOR LE FALTA...

*A nuestro amor le falta
una campiña azul
y larga
donde correr pudiera
como en su cauce el agua.*

*A nuestro amor le falta
la ruta del paisaje
para poder sentirnos
dos pájaros de viaje.*

*Un paisaje...
El efluvio
de los maizales lasos,*

*de las rosas de abril,
y de la tierra en junio,
cuando se oye latir
la sien del mundo.*

*Un coro de fragancias
campesinas que rondan
nuestras horas tranquilas.
Una voz de labriego
diciendo “buenos días”...
A nuestro amor le falta
un recuerdo de viaje,
un camino sin casa
y un paisaje...*

Carlos Pellicer nos asegura que la dimensión esencial del poeta es la sensualidad. Formas, colores, sabores, ruidos, contactos; todo lo reúne y aprovecha. En este sentido el poeta es el único artista que está capacitado para fundir los elementos de todas las artes...

Su acento es un acento nuevo en nuestra lírica, y tónico.

Inicia la renovación del arsenal de imágenes; lográndolas él precisas, nuevas, dinámicas.

Rompe la media sombra y afirma —dionisiaco— el goce del color y su embriaguez y su culto.

Su técnica es moderna pero equilibrada, distinta.

En su sentido, en su comprensión, en su expresión del paisaje reside la fuerza mayor de su poesía. Ello le basta —virtud sin precedente en nuestra lírica— para crear sensaciones y emociones.

ELEGÍA TROPICAL

A Salvador Novo

*Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque se llenará de sol.
En las tardes sutiles de otras tierras
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.
Déjame un solo instante
dejar de ser grito y color.
Déjame un solo instante*

*cambiar de clima el corazón;
beber la penumbra de una cosa desierta;
inclinarme en silencio sobre un remoto balcón;
ahondarme en el manto de pliegues finos;
dispersarme en la orilla de una suave devoción;
acariciar dulcemente las cabelleras lacias
y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.
¡Oh, dejar de ser un solo instante
el Ayudante de Campo del sol!
¡Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color!*

Salvador Novo representa el triunfo de las conquistas nuevas en la poesía.

Su instinto lo llevó a apartarse de las formas estatuidas, tradicionales, para buscar y encontrar un plano de más abiertos paisajes, de más poderosas sugerencias.

Coincidió, sin saberlo, sin pretenderlo, con los juegos ideográficos de Apollinaire y con los abiertos ángulos del ultraísmo.

Pero es preciso no confundirlo. Quien ahonda lo mira personal, recogiendo para acentuar sus notas individuales, cubriéndose con imágenes desusadas, dinámicas, con asociaciones de ideas rapidísimas. Es el poeta que sustantiva las sugerencias más fugaces e inasibles. Y no es que sea más inteligente que sagaz y emotivo. Sucede, sí, que en sus poesías la nota sensible está detrás de las observaciones, de las imágenes.

Acaso, acaso, da la impresión de que va más allá de donde debiera; de que sus pasos, desmesurados, pasan el término natural de la llegada. Pero así se explica, incoherente, su espíritu de poeta moderno.

TEMPRANO

*Flota en el cielo acuoso
espuma blanca de jabón.
La ciudad se seca los rostros
con deshilados de neblina
y abre los párpados de acero.*

*Es extraordinariamente temprano,
pero me repugnaba el sueño
como un cuerpo no amado y poseído.*

En los bosques

*dicen que hay trinos blandos y rocío
y que los árboles se bañan
y se untan brillantina de sol.*

*Ciudad nublada y fría,
yo no había sospechado
este cambio de ambiente y personajes.*

*El alma tiene prisa de viajero
como si fuera a despedir
a su pasado a la estación.
Los trenes son exactos en partir.
La noche se ha borrado de todos los ojos,
un pequeño deber fija los rostros,
aprender, enseñar, trabajar...
han muerto el tacto y el sabor;
parece que hasta tengo corazón.*

*Ay la mañana, ¿por qué
ahogarla en el primer cigarrillo?*

Ignacio Barajas Lozano trae consigo un medio tono de voz grato a los oídos y una fina vibración espiritual, pronta a conmoverse. Un solo libro bastó para asegurar que su voz merecía ser oída. De pasión silenciosa, desbordante, romántica, tienen sus versos una composición desmañada, balbuciente; su música es simple, apagada. En sus primeros versos había como un eco de Ramón López Velarde. De él se libertó pronto, insensiblemente.

Ahora sus poemas tienen un inconfundible ruido personal producido por una sintaxis curiosa que lo diferencia y aparta.

DESDE LA COLINA

*Desde la colina miramos el puente,
sus ojos humildes brillantes de grama,
sus pilares firmes en la tarde azul.*

*Fue la diligencia quien gastó su dorso,
¡qué bien lo recuerdo, qué bien!
y el cochero y sota,
y sus siete mulas*

con arneses viejos y agrio retintín.

*Desde la colina miramos el puente
—¡mi abuelo, en tu tumba, cómo soñará!
Él hizo este puente;
pasar por arriba, pasar por debajo,
tan seco el arroyo, ¡ya lo mismo da!*

José Gorostiza es, entre todos, el de más fina y contenida emoción. Sus poesías acusan, en vez de espontaneidad, pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación.

Gorostiza sabe —como Juan Ramón Jiménez— tocar su poema hasta la rosa, y dejarlo de tocar, precisamente, cuando ya es la rosa. De aquí la escasez de su obra.

El sentimiento rítmico, de musicalidad, se sobrepone en él a las quebraduras inarmónicas. Mejor que la aparente libertad métrica prefiere volver los ojos y acomodarse, a menudo, junto a uno de los Góngoras —el de las cancioncillas—. Siempre a someter su expresión a una música menos de los oídos que del espíritu.

Hay en sus poemas un tono elegíaco cautivador, y una nostalgia marina de tonos tímidos pero arrobadores.

CANCIÓN

*Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
Se alegra el mar.*

*Iremos a buscarlas en el camino
padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar.*

*Porque la luna (cumple quince años a pena)
se pone blanca, azul, roja, morena.
Se alegra el mar.*

*Porque la luna aprende consejo del mar
en perfume de nardo se quiere mudar.
Se alegra el mar.*

*Siete varas de nardo; sólo un aroma,
una sola blancura de pluma de paloma.
Se alegra el mar.*

*Vida —le digo—, blancas las desprendí, yo bien lo sé,
para mi novia de lindo pie.*

Se alegra el mar.

*Vida —le digo—, blancas las desprendí.
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!*

Se alegra el mar.

Conferencia leída en la Biblioteca Cervantes.

[DECLARACIÓN]

VIAJAR es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso.

La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más difícilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en su calor. Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos.

Todo es una cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo.

UNA BOTELLA AL MAR

[Carta a Bernardo Ortiz de Montellano]

12 de diciembre de 1933

Querido Bernardo: La primera reacción que engendró en mi espíritu la lectura de su carta fue de alegría. Nació, no hay duda, de la confianza que usted, tan desconfiado habitualmente, ponía en mí. En seguida, en una segunda reacción, a esa alegría la refrenó el pensamiento de que el desconfiado era yo puesto que había dudado, un momento antes, de una confianza que los años de una amistad cercana tenían obligación de haber labrado cuidadosamente. La tercera reacción fue, se lo confieso, en el sentido de excusarme de escribirle un juicio sobre su libro. Este tercer movimiento lo justificaba o, más bien, lo explicaba de dos maneras muy diversas: dirigir, así, como usted lo deseaba a quemarropa, un juicio sobre su obra al que entre todos mis amigos me da siempre la impresión, no tanto por lo que escribe como por lo que dice y no tanto por lo que dice como por lo que calla, de ser el juez más inflexible, era la primera, mientras la segunda, menos de la razón que del sentimiento y más de una instintiva y sabia pereza, era aquella que me recordaba la tarde en que leí para mí, con sólo la voz de los ojos, el original de uno de esos *Sueños* que son ahora el cuerpo de las alternativas de la razón y del sentimiento que me he propuesto confiarle; esa tarde en que, después de un ademán suyo sin palabras que lo precedieran, lo acompañaran o lo siguieran, tuve en mis manos, frente a esa curiosidad que no sé si me alimenta o me consume pero que me da siempre placer, el manuscrito de su *Segundo sueño*, después de una lectura más ávida que atenta durante la cual su poesía me instalaba en un clima nuevo en usted, haciéndome respirar una verdadera emanación poética, espontáneamente le expresé mi admiración en breves, entrecortadas, directas exclamaciones. Pero eso le pareció y ha acabado por parecerme insuficiente. Por eso ahora que el inflexible juez que hay en usted, que tan reservadas sentencias deja naufragar en sus sonrisas y en sus silencios ante ciertos aspectos de mi modo de ser, reclama e insiste en una forma expresa, comprendo que en ciertos momentos nada debe retener al acusado a juzgar, en última instancia, al juez, y me decido a desarrollar, aun a riesgo de moderar mi espontáneo elogio, la exclamación que fue —usted debe recor darlo— la imagen de mi admiración. Tiene Vauvenargues una máxima que yo me complazco en citar a menudo y que dice: “Elogiar con moderación es signo de mediocridad”. Usted me obliga, pues, a reducir un elogio que yo hubiera preferido dejar para siempre intacto. Pensará usted que son muchas mis reservas si olvida que me he propuesto trazar la historia de los movimientos de mi ser desde que recibí su carta hasta que he decidido contestarla. Ya ve usted que nada le oculto a quien ha hecho del mutismo su lenguaje más elocuente.

¿Un juicio, unas observaciones sobre sus *Sueños*? Sea. Pero a condición de que después de leerlos no guarde usted ningún recuerdo que pueda alterar la expresión directa de mi admiración.

Lo primero que quiero decirle es que entre las poesías de sus tres anteriores libros y las que contiene su libro más reciente se nota una verdadera evolución progresiva. Lo que era todavía un canto exterior, una poesía de labios hacia afuera, halago más o menos perfecto del oído y toque de atención a los sentimientos a los que, casi exclusivamente, estaban dirigidos y de los que, casi exclusivamente, parecían partir, ha cambiado radicalmente. Si las raíces de las primeras estaban en el aire, exteriores, ligeras, graciosas, trepadoras, las de los *sueños* se adentran ya, las más de las veces, en su intimidad humana.

Quiero aclarar a usted, en seguida, los motivos que me han llevado a escribir, unas líneas antes, que sólo “las más de las veces” y no toda su poesía es la que yo creo debe ser la suya. “La dicha —decían los antiguos— está en la operación incesante, inagotable y misteriosa, en la angustia de buscarla y no hallarla.” Pero la expresión lúcida de esta angustia que parece manar de una incurable y regalada llaga ¿no es, acaso, la poesía misma? Creo que así lo ha comprendido usted. Al menos, ciertos fragmentos de sus *Sueños*, los fragmentos más ciertos, así parecen indicarlo. Así los veo, señalados ya y sangrantes aún. Pensará usted que yo hago de la angustia una poética, y tal vez no se equivoque. Porque a esa angustia, que como la llama de los místicos consume y no da pena, el poeta debe mantenerla, cuidarla, conservarla, preservarla a fin de que no languidezca y por temor de que pueda apagarse a destiempo. Pues bien, querido Bernardo, si no todas las raíces de fuego de la poesía se entierran en su intimidad es porque unas veces juega usted con las palabras y porque, otras veces, las palabras, que no desean otra cosa, juegan con usted. Juega usted con ellas cuando, enamorado de su ruido, rompe usted la presión y en consecuencia la unidad de su estrofa y en consecuencia la unidad de su poema. Juegan con usted cuando, en un desmayo, acaso voluntario, de su atención se entrega a lo que podemos llamar una escritura poética automática. Partida en tres veo su poesía de ahora. Una parte de virtuoso en que aún domina la poesía cantada, oral, para los oídos y no para los ojos. Otra parte en que usted se abandona a la corriente automática del lenguaje propia de la poesía sobrerrealista y, por último, una tercera, la más abundante y la mejor, en que su inteligencia se adueña de todos los medios a su alcance, aun de los dos anteriores, y persigue un objeto único.

He intentado decirle que no siempre, como parece haber sido su propósito, se ha mantenido usted, aun en pleno sueño, completamente despierto; que unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; que, otras veces, las palabras narcóticas han triunfado sobre su vigilia. Mucha culpa de esta falta de unidad reside, creo yo, en la dificultad en que se halla el poeta de abordar el tema de los sueños, que es el suyo. O se le trata como los sobrerrealistas lo hacen, persiguiendo cada uno de los incidentes en su mecanismo y lógica particulares como si una especie de cámara cinematográfica trabajara por nosotros, fotógrafos despiertos y dormidos modelos, para registrar un documento más del juego de nuestro inconsciente, o bien como un tema poético más —la naturaleza en Virgilio, el infierno en Dante—, vivido o no vivido, poco importa, pero inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema del sueño. Conviene, pues, que el poeta que ha optado por esta segunda y única manera artística, no permita que la mano se le duerma.

Cuando no quiere o no logra impedirlo, surgen en su poema huecos, lagunas, pasajes oscuros o puntos muertos de gran valor documental, si usted quiere, pero sin valor artístico.

Y estos huecos, lagunas, pasajes oscuros y puntos muertos no se ocultan —a veces parecen dichosos de exhibirse— en algunos fragmentos de sus *Sueños*. Me entretenía, en cierta ocasión, en explicármelos, en aclarármelos, sin olvidar la limitación y aun la inconsecuencia de este ejercicio, al tiempo que pretendía explicarlos y aclararlos a un joven poeta que no me ocultaba su desesperación de no poder lograr lo propio y que no se resignaba a quedarse en el umbral de muchas de las expresiones poéticas de usted. Algunas veces gracias a nuevas intuiciones, despejando analogías y asociaciones de ideas, encontrando perdidos enlaces de una expresión discontinua, lograba yo hacer alguna luz en mi mente y en la de mi joven amigo y ansioso lector suyo. Otras veces, a mi pesar, me confesaba impotente para acostumar mis ojos y ver en aquellas fugitivas sombras. Cuando sucedía lo primero, cuando gracias a las iluminaciones que lograba mi esfuerzo le hacía ver en su poema bellezas semiocultas, desdeñadas, escamoteadas o simplemente no aprovechadas por usted, mi amigo me preguntaba las secretas razones que podían mover al poeta a permitir la entrada a aquellas sombras. Cuando sucedía lo segundo, mi amigo desconfiaba de mis explicaciones anteriores, las atribuía a mi invención y quedaba sumergido en la duda inicial.

Ante la incompreensión de ciertos lectores nuestro orgullo nos lleva a pensar, justamente, que los verdaderos no han nacido aún o están naciendo en este momento. Stendhal, que pensaba otro tanto, tenía, sin duda, entre sus contemporáneos, cuatro o cinco amigos que eran ya, desde entonces, sus ideales lectores futuros. ¿Es otro el objeto, un poco inasible, de su *carta circular a cuatro amigos* que conocer la impresión y el juicio de sus lectores futuros? Ya le he confesado, Bernardo, que yo, su lector actual y futuro, tengo que considerarme incapaz de desentrañar ciertos secretos pasajes. ¿El secreto y la oscuridad, objeto de la poesía? Más bien pueden ser objeto de ella la liberación del secreto y la iluminación de la oscuridad.

¿Se alargará excesivamente mi carta si toco el punto que me hiere más directa y personalmente? Pero, al mismo tiempo, ¡cómo rehuirlo si me está quemando los labios e impacientando entre mis dedos la pluma! Me refiero concretamente a los juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías como en las suyas, y cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poesía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acertados en la española de los Siglos de Oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal, yo he vuelto a hallarlos —buscándolos menos de lo que, en conversaciones y por un inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás, de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego sino por necesidad ineludible. Más afortunados en la anátesis y en la hipérbole que en el estricto juego de palabras fueron los poetas españoles que Gracián cita como ejemplo de agudeza e ingenio en su libro famoso. La mayoría revela que jugaban con las palabras por sólo el gusto de jugar. ¿Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos

los que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra, aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición. Juego, entonces, con fuego y a riesgo de quemarme. Pues bien, querido Bernardo, le aseguro que me da alegría encontrar juegos de palabras al servicio de su voluntad poética. Pero cuando es sólo el “demonio de las analogías” quien se los dicta: “Último festón de tus brazos” — “Último festín de tus brazos”, o “por donde corre libre lamento el de la mente” o bien: “de nuestros desiertos y nuestros desaciertos”, mi instinto los desconoce y mi razón los abandona.

Se dirá usted que le he escrito sólo para explicarme y explicarle las intermitencias de su rigor, pero ¿cómo conocer a un espíritu o a una obra del espíritu sin hacerlos girar a fin de que reciba la luz plena el hemisferio que, voluntaria o involuntariamente, se halla bañado en sombra? Usted ha querido que así sea y yo he acabado por encontrar preciosa esta oportunidad de corresponder con la intimidad de mi pensamiento a quien me prueba que su intimidad necesita un momento de la mía. La sinceridad no es mi fuerte, en tanto no se me pide con la seguridad de resistirla, con la inteligencia de comprenderla y de perdonarla si hiere de paso, involuntariamente.

Lo admira y quiere

XAVIER VILLAUERRUTIA

“LOS DÍAS” DE JAIME TORRES BODET

SI PARA gustar íntegramente de algo es preciso apartar y preferir, de entre los libros de Jaime Torres Bodet, quién escogerá el grito apasionado de *El corazón delirante*, quién el campo luminoso y concreto de *La casa*, quién —y yo con él— el canto puro, delgado y claro de *Canciones*, pero todos habremos de sentir después de una lectura lenta como este su nuevo libro la merece, la exige, que *Los días* es entre ellos el que muestra al poeta completo y diverso, reaccionando frente a la vida, no una vida particular sino la del mayor número, la que nos hiere diariamente sin que nos detengamos a expresarla en palabras; reaccionando también frente a las cosas y las almas humildes, a las que ha sabido llegar tan cerca y tan íntimamente.

Más allá de las semejanzas externas que hacen, de un haz de poemas, un libro; más allá de ese tono continuo, de esa actitud definida e interesada para sentir el mundo, y que es como el eterno ademán del orador; más allá de la música insistente —como todas que juntan los versos en una unidad que mejor debiera llamarse monotonía— existe la cuerda oculta que tiembla bajo cada poema, bajo cada verso, y a cuyo solo eco distinguimos al poeta. Es este lazo escondido el que concilia los poemas del nuevo libro de Torres Bodet. Poemas diversos, opuestos si se consideran al través de las imperfectas apariencias.

Los días. Sí, los días distintos, varios de emoción, desiguales de pasión y de tedio; pero siempre en el fondo hay algo que los reúne como en el almanaque: “un hilo imperceptible ata la vieja hora con la presente” —ha dicho un poeta muy amado.

Este libro es como un viaje que podemos intentar inmóviles. “Ciudad”, “Provincia”, “Viaje”, “Almas”, “Cartas”, “Ideas” y “Paisajes”. Sigámosle.

“El horizonte eterno.” Se canta la monotonía de los días en la ciudad; y expresándola se ayuda a los demás a no sentirla tan honda y tan decisiva. Se cantan también las pequeñas dichas y los deseos sencillos; entonces las dichas como que crecen y los deseos como que se levantan y agrandan.

Todo aquello que a fuerza de tenerlo muy cerca no lo podemos ver, o no lo queremos ver. Todo, dicho con la palabra justa. Y luego el acompañamiento de la melodía simple, constante, acordada con el sentimiento color de lluvia; de la melodía abierta, casi nunca concluida, como para dejar libre al pensamiento o para muchas veces agotarlo o dejarlo como está.

“Y andar, andar.” Se quiere un viaje para salir de la ciudad y lanzarse en el tren, al campo —no sin recontar las alegrías, pocas, que se dejan “dobladadas, como ropas inútiles, en el respaldo de una silla...”

Pero si al principio la visión es diversa, al fin se comprende que el tedio es siempre el mismo, que las cosas que aparecen nuevas pronto se repiten.

Apenas si en la provincia como que los horizontes se amplían y, en los cuadros, cuadros manchados de luz y color, cuadros impresionistas, aparece una que otra figura desdibujada, borrosa (“Día de campo”, “Entierros”), como debe ser, como si la viéramos con los ojos de un miope que hubiera perdido sus anteojos.

Pero luego, otra vez, insistente, el tema monótono... ¡Viajar o no, es lo mismo!

Puesto que el paisaje sigue invariable; puesto que el paisaje real apenas si ha cambiado, las melodías siguen cortas, opacas. O cuando el verso se alarga y aclara, las ideas se tiñen promisas.

*una palabra. Siempre
un porvenir, lo mismo, una ilusión: la muerte!...
Domingo, un labio triste que nos besa en la frente!...*

“Las almas.” Ya no es la imprecisión lo que se extiende delante de nosotros; ahora los colores de las cosas se fijan y definen; y aquellas figuras que apenas logramos entrever las hallamos cerca, y las podemos seguir en la marcha de sus cuerpos o de sus pensamientos.

La gente humilde, un deseo de hundirse entre ella, después de auscultarla:

*ser un pedazo de la muchedumbre
que trabaja, que sufre y que vuelve a su casa.*

El verso se ha agrandado y enriquecido no sólo de formas musicales variadas sino de formas plásticas; de formas y figuras plásticas, más que decorativas, psicológicas.

Ya todo lo miramos; es más, lo tocamos con la mirada. Las figuras, con los paisajes detrás, son reales, netas, de bulto; las vemos con los ojos del miope que ha recobrado sus anteojos.

“Las cartas.” También se escriben cartas —no siempre con la ternura y sencillez de éstas— y se describe el paisaje que lo circunda a uno; a veces, pocas veces, se hace aquello que llaman filosofía; se lanzan algunas interrogaciones: ya formular en una pregunta la inquietud que bulle en nuestro interior amenazando adentrarse más y más es casi como una dulce respuesta.

Se insiste en el ejemplo de las cosas:

*Las cosas
se dan a todos, por igual, enteras.*

La música es, ahora, íntima, cortada a trechos o larga y continuada hasta el punto o la admiración que la detienen suspendiéndola.

“Los sentidos.” Aquí el poeta afina su sensibilidad y la muestra. Se dejan los asuntos. Y el canto se levanta de sí mismo.

Los sentidos se afinan y nos asombran. El poeta quisiera acariciar la música del viento; y luego —entre admiraciones, claro está— grita:

*¡Oh, si tuviera tacto el pensamiento!
Si todo lo que viera
estuviera desnudo!...*

Surge después la imagen preciosa, deseo y fruto de los sentidos:

*Y ver la noche, así, negra y redonda
girar como una jícara de laca.*

Desvanecidas nuevamente las figuras, la correspondencia con las cosas es individual, directa; los paisajes se inmovilizan como nosotros para escuchar, en inefable delirio, la “música sin rumor de las ideas”.

CARTA A MANUEL HORTA

A PROPÓSITO DEL ARTÍCULO DE VERO GUZMÁN:

“UNA ANTOLOGÍA QUE VALE LO QUE CUESTA”

Estimado amigo: En la “Página de las Letras” de su revista aparece una serie de opiniones acerca de la *Antología de la poesía mexicana moderna* que editó Jorge Cuesta. Yo quisiera no figurar como poeta en esta *Antología* para escribirle no con mayor modestia, porque no puedo resistir el deseo de decirle que la encuentro exacta a pesar de que sólo la midió un rigor tímido. Y porque encuentro, en las opiniones que usted publica como resultado de la encuesta literaria, inexactitudes y descuidos imperdonables, me apresuro a tratar de corregirlos. Jorge Cuesta, mi amigo, se halla en Europa y no puede físicamente contestar en seguida, con oportunidad. Mientras lo hace con menos prisa y con el perfecto conocimiento de quien conoce su obra palmo a palmo, aprovecho el deber que me impuso su trato frecuente para sostener algunas ideas de la *Antología*, advirtiéndole que pienso que la amistad tiene sus deberes que la modestia no debe conocer.

Se duda de la existencia de Jorge Cuesta, quien va corriendo la peligrosa suerte de llegar a ser, para algunos espíritus inertes, un personaje mítico, un hijo angélico de sus amigos; Jorge Cuesta existe. Podría describirlo y repetir nuestras conversaciones y sus ideas. Podría también acompañar a estas líneas la prueba de un retrato, de un artículo o de un autógrafo suyos. A quienes necesitan tocar para creer, sólo podría aconsejarles un costoso viaje a Europa.

En apariencia, no todas las opiniones que sostiene la *Antología* son de Jorge Cuesta. Se explica fácilmente. Antes que él, otros escritores jóvenes hemos juzgado a los poetas mexicanos que nos preceden. Cuesta ha coincidido con algunas de estas ideas y las ha adoptado. El rigor que Jorge Cuesta exige en los demás y que ha exigido siempre a sí mismo lo obliga a confesar en el prefacio de la *Antología* que una obra de ese género es siempre obra colectiva, del mismo modo que un relojero escrupuloso —Spinoza, por ejemplo— tendría que confesar que no todas las piezas de su maquinaria son originales suyas. Pero, en relojería, lo que importa es el orden y la marcha de las piezas como, en literatura, lo que importa es el orden y la marcha de las ideas. Ni qué decir que Jorge Cuesta ha ordenado, enriquecido y puesto en marcha progresiva las nuevas ideas sobre la poesía mexicana.

A mí no sólo no me molesta sino me enorgullece que Jorge Cuesta coincida con mis ideas algunas veces. No es, pues, Jaime Torres Bodet “el verdadero inspirador del libro”, como lo afirma en resentido párrafo don José de J. Núñez y Domínguez. Si alguna opinión suya se descubre en la *Antología*, se explica pensando que Torres Bodet ha publicado ensayos sobre la poesía mexicana de los cuales Jorge Cuesta, con dedos de crítico, ha extraído algunos juicios que se le anticiparon y con los cuales coincide. No lo soy yo tampoco, a pesar de haber escrito en torno a esos mismos temas. No lo es, en fin, Pedro Henríquez Ureña, que antes escribió con penetración innegable. Creo que no sólo es injusto sino inútil exigir a un crítico

juicios originales. En cambio, no es sólo justo sino útil pedirle juicios depurados. Los de Jorge Cuesta lo están.

La forma fragmentaria de las opiniones a que mi carta se refiere me obliga a escribirle como quien sube una escalera, saltando escalones. Salte usted conmigo y dígame: ¿qué valor puede tener la opinión de don Federico Gamboa quien, después de confesar que no conoce el libro, afirma, “según noticias que ha recibido”, que los autores de la *Antología* olvidaron a Amado Nervo?... ¿Crítica de oídas? También yo recibí alguna vez noticias favorables a los libros de don Federico Gamboa que me bastaron para opinar sobre ellos favorablemente algún tiempo. Un día cometí el descuido de leer un libro suyo y, desde luego, cambié de opinión. Don Federico Gamboa debe leer la *Antología* de Jorge Cuesta para cambiar a su vez,

Jorge Cuesta no ha postergado a Gutiérrez Nájera, Nervo y Othón, como afirma ligeramente el coleccionador de respuestas. Othón abre la *Antología*. Nervo ocupa su pequeño alvéolo. Sólo Gutiérrez Nájera no fue invitado. A él se refiere Cuesta en el prólogo al decir que la poesía mexicana se enriquece seguramente con poseerlo. Y añade: no se empobrece esta *Antología* con olvidarlo. Un comedido tacto obligaba a Jorge Cuesta a pluralizar las palabras subrayadas. Quienes asistimos a la marcha de la *Antología* podemos decirlo: acaso, acaso, las voces debieran escribirse como ahora las escribo, en singular. Pero, entre los interrogados, no falta quien llame vanidad al rigor e ingenuidad a la educación.

IN MEMORIAM: JORGE CUESTA

TRES veces he intentado escribir unas líneas en memoria de Jorge Cuesta, y tres veces he desistido al ver que lo que apuntaba no correspondía a mi propósito. Ahora vuelvo a intentarlo con la decisión de no interrumpir ni romper, una vez más, lo que escriba.

Sé que, por la cercanía de su muerte, lo que yo escriba ahora no es lo que sobre él quiero escribir. Recuerdos, observaciones, iluminaciones acerca de una figura tan singular y compleja, me asaltan simultáneamente y hacen imposible decir algo justo, concreto, ordenado siquiera. Confiemos en que, con el tiempo, no sólo quienes lo conocimos y tratamos personalmente, sino también los escritores que vienen después de nosotros, hablaremos mejor de su obra dispersa en revistas y diarios; obra lúcida y conceptuosa, personalísima en la poesía y en el ensayo libres tanto como en la crítica condicionada a la literatura y a la política. No es hora aún de fijar la silueta de quien llevó una existencia apasionada y apasionante. ¡Si desde sus comienzos literarios se dudó de la existencia real de Jorge Cuesta y se le consideró como un fantasma!

Alto y delgado, exageradamente alto y delgado era Jorge Cuesta cuando lo conocí en la tertulia de un café de las calles de la República Argentina, adonde acostumbraba ir en compañía de un grupo de amigos entre los que hay que contar a Gilberto Owen, no menos delgado y fino entonces. Cierro los ojos y veo a Jorge Cuesta erguido y claro, moviendo la cabeza hacia atrás de un modo peculiar que había de conservar toda la vida. En sus manos, un libro que, por el tamaño y la amarilla corteza, era una inconfundible edición del *Mercure de France*.

Nada acerca más a dos seres jóvenes; nada predispone en mayor grado a la amistad que el conocimiento de los mismos libros. Jorge Cuesta se entregaba entonces a la lectura de los simbolistas franceses en los momentos en que Salvador Novo y yo habíamos publicado una traducción de Francis Jammes en las ediciones Cvltvra. Teníamos, pues, viejos amigos comunes, y curiosidades semejantes. Era, como yo y más que yo, autodidacto. En Córdoba había transcurrido su adolescencia, y en México se preparaba, en aquel tiempo, para la carrera de ciencias químicas. ¡Esta su vocación de químico había de llevarlo a establecer entre la literatura y la ciencia sutiles, peligrosos, capilares vasos comunicantes! Más tarde, sus amigos le llamaríamos “El Alquimista”. Y Jorge gustaba de repetir el verso famoso: “El más triste de los alquimistas”.

Le pedí los primeros originales para publicarlos en las revistas literarias de entonces. En *Antena* de Francisco Monterde, y, si no recuerdo mal, en *La Falange* de Jaime Torres Bodet; por ello, y porque lo presenté a los nuevos artistas de México, Salvador Novo me acusó sonriendo de haber descubierto a dos escritores jóvenes tan delgados como inteligentes: Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

La inteligencia vigilante y la cortesía natural de Jorge Cuesta le multiplicaron amistades y confianzas entre la gente de letras. Bien pronto, y como una conquista lógica de las armas afiladas de su cultura y de su inteligencia, se le consideró como parte de ese grupo de intelectuales “erguido por su propio esfuerzo en generación literaria”. Me refiero al grupo de

Contemporáneos. Jorge Cuesta había sido uno de los fundadores de *Ulises*. Juntos encontrábamos los epígrafes de la revista. En ella y en *Contemporáneos* hallaremos sus primeras colaboraciones formales. Allí demostró la flexibilidad de su curiosidad, la avidez de su crítica y, sobre todo, el caudal de conocimientos que lo definían como el más “universalmente” armado de todos los escritores del grupo. Porque la filosofía, la estética, la ciencia, la crítica y la poesía lo atraían con igual fuerza. Y en todos los terrenos mostraba su desembarazo para desplazarse, su preparación y su inquietud. Todo parecía servirle, todo le servía para poner en juego la destreza de su ingenio, su facilidad de argumentación, su capacidad para asociar y analizar conceptos.

A la complejidad de su expresión se le llamaba, a menudo, oscuridad. Y nada desesperaba tanto a Jorge Cuesta, en un principio, como este reproche, acaso porque él sabía que a pensamientos complicados difícilmente corresponde una expresión sencilla. Con el tiempo, esta acusación reiterada a su forma de escribir llegó a divertirlo y, tal vez, en el fondo, a complacerlo. Y, sin llegar al extremo de “añadir algo de oscuridad” a sus textos de prosa o de poesía, acabó por no concederle mayor importancia. Sus amigos —y él con nosotros— jugábamos con lo que acabamos por considerar la inevitable oscuridad de Jorge.

—¿Verdad que esto sí está claro? —preguntaba después de leer, con dicción confusa, un ensayo complejo y rico de conceptos.

—Eso está claramente oscuro —le respondíamos. Y Jorge Cuesta reía con una risa abierta, franca, juvenil.

... Mejor que con Paul Valéry, lo asociábamos a Monsieur Teste. La lucidez de algunos puntos de vista de Jorge Cuesta eran, en verdad, semejantes a los de la criatura singular que es el personaje de Valéry. Y la influencia posible que Jorge Cuesta ejerció en algunos de nosotros se desprendía más de sus conversaciones, de sus polémicas, de sus elucubraciones verbales, que de sus escritos. Son éstos interesantísimos, al punto que no me parece exagerado afirmar que los sonetos de Jorge Cuesta dan principio justamente en el momento en que otro poeta ha encontrado o ha creído encontrar la meta final. Son, en rigor, el fruto de una elaboración extremada de un concepto.

Cuando sus familiares y amigos cumplamos el deber de hacer publicar, reunidos y ordenados, los escritos de Jorge Cuesta, aquilataremos la riqueza y la movilidad de su espíritu. Y también, a pesar de las aparentes contradicciones, la firmeza de su rigor. Las notas sobre poesía mexicana son documentos críticos indispensables para el mejor conocimiento de nuestra lírica... También asombrará no sólo la calidad, sino la cantidad de poemas, ensayos y notas de crítica que ha dejado para lectores presentes y futuros este escritor que, después de atravesar lagunas —a menudo lagunas estigias— de inactividad, se entregaba con pasión característica a las más agudas elaboraciones, a las más lúcidas transmutaciones literarias y poéticas. “Transmutaciones” debe llamarse a los escritos de la prosa de este raro espíritu que, cuando no se vio absorto en otras formas de alquimia, consagró su tiempo a la secreta alquimia del verbo.

SALVADOR NOVO

LOS JÓVENES de la generación a que pertenezco empiezan o siguen dando muestras cerradas de su talento. Esto significa para mí una interior melancolía, egoísta y desinteresada a un tiempo. Salvador Novo es, entre nosotros todos, el humorista. Tiene un talento desconcertante: tan apto para la acción como para la burla y la sátira. Es dueño de una agilidad mental envidiable y temible. En París, sería, más que amigo de Jean Cocteau, de Louis Aragon y de los surrealistas, y en todo caso un *enfant terrible*. En México, según frases propias, se le acusa de ser muy alto.

Es difícil y peligroso juzgar a quien tanto mal dice de la crítica. Pero es preciso pensar que, en último análisis, difícil y peligroso sería hablar de cualquier asunto delante de Salvador, a quien más de una vez hemos imaginado solo, frente a un espejo, diciendo cosas terribles de sí mismo.

Su primer libro encierra, a un tiempo desconcertante, prosa y verso. Se intitula *Ensayos*. La denominación exacta, inglesa —no hay que olvidar que el francés Montaigne, creador del género, es un clásico inglés—, para los artículos de prosa, tiene una desviación irónica, nunca modesta, para las poesías que resultan de este modo: ensayos de poemas.

Los ensayos propiamente llamados, ya que entre las poesías, para contrariar el ambiguo bautismo, existen varias realizaciones, están escritos en una prosa lanzada a cincuenta kilómetros por hora. Y no a pesar de ella, sino por esa misma peligrosa velocidad de su curso, ofrecen el tiempo preciso para agradar, para hacer sonreír, para no hacer pensar demasiado, y hasta para algunos un sabor mexicano tradicional auténtico, como si la línea de nuestros viejos cronistas (Fidel, Gutiérrez Nájera) volviera a aparecer conducida y adiestrada por Salvador. Así el ensayo sobre “El Pensador Mexicano”. Así algunos momentos de la *Antología del pan* y del *Ensayo sobre la leche*.

Un crítico lejano me preguntaba con interés, no hace mucho tiempo, si Novo dejaba ya reposar su vino. La verdad es que no ha permitido que la “eficacia del tiempo” depurara la virtud de sus escritos de prosa. Tienen todos, para la sed cotidiana, el sabor y el fresco del vino delgado y nuevo que turba y alegra, sin procurar ni consentir el paladeo.

Sus poesías lo apartan, personal y diferente, de los jóvenes de su generación, señalándolo con una marca inconfundible. Porque hay algo de juego en la producción de este escritor que se confiesa lo opuesto a un literato. Maravilloso juego rimbaudiano al que no presta importancia y que parece no se convertirá jamás en trabajo despacioso, sufrido, profesional.

Novo tiene un gran temperamento balanceado, refrenado y, a menudo, desde mi punto de vista, oscurecido por el humorismo. Los mejores poemas de su colección son aquellos en donde el humorismo es sólo un medio para ciertas expresiones y no un fin último. Su poema *El mar* es la excepción triunfante y única. Sin embargo, cuántas veces la nota de humorismo hace contrastar y brillar el puro arranque lírico, acentuándolo y confirmándolo. Es entonces cuando Salvador Novo se muestra todo un poeta.

La parte sensual de su poesía está lograda a base de observaciones y metáforas finas, exactas. Su dinamismo, su novedad, por medio de asociaciones de ideas de una rapidez

increíble.

Hijo de su época, si un momento coincidió sin saberlo, sin pretenderlo, con los juegos ideográficos de Apollinaire y con los abiertos ángulos del ultraísmo, ahora consigue, simultáneamente, las mejores conquistas de algunos poetas de los Estados Unidos.

Muy pura es aquella poesía en la que la retórica, tan delicadamente burlada, está sustituida por expresiones directas y por nuevos ritmos. Muy feliz poesía la que ha logrado ya poemas cerrados, como su *Diluvio*, como su *Naufugio*, de pulpa apretada y duradera que desafiará tantos momentos.

ELÍAS NANDINO

LAS MARAVILLAS de la naturaleza son numerosas. Entre todas, la mayor es el hombre. El hombre de Sófocles es aún el mismo, ahora. Avanza sobre las olas que mugen a su paso, fatiga la tierra con los arados, captura la tribu de ligeros pájaros y a los seres marinos en los repliegues de las tejidas redes... Ha aprendido el lenguaje, el pensamiento alado, y pulido las costumbres. Tiene la vista fija en el futuro. Sólo de la muerte no podrá huir. Y, no obstante, ha imaginado la cura de enfermedades contra las que nada podíamos. Se diría que en su movilidad incesante, en su inagotable avidez, en su voluntad de dominio y en su renovada industria reside su única permanencia. Cambia, luego dura. Cambia, luego existe.

En la soledad de su cuarto, en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo; fatiga el agro de su alma con los arados de la cultura; cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él mismo teje; crea un porvenir que la vista no alcanza y aun escapa de la muerte. El hombre vive y no sabe que vive. El poeta se mira vivir. El hombre tiene miedo a la muerte y muere. El poeta se siente morir y... ya no morirá jamás.

Este hombre que arde y se consume en los ejercicios más diversos; que halla equilibrios momentáneos de la razón y del instinto, pero que se distrae y da con su cuerpo en la red que él mismo ha tendido a sus pies, pero que se levanta y vuelve a empezar... Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino.

Yo lo he visto sostener, alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad.

La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible. Sólo el poeta corta en carne viva. Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos.

A medida que la mano fría saja el cuerpo febril, los poemas de Elías Nandino van siendo operaciones más felices. ¡Ya lo imagino, el día más pensado, desprenderse de sí mismo y con precauciones infinitas, lúcido y frío, auscultar su propio tronco ardiente, seguir las intermitencias de su corazón, poner al descubierto las capas profundas de la tierra del cuerpo y explorar las antiguas cavernas del pecho para extraer, de los complicados repliegues de la red de los nervios, los ligeros pájaros y los seres marinos que el hombre ha ido ocultando en el hombre!

EFRÉN HERNÁNDEZ: “EL SEÑOR DE PALO”

ROMPIENDO un silencio de varios años, Efrén Hernández publica ahora su verdadero primer libro. La *plaque* que precedió a *El señor de palo* no era más que una divagación brevísima sobre el significado a los significados de una palabra, “tachas”, que se presta a tener muchas y que sirven de pretexto para divagar y saltar sin ruido y sin movimiento casi de una cosa a otra. Salvador Novo anunció entonces la aparición de Efrén Hernández con un entusiasmo tan juvenil que lo hizo decir —usando el más violento de los procedimientos de que puede valerse el crítico— que las páginas de *Tachas* de Efrén Hernández echaban por tierra todos los libros de nuevos escritores publicados hasta aquel entonces, aun el de Salvador Novo. Lo cierto es que desde entonces Salvador Novo y yo sabíamos que en Efrén Hernández había un naciente escritor de vocación auténtica.

Pocas veces se da el caso de una correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra, como en este de Efrén Hernández. Basta conocerlo personalmente para saber cómo son, cómo se visten y cómo hablan los tipos que aparecen en sus relatos; basta intimar con él todo lo poco que su timidez permite, para saber cuáles son los asuntos que preocupan a sus personajes en los entrecortados diálogos, en los menudos monólogos que desenrollan de un interior ovillo ante un lector que, si no es inteligente, dejará caer, aburrido, el libro que los contiene. Hablar con Efrén Hernández equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas: el espacio, el tiempo, la verdad... Todo quisiera aprehenderlo con la razón y con la inteligencia y definirlo con las palabras. Unas veces pierde la esperanza, otras veces desespera a su interlocutor. Yo he intentado consolarlo diciéndole que no se encuentra la verdad sino mientras se la está buscando. Y que es una locura pensar en la posibilidad de captarla cuando todo lo que podemos hacer es atravesarla en un instante preciso.

Del mismo modo, la lectura de *El señor de palo* es bastante para componer, a través de cada uno de los personajes en que el autor se muestra más a menudo que se esconde, la persona de Efrén Hernández, que también es, por momentos, un personaje.

Monólogos, mejor que relatos, son los escritos contenidos en *El señor de palo*. Delgados monólogos en que, con el pretexto de las cosas más variadas, más simples, más fútiles, el autor se entrega a disociar ideas o a asociarlas, a poner en pie las teorías que nacieron a sus personajes en la soledad de un cuarto —como en esa preciosa *Santa Teresa*—, en un viaje en ferrocarril, o desde el sillón en que el señor de palo viaja inmóvil alrededor de su alcoba. Pequeño filósofo podría llamar a Efrén Hernández, si no se le llamara del mismo modo, hace mucho tiempo, a Azorín, de quien ha recibido más de una enseñanza y con quien tiene más de un parentesco. Como en las primeras obras de Azorín, los temas del libro de Efrén Hernández son apenas nada. Una estampa de Santa Teresa, un ratoncito, un clavito en el aire, son los pretextos de un soliloquio muy delicado en el que se encienden relámpagos de aguda malicia alternando con penumbras de una inocencia encantadora.

Enamorado lector de clásicos españoles de los Siglos de Oro, Efrén Hernández acomoda sus visiones personales en el molde de un lenguaje que ostenta a trechos un giro arcaico o el primor de una expresión tan desusada que ahora nos parece, por un momento, nueva. Cervantes, Santa Teresa y también Gracián son los maestros de esta prosa en la que se asoma el estilo de otro clásico español, tan clásico que aún vive y se pasea en carne y hueso por España con el nombre de Azorín.

“Y si el sujeto de la acción del verbo ir en tren es soñador, no podrán contarse los castillos en el aire que fabrica, ni los primores con que los adorna”, dice Efrén Hernández. Y sucede que el autor de *El señor de palo* es el sujeto de la acción del verbo ir en tren, soñador y fabricante de castillos en el aire.

ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO

SABÍA escuchar como ninguno y vivir, como el espectador sin prevenciones, en toda su intensidad, los conflictos ajenos. A nadie debe extrañar, por ello, su afición a la obra dramática que recientemente estudiaba a fondo, buscando o nadando a la deriva o a contracorriente. Espectador de sí mismo, comprendía y confesaba, al volver de sus exploraciones, las dificultades del oficio que había aprendido a considerar como lo que son: el verdadero goce del escritor. El progreso de su espíritu lo registraba él mismo, lúcidamente ya. De su primera obra de teatro, llena de niebla, a la segunda, *La vuelta de Lázaro*, rehecha y corregida en plena conciencia de crítico, y a la farsa en un acto *¡La justicia, señores!*, sus amigos palpábamos una ascensión constante, un progreso evidente.

Poeta lírico siempre lo fue. La misma curiosidad lo impulsaba a someter su obra a la prueba de un libre examen. Desde Guadalajara y a propósito de sus primeras poesías me incitaba, en una correspondencia inolvidable, a agotar todos los puntos de vista de mi crítica ante ellas. No medía la sinceridad sino que la exigía.

A su muerte inesperada siguió en sus amigos, en mí, el silencio vacío que sucede a las más injustas violencias contra las que nada podemos y ante las que nos sentimos inútiles, inermes, vencidos y aun muertos de antemano.

Ahora, en el momento de escribir estas líneas, recuerdo que una tarde, hojeando mi cuaderno de notas, hallé a Alfonso Gutiérrez Hermosillo sorprendido, maravillado, repitiendo en alta voz un aforismo de Valéry que le parecía una revelación: “La vida dura sólo un instante; la muerte dura toda la vida”.

CRÍTICA EPISTOLAR

CORRESPONDENCIA CON ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO

I

Julio de 1929

Mi abanderado amigo: Habría querido escribirle antes de ahora pero la presencia de su adelantado, Agustín Yáñez, me distrajo. Ya le dije a él que me parecía dueño de excelentes juicios sobre la gente de México y aun sobre la de España, con dos excepciones. También le dije que quisiera que su obra —la obra de ustedes— estuviera a la altura de sus opiniones.

Ahora, un pequeño desahogo: su nota a la edición de la *Respuesta* me parece injusta. ¿Por qué razón, o por que falta de ella, le exige usted a Abreu Gómez lo que no se propuso? Ya es bastante poner en limpio un texto que antes de ahora había rodado con vieja ortografía y viejas erratas. Ya es bastante localizar y aclarar las citas latinas y hacer el cotejo de las ediciones de sor Juana. ¿Por qué exigir un juicio si, en la nota prólogo que firma el editor de la *Respuesta*, anticipa que no ha llegado la hora del juicio, y mucho menos la hora del juicio final? El primer deber que se impuso Abreu para llevar a buen término su labor ha sido poner en limpio los materiales que va a manejar más tarde. No se propuso una crítica de la *Respuesta*, sino una edición crítica de ella. Y sólo considerándola de este modo es justo juzgarla.

La explicación de su nota la encuentro, a pesar mío, en el estudio a sor Juana que aparece en su *Bandera*. No creo en la imparcialidad del crítico, pero sí en una parcialidad bien cimentada y compleja. El hecho de que a usted le interese estudiar a sor Juana desde un sitio no debería impedirle ver con claridad una edición que ha conseguido aclarar un texto y hacer fáciles su lectura y su adquisición. Me parece que usted no separa, como yo lo hago, dos actividades muy diversas que consisten, la una, en lanzar hipótesis críticas como usted lo hace en su estudio sobre los versos amorosos de la monja, y la otra en disponer científicamente los textos de un autor para facilitar su estudio, verdadera ciencia literaria esta última que apenas si cuenta en México con unos cuantos cultivadores. Abreu Gómez hará juicios sobre sor Juana o no los hará, no debe importarnos, al pronto. Sí que disponga bien los textos. No siempre estoy de acuerdo completamente con Abreu, ni siempre lo felicito por los trabajos parciales que emprende, pero si la edición de *Primero sueño* no me parece enteramente lograda, la edición de la carta de que le hablo está muy cerca de ser un ejercicio de excelente orden y de gran valor para los que mañana estudien a sor Juana sin las molestias que un trabajo como éste viene a ahorrar. Usted mismo podrá ser uno de ellos. Abreu lo será sin duda.

Pensará usted que sólo le escribo para subrayarle aquello en que diferimos. Exacto. Ya le confesé a Yáñez la curiosidad que usted me despierta y el deseo de conocerlo que, acaso, llenaré muy pronto, en septiembre quizás. ¿Debo darle las gracias por sus líneas sobre mi traducción de William Blake, que me parecen amables? Naturalmente. ¿Se resentirá por estas

lineas que me dicta un afán de aclarar estas moralidades de la crítica? —las únicas que cultivo, tranquilícese, querido amigo...

X. V.

II

19 de julio de 1929

Querido amigo: La carta ha sido una sorpresa: Ha sido usted muy amable conmigo y de ninguna manera me pueden molestar sus desahogos. Como tengo todavía algo que aprender, me encanta esa forma inesperada y agradabilísima, y para usted sólo tengo agradecimientos. Si puse esa nota a la edición de Abreu Gómez fue porque me resistí a creer que se hubiera él propuesto tan poca cosa, cosa tan simple a mi entender, que sólo gasta una paciencia mecánica. Realmente no tengo más razón que un temperamento ambicioso. Por eso, seguramente, cualquier día fracaso.

Acerca de mi artículo sobre la monja, he de decirle que yo escribí ese artículo a raíz del publicado por Luisa Luisi en *Contemporáneos*. No recuerdo si para entonces ya estaba hecha la edición de Abreu. No lo había publicado, o no lo publiqué entonces porque aún no habíamos hecho la *Bandera* y después porque a Yáñez y a mí nos parecía demasiado largo. Tuve que reducirlo cuando lo entregué al periódico No tenía, pues, ninguna razón —ni siquiera psíquica— para aludir a Abreu a no ser por el conocimiento que tenía de su afición a la monja y de su talento por el estudio de *Primero sueño*. Lo digo honradamente. Por eso me apena que usted haya encontrado la explicación de mi nota en mi artículo.

Esa separación que usted hace de las actividades del crítico no puede ser más exacta y útil. Se deslinda ese campo moral de que me habla y queda, desde luego, a la parte de mi propia riqueza, para algún día superarla.

Es lástima que le parezcan acertadas nuestras opiniones acerca de la gente de México y España —¡oh Juan de Dios Peza!— aun cuando desde luego quisiera saber en cuáles hay yerro, porque me parece que si algo nos pierde en la hora actual es nuestra extremada malicia. Porque no tenemos fe. Ni en nosotros mismos. Se nos despierta no sé qué malévolos rama que hurga el espíritu de las cosas, atomizamos y vemos todo sin más, y a la hora del propio fruto es la duda, ¿no?

Cada día andamos más como dispersos; somos muy ágiles pero esa forma ingrátida del espíritu nos prohíbe casi siempre la hondura. Parece que ha llegado la hora del talento. La del genio pasó. Acaso venga en otra juventud,

¿Qué hace usted ahora? Yo hago una novela cuyo título —*Camino*— ha tenido más cambios que hojas y ahora me ha ganado Carlos Pellicer. Si cuando la acabe no le encuentro uno apropiado, se la mando para que usted la bautice. Voy a escribir un drama. Tengo un libro

de versos: *Coro de presencias* que seguramente publicaré pronto. A menos que lo rompa. Y quiero ver si es posible, poco a poco, ir escribiendo un librito de ensayos.

Venga usted en septiembre,

A. G. H.

III

Agosto de 1929

Abanderado amigo: Ahora que dejo a un lado el número de su *Revista* en que aparecen colaboraciones de mis amigos y mías, le escribo para darles las gracias por el cuidado en colocarlas y la atención en corregirlas que sólo zozobró contadas veces para dar paso a las inevitables, inesperadas erratas. A propósito de ellas ¿por qué falta de descuido mi nombre no aparece con la letra inicial con que yo lo escribo? Esto lo subrayo porque en su *Bandera*, más que un caso aislado, el hecho de escribir mi nombre con *J* va siendo ya una costumbre. Pero dejemos esto.

Un sobre amarillo, detonante, sobre mi mesa, me da alegría. Sé que es suyo y singular. A veces, abrirlo ensombrece un poco mi apresurada alegría. Contésteme esta pregunta: ¿pone usted al escribirme el mismo cuidado que yo al leerle? Le advierto que mi cuidado al escribirle ha desterrado, desde luego, una dimensión que si bien da color a una correspondencia acaba pronto con ella: la ironía. En cuanto a la justicia de mis juicios no me importa tanto como que la injusticia sea algo más que una preferencia ciega: el fruto de una pasión armoniosa, por ejemplo. No procuro parecer justo en mis juicios sino serlo; tampoco me interesa ser injusto, y parecerlo sin objeto es una de las formas de ironía que corroe una correspondencia. Ya sabrá usted, si recuerda lo que sus cartas contienen, que me refiero al hecho de que usted llame “desahogos” a mis comentarios a sus notas sorjuanísticas. Seamos justos o más finamente injustos. Si lo que gusto de usted es, precisamente, el temperamento ambicioso que, yo, claro, preferiría sediendo o ferviente, pero que no está mal que sea más y menos que eso: ambicioso.

Por ello, de su carta escojo la parte final en que me habla de sus trabajos y proyectos. Nada sé hacer mejor que acompañar a mis amigos en la marcha de sus trabajos, acaso porque nada me gusta más que colaborar, así sea sólo con mi silencio o con mi expectación, a las luchas en que juega lo mejor del hombre, su razón y su falta de razón. Hasta he llegado a pensar que esta ocupación —que algo tiene de vicio— puede conducirme al silencio y la inactividad personales, ¡tanto me gusta asistir al ruido y actividad de los demás! Recuerdo y cambio para ilustrar mi afirmación una frase de Ortega y Gasset. Con su ayuda podría decirle: “Yo no escribo, amigo, asisto a la escritura de los demás”. Por ello, recibir su novela y bautizarla sería para mí como una remesa de droga para mantener mi fervor. Pero trate de bautizarla usted mismo... Mándemela siempre, antes de darla a la imprenta.

Me gusta su antimallarmeano título del libro de versos, *Coro de presencias* —me avergüenzo de explicarle el calificativo que le he puesto a su título, pero ¿no es en cierto modo la poesía de Mallarmé un coro de finas, sucesivas ausencias?

También yo he probado hacer una obra de teatro. La rompí en seguida porque una arrolladora influencia era evidente. No es que no me sienta preparado para escribir teatro, lo que sucede es que no me hallo dispuesto, sencillamente.

Nuestro amigo Yáñez está ya entre ustedes, creo yo. Salúdelo, dígame que lo que escriba, lo que publique, yo lo sentiré como algo dirigido a mí. No es preciso que él me escriba directamente pero sí así lo hace tanto mejor. No estoy seguro de ir a Guadalajara en septiembre; en cambio sí lo estoy de ir a menudo en esta forma si usted me confiesa y promete que no ha usado, que no usará de la ironía que no hay que usar sino para uno mismo, o para un tercero, en este juego de cartas.

X. V.

IV

19 agosto de 1929

Mi buen amigo: Mi promesa primero: ya no haré más ironías. Conste que me avergüenza un poco —un mucho, un mucho— recibir la lección porque en el plan de mi vida hay un primer plano, algo como la expresión que nace del más dificultoso elaborar, un poco extraño, si usted quiere, en este tiempo, a quien no preocupa tal cosa: ser hombre. Y va esta confesión porque si algo he visto en usted, al través de usted, es un gran sentido humano, moral. Mis mejores tormentos, mis más fervorosas malicias, van allá. Si en esto me equivoco, ya seré, por mi vida, un frustrado. Permítame, sin embargo, que destierre la ironía para los otros porque ¿es gallardo sonreír con un —muchas veces— dolor ajeno?

Posiblemente adquiera pronto la cantidad suficiente para imprimir los versos. Quiero, sin embargo, que usted los lea antes y para eso voy a mandar que saquen una copia para usted. Ojalá y no se tarden. Yo la sacaré pero la máquina de mi uso se arruinó. ¿Le interesa ese envío? Lo pregunto porque creo que usted conoce ya algo de él, pues con Yáñez mandé algo para *Contemporáneos* y ya se habrá formado una idea de la cual quiero tener conocimiento. ¿Quiere usted decírmelo?

Naturalmente irán mis versos con una exigencia: “Esto no, eso tampoco, no sirve el libro, me gusta todo o no me gusta nada, su ingenuidad ha hecho tal o cual cosa, no usted, etc.”, se lo ruego.

Yáñez está muy agradecido, con usted, muy contento de todo, de todos ¡hasta de los de la Academia! Creo que ya le apartaron paja cuando llegue a la mayor edad un silloncito. Dice que para ellos tuvo un sentimiento filial. Hombre, perdone. Ya ironizo. ¡En la misma carta de mi promesa! Mi voluntad, a veces, se hace chicle, ¿ve usted? ¡Lo único que no debía ser así!

Le he entregado a Font sus libros; adjunto el recibo de entrega. Me horrorizó el descuento y no les llamé “judíos” porque me quedo sin lecturas.

Debe dejar la indisposición y escribir. Ser espectador no es siempre fecundo.

A. G. H.

V

El Castillo, 1º de octubre de 1929

Querido amigo: Desde este destierro —paternal— va mi libro que he copiado para usted a ratos perdidos. Creo que hay algunos errores en puntuación y acentos pero es grande el fastidio que me da releerme. Perdónelos. Va mi libro con la condición de su critica que sinceramente he pedido y que hoy vuelvo a urgir. ¿Qué piensa usted de la crítica “negativa”? A mí me parece “positiva”. El adjetivo —antimallarmeano— que puso al título me tiene, de verdad, en azoro, porque ser anticristo sin genio es cosa de risa. En fin, que el nombre me nació por obra de poesía, sin pretensiones evangélicas.

¿Sigue deseando ser espectador? No, no, no. Sea más generoso. Al leer su novela quise hacer luego un pequeño —o largo— estudio sobre lo que ha hecho, mas luego pensé en el *Nocturno de la estatua* y decidí esperarme a que haga el libro en que ha de figurar. Esa actitud marginal que usted piensa adoptar me acometió en los momentos en que hacía la nota sobre la *Dama de corazones* y así intervino en su flacura.

He creído encontrar que, poco a poco, el ambiente de México —capital y todo— comienza por lo menos a matar ciertas inquietudes. Sopla un airecito de superficialidad. Digo esto a propósito de la ironía —en parte y en parte lo demás— que nos hace tan elegantes. Comprenda usted que si me ha acometido este humor, es por no poca culpa suya. Mas no sólo es de ironía, sino lo demás. Creo que valdría la pena de intentar una discusión de valores. Ganaríamos mucho con ello. Como esto debe ser perfectamente sincero, esperando la ocasión ella vendrá. Porque, al fin, los viejos no responden a nada. Desaprovecharon la magnífica ocasión de la *Antología* de Cuesta y todo fue grito de carretoneros. Maduremos los jóvenes al clima de la voluntad. Creo que hasta el público se interesará. Todo esto es muy trascendente y usted tiene el derecho de reírse.

Estaré aquí todavía —y por lo menos— un mes. Si me contesta, hágalo con esta dirección: Estación El Castillo, Jal. Sus cartas traen siempre cordialidad y novedad que siempre se desean, ¿me gustarán?, y critíqueme. Me será muy provechoso y de antemano tiene mi agradecimiento.

A. G. H.

P.D. Le esperamos el 10 de septiembre en Guadalajara. No estuvo usted allí.

31 de octubre de 1929

Querido Gutiérrez Hermosillo: ¿Qué pensará usted de mi silencio, después de mi promesa de escribirle no sobre sus poesías sino en torno a ellas? La verdad es que he dejado reposar las tres, cuatro lecturas de un grupo de composiciones que si no tuvieran otras cualidades tendrían al menos la de desconcertarme.

La franqueza no es mi fuerte, querido amigo. No obstante, como usted me lo ha pedido, voy a ser franco procurando que la dureza que esta forma de la razón implica, se ablande con la simpatía que ya le he mostrado. De la pureza de mi intención, de la honradez de mi punto de vista, estoy seguro de que no dudará usted, y sólo por ello me atrevo a confiarle mi verdad.

Las poesías que me envió no dan vida a ese todo armonioso que, gracias a la circulación de una sangre invisible, hace un libro. Direcciones diversas, opuestas a veces, rompen su poesía y a su lector. La libertad más grande y la dictadura de la poética más estricta aparecen visiblemente, *virtuosamente*, en su grupo de poesía, y yo no acierto a ver a usted surgir limpio y libre, siempre, en la metamorfosis, de ese juego proteico. No me arredraría la variedad de las formas si, a pesar de ella, usted continuara vivo y presente, de cuerpo entero o en voz entera, o en patente ausencia. Pero lo cierto es que yo no encuentro a usted —a lo que yo creo que es usted, es decir a lo que encuentro mejor en sus poesías y que yo quiero creer que es usted— en voz y presencia sino en el poema inicial (*me perderé como una aguja*) y en los “tres sonetos iguales”. Claro está que no son éstos los únicos poemas que me gustan y, sobre todo, que encuentro realizados, pero sí son los que mejor realizados encuentro y en los que, en una intuición rápida, en una conciencia de lo impensado, usted me ayuda a reconocerlo.

No es que yo quiera de usted un tono igual, monótono, pero tampoco esperaba una diversidad (tan buscada, acaso, por usted) de formas (ya sabe usted que en poesía no hay sino formas, formas profundas, claro) y de intenciones dispares. Si hasta encuentro algunas poesías (*Sala de espera* podría ser el tipo) en las que el tono hiriente, realista en el sentido de que hace caer el gusto, me parece que no logra sino detonar en lo que va quedando de usted en el fondo del vaso a medida que apuro el líquido, y borrar la parte suya íntima y pura, la mejor, que tan bien aparece en los sonetos, en el poema inicial, en “Paisaje”, “J.R.J.” y “Coro”.

Pero ¿cómo no ha de desconcertarme la aparición de composiciones de tendencia tan opuesta por lo débil a lo que voy sumando de usted a medida que recorro sus poemas? No, no, la verdad es que mejor que opinar alrededor de sus poesías quisiera preguntarle acerca de ellas; y, más que acerca de cada una, de su orden, de su correlación. ¿A qué estados de inteligencia, de emoción, de sensibilidad respondieron? ¿Son poesías separadas por mucho tiempo, por preferencias disímiles que yo no acierto a descubrir: aparte, claro está, ese poema a Juan Ramón Jiménez que encuentro muy bien trazado y acabado?

No, querido amigo, su envío no satisface sino en sus intermitencias. Claro que hay poesía en todo él, pero fuera de las composiciones que le he nombrado y de algunas más, ¿hay “poemas” en su conjunto? ¡O será que yo no entiendo la poesía más libre, más irregular sino como usted entendió el primer poema y los sonetos, como un todo que se *acaba* frente al

lector! Lo demás es fiebre y lucidez poética, sí, pero también cifra que no se objetiva lo bastante para que no se escape al lector atento como en su caso he sido yo.

Podría seguir escribiendo pero el resultado sería no un juicio en torno a su poesía sino un retrato de mi desconcierto, de mis dudas acerca de sus composiciones, de mi seguridad de que, a pesar de muchas de ellas y gracias a las que le he señalado, usted es ya un poeta.

X. V.

VII

Noviembre de 1929

Querido amigo: Vengo a hablar con usted con un poco de calma. He leído su carta, la he vuelto a leer lleno de interés y de agradecimiento. Si la franqueza no es su fuerte, deseo que siga siendo para mí; ¿lo promete? Ya verá usted cómo esta carta que habla demasiado de mí no es sino la exhibición de mí mismo, es decir, de mi franqueza, que al través de esta caravana de letras va a estrechar, cordialmente, su mano.

Como aquí, en mis versos siempre he sido sincero; usted no conoce a este turbulento y azorado provinciano que recorre todos los sitios del espíritu; que se apasiona, que es impersonal, irónico y humano. Constantemente vivo así y por eso esos brincos, esas retorsiones, ese romper el poema y el lector. Me doy clara cuenta de ello y si no lo he lamentado todavía es porque sé que estoy verde —¿cuántas veces aparece este color en mis poesías?

Mi habilidad no llegó a comprender lo imposible de un libro.

No comprendo, sin embargo, cómo usted prefiere solamente mis melancólicas poesías. ¿Es eso lo más puro de mí?, ¿voy en eso completo?

Pienso que la poesía no resiste —como objetivo esencial— un cartabón plástico; ¿por qué entonces un poema debe *concluir* en el papel a que se dicta?, ¿por qué ha de *acabar* ante los ojos lectores en el sitio del punto final? Un cuadro, aprehendido en el instante de mirarse, se convierte luego en idea, en construcción, en ímpetu humano, es decir, se dilata más allá de su significado pictórico, ¿y un poema, que es idea, o una idea poética, después de la lentitud de su lectura —como en mi caso— ya no queda sino con un significado de visión? Si en un ejemplo aislado esto acontece, que sea efecto de su perfección o de su imperfección, mas no de su esencial directriz, pues pienso que esto valdría tanto como irrumpir definitivamente heredades ajenas. En fin, si hoy la pintura tiene de hecho mejores playas que la poesía, quiero yo para mí trasladar ésta a otros sitios —los suyos— más generosos. Si un poema, después de su lectura, vibra aún en el espíritu azorado, con la perfecta quietud de un mundo, es que algo se ha creado, aun cuando a cada repetida lectura se adivinen y aprehendan emociones distintas. Mis versos, esencialmente lentos y móviles, no buscan otra cosa dentro de esa *virtuosidad* de su técnica, no hay otro deseo que el de su expresión total, fiel, tan pocas veces

lograda —a pesar de que no creo en su oscuridad—. Si ellos piden varias lecturas, créame, es que tienen alguna virtud, que no son *pastiches*. Y perdone que hable tan libremente, mas no me refiero al objeto poético —mis versos— sino a la idea en sí —*mi poesía*.

Muchas veces he querido expresar verdaderos estados caóticos con estricta pureza, con absoluto desinterés y en esto he pensado siempre lo que usted dijo refiriéndose a Lazo: “Lo moderno no es ni el hormigón ni la maquinaria, sino el espíritu”. Alrededor de esta palabra “espíritu” vivo yo —¿cómo, si no, pudiera entonces usar y abusar de una idea formal? La poesía es algo más que forma, es forma *profunda* y en ese adjetivo viven mundos. Ahí está el sitio de cada uno, su infierno y, también, su paraíso. ¿Me reprueba usted? Ya me he reprobado yo de antemano, reprobación que ha seguido a cada parto y —asómbrese usted— sobre todo a las poesías que usted más gustó y es porque el conocimiento de uno mismo es menos posible que el dominio de la tierra.

Ha preguntado usted acerca de cada una de ellas y lo complaceré hasta donde sea posible, haciéndole su historia. Ellas dilatan en el tiempo sólo lo necesario para su perfección formal que busco de acuerdo con el estado que las provoca; de aquí su terrible lentitud, porque este amigo suyo en un mes ya no es en emoción el del mes anterior —un dato fisiológico que se desarrolla en diálogo:

Por la mañana.

Un pariente.—*Te encuentro bien.*

Yo.—*Estoy perfectamente.* (Siento que la ropa me ciñe.)

A mediodía.

Un amigo.—*¡Estás flaco! ¡Ve al campo!*

Yo.—*Sí, es verdad.* (Antes de este encuentro el cuerpo ya me pesaba, tenía necesidad de un lecho para descansar.)

En la noche.

Alguien.—*¿A dónde vas tan de prisa?*

Yo.—*A un negocio.* (En realidad necesito estar solo y voy contento a ninguna parte conmigo mismo.)

Así va aumentando mi riqueza —¡cuántas veces con menoscabo de la adquirida anteriormente!

En realidad no tienen valor actual —mío— cosas como “Sala de espera”. Las dejé porque las comprendí *precursoras*. Sobre todo de ese estado “Paraje”, “Lima”, etc., que concluyó en *Poesía*, para luego llegar al ciclo de “Phos Phoros”, “Electa”, “Nupcia”, “Coro”, etc., que concluyó en “Eterna” que es a mis ojos, de este tiempo, mi mejor expresión. Vienen después los poemas regulares, los sonetos, los alejandrinos donde a veces renace —junto al caos— un sentido cósmico, total de mi vida en “Campo”, en el “Anuncio” y “Madona” a donde he llegado poniendo lo más puro de mí, mi mayor desinterés, en sonrisa temerosa o feliz y también ansia contenida.

Cuando escribí el “Anuncio” quise hacer varias cosas: traer de nuevo el paisaje objetivo a una poesía y quise para esto proceder como los primitivos, mejor dicho, quise copiar algún

paisaje de ellos, con elementos de ideas musicales. Así salió su primera parte; en la segunda vivo mi especial cristianismo. Por eso mi poesía soy yo, y puesto que comprende usted de mí lo más suave, comprenda también cómo, de pronto, soy alegre, intemperante y atormentado para mí mismo.

Casi no tengo influencias. Lo gozo todo y sólo me queda una enseñanza formal que he querido ir depurando. Pienso: “Si tengo talento, ya saldrá”. En todo me parece que hay que tomar lo mejor corrigiéndolo. Así, nada me domina.

Se ha ido extendiendo esta carta con una tranquilidad de día de campo. Seguramente he de decir en ella muchas necesidades. ¿Las perdonará? Sé que quiere usted venir. Si esta vez *cuaja*, lo recibiremos amablemente y yo hablaré más con usted de estas cosas.

¿Quiere usted contestarme a su casa C. Medellín 315-Ciudad? Por allí me entretienen demasiado mi correspondencia.

A. G. H.

VIII

21 de noviembre de 1929

Querido amigo: Su carta es una inesperada defensa de su espíritu. Inesperada porque usted defiende precisamente lo que yo no repruebo. No, querido amigo, de su espíritu variable y diverso como el de todos —porque en esa falta de unidad, en esa diversidad y ondulación está la esencia del espíritu— no hablo en mi carta, sino de sus poemas; es decir, de los momentos y lugares en que el espíritu se realiza encontrando equilibrios inestables acaso, pero equilibrios al fin.

No cometió usted la ingenuidad de pedirme, al tiempo de enviarme su colección de poesías, un juicio imposible acerca de su espíritu, de su naturaleza poética en este caso, sino acerca de su arte, acerca de las porciones de naturaleza poética que usted consideraba o considera aún, después de una composición en cuyos secretos me inicia en su carta, dignas de vivir una vida propia y única, libres de la vida de su espíritu cambiante y múltiple. Usted mismo, en un momento lúcido, parece comprenderlo así al decir que no se refiere al objeto poético (a lo único que yo me referí concretamente, enjuiciándolo), sino a la idea en sí, a la poesía.

Aunque no existiera una mujer hermosa en las composiciones que tuvo el valor de enviarme (y existe una: Greta Garbo) habría poesía en ellas y en usted un poeta, puedo decirle usando una figura exacta a pesar de su origen romántico. Pero de allí a que usted logre el poema, los poemas, hay una distancia, precisamente la que el artista ha de recorrer.

Por eso cuando usted me dice, con un irónico asombro del que la modestia se halla ausente, no comprender cómo prefiero “solamente” sus poesías melancólicas, le respondo sin ironía pero con dureza: porque *solamente* esas poesías están realizadas. El día que usted

realice la parte no melancólica de su espíritu, la preferiré también en los poemas en que usted logre hacerla vivir. La poesía, lo inasible que el poeta pretende y a veces logra asir, que persigue siempre en su juego de formas significativas, no es igual al poema que ya es el producto de la caza, de la pesca, y que ha de quedar desprendido de su origen. El poema no es como una joya, sino *una joya*.

Ahora ¿tocaré, puesto que su respuesta me obliga, un punto de singular importancia? Se trata nada menos que de la diferencia entre un cuadro y una poesía. Yo no entiendo por qué habla usted del cartabón plástico que la poesía no sabría resistir, y que —añado yo— tampoco la pintura sabría resistir. Si un cuadro es algo que el artista presenta acabado a los ojos del espectador, un poema es algo que se desenvuelve, que se desarrolla y que se acaba (redondeándose, modelándose a sí propio, como una frase musical, como una escena de teatro) ante el lector. Es un mundo cerrado o abierto pero acabado, como una puerta acabada que, no obstante, puede estar abierta o cerrada. Cuando dice usted que un cuadro o un poema después de leídos o mirados se convierten en una idea dilatándose más allá de su sentido plástico o poético, confunde usted dos órdenes de cosas: el cuadro y el poema por una parte, y por otra el efecto que el cuadro y el poema producen en nosotros.

Se pregunta usted por qué un poema ha de acabar ante los ojos del lector en el sitio del punto final. Le diré que muchas poesías acaban antes, y que las hay que, aunque escritas, no empiezan siquiera. Es más, podría decirle que la Poesía (así con mayúscula) no tiene principio ni fin, al revés del poema que, producto humano, tiene principio y, producto artístico, fin.

No, querido amigo; la creación del poeta debe estar dentro y no fuera del poema. Del estado emocional que provoque, el poeta ya no es responsable.

Más o menos claramente, más o menos subconscientemente, usted expone la idea romántica de la colaboración del lector y el poeta.

Los románticos, escribe un amigo mío, dejaron que sus musas escribieran por ellos. Los simbolistas, digo yo, dejaron que sus lectores leyera lo que ellos no habían escrito. Un espíritu modesto no cree decir más de lo que se propuso: y por esta misma modestia se produce el milagro y dice siempre más: es un clásico.

¿No será muy cruel que le explique por qué leí varias veces su conjunto de composiciones? Si ellas piden varias lecturas, dice usted, “es que tienen alguna virtud”. Yo no he dicho que todas sus poesías pidan varias lecturas, sino que yo me las exigí para no obedecer a una primera impresión que, al final de cuentas, habría bastado, pero ¿lo sabía yo acaso? Debo añadir que sus poesías realizadas, sus poemas, no sólo piden varias lecturas, sino que las merecen.

Creí encontrar una relación entre los poemas que separé del conjunto y lo mejor de su espíritu. Su carta me dice que no es así, que en lo que usted realiza es donde menos se encuentra. Me equivoqué, pues, al encontrar a usted “a lo que creo que es usted, es decir: a lo que encuentro mejor en sus poesías y que yo quiero creer que es usted”, en los poemas, cuando sólo debí buscarlo en lo que usted no consigue, o no quiere fijar: en la emanación poética dispersa, en el impresionismo vago.

La culpa es, acaso, mía. Buscaba poemas y encontré poemas y fragmentos. Pero debo añadir que pienso que ningún fragmento es obra de arte, como tampoco es obra de arte lo inacabado. Si la *Sinfonía incompleta* no fuera completa, si tuviera unas notas más, sería mejor llamarla *Sinfonía redundante*.

Pero mi carta se alarga. Y al temor de disgustarlo no quisiera añadir algo peor: el temor de cansarlo.

X. V.

IX

26 de noviembre de 1929.

Mi querido poeta: ¿Quiere usted perdonarme? Tiene usted razón, y mi otra carta fue una ganzúa —no la piense usted inmoral— para mejor abrir la cerradura de su franqueza. Y lo he conseguido. Así es mejor, puesto que antes la simpatía que me ha mostrado había hecho blando y amable el fracaso de mis versos. No me ha herido, antes me ha curado y puesto a pensar lo que, sabido, olvidaba.

Cuando leí su carta anterior, me dije ¿no hay poemas, es decir “cosa creada”? y en verdad no la hallé. Pero su severidad iba a apoyarse, alegre, en mi deseo y... no había usted sido severo, duro. ¿Parezco hoy más humilde? Quisiera parecer más justo reclamando, íntegra, una verdad que, gentilmente, escapaba.

En su carta, al leer la palabra: *dureza*, sentí algo cercano al regocijo y al encuentro de algo que, esperado, temía que no viniera y que estaba ya allí, mirándome.

Reconozco que ha sido mi pecado no arrojarme yo solo por el camino de esta “larga paciencia” del arte, pero un guía tan noble me tentaba. ¿Quiere usted perdonarme?

En su carta anterior, hablaba usted alrededor de mis poesías; en la última me habla sobre ellas; ahora las dos ya me lo dicen todo sobre ellas.

Hace dos años aproximadamente, cuando no conocía aún el *Pájaro pinto* de Antonio Espina, me aconteció pensar y querer el plano interferente de lo extremo y lo interno de la poesía. Yo encontraba en el cine algunas enseñanzas, más siempre en relación del movimiento y de la escena distinta; y la forma íntegra del poema, tal como hoy usted me lo anota, fue perdiéndoseme, evaporándoseme tristemente, al calor de estas cosas accesorias. Mi equilibrio fue ya entonces perfectamente perdido y, mirando las cosas al revés, la caza era para mí un producto —aunque, seguro, sólo para mí— que, estando a mis plantas, aún vivía en un puro moverse. Pero estaba mi cabeza en la tierra y los pies no se me apoyaban en las nubes sino por obra de mi imaginación.

No encuentro, pues, dura su carta, antes me parece cordial. ¿Qué clase de masoquista soy?

Va usted ahora a concederme un favor: los muchachos desean publicar un número especial de poesía y quiero que las que publiquemos del grupo de México, usted las seleccione. Que no

falte nadie y sólo esperamos que usted, ahora, nos envíe algunos de sus poemas inéditos también. ¿Nadie, por ahí, ha hecho algún ensayo sobre asuntos poéticos? Nos interesaría vivamente.

En estas líneas, a través de ellas, va, franca, mi mano.

A. G. H.

LETRAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS

LA POESÍA MODERNA EN LENGUA ESPAÑOLA

Presa en laurel la planta fugitiva.

LOPE DE VEGA

ES UN hecho innegable que, después del esplendor y de la vitalidad que en los Siglos de Oro alcanzaron un punto cenital en un mediodía durable, la poesía española sufrió un eclipse prolongado. A la retórica del siglo XVIII y a su esterilidad consecuente, suceden el verbalismo y el prosaísmo en la poesía del siglo XIX. El verdadero y único movimiento romántico que, en Inglaterra y aun en Francia, pero sobre todo en Alemania, expresa por boca de sus poetas líricos la inquietud y la angustia ante el misterio cósmico, la nostalgia de lo conocido, la zozobra ante lo desconocido y las oscilaciones del espíritu en los mundos de la vigilia y el sueño, apenas si aparece en España, con autenticidad, en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, ostra solitaria que, en un mar de vacío y entre rocas de ruido, secreta algunos poemas breves y grises, perlas de una sólida niebla preciosa y de un misterioso oriente lunar.

Dos siglos transcurren en los que para encontrar la poesía en España se hace preciso buscarla fuera de la obra de los poetas y, desde luego, fuera del verso, en otras manifestaciones artísticas.

Una sacudida, preparada insensible y secretamente, hará posible, a fines del siglo XIX, que, con el tiempo, la fecundidad de las tierras poéticas se renueve. El movimiento le llega a España de América donde, hasta ese momento y con raras excepciones, los poetas habían trabajado las mismas vetas y seguido las mismas vías que los poetas españoles trabajaron y exploraron hasta ese punto que parecía un término definitivo.

Una vegetación inesperada y aislada cubre las tierras de la poesía que sembraron aquí y allá, en Colombia, en Cuba y en México, los poetas que en este drama de la renovación poética representan el papel de precursores de un movimiento que habrá de llamarse más tarde, cuando se dibuja y precisa, *el modernismo*.

Los precursores se llaman Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal. Son espíritus inconformes ante el eclipse de la poesía en lengua española. Al contrario de sus contemporáneos españoles, son espíritus abiertos a nuevas influencias, y, más o menos conscientemente, a menudo menos que más, pero guiados por su instinto, se enfrentan simultáneamente con el problema de la operación creadora que es la poesía y que es siempre, ante todo y sobre todo, un problema de lenguaje. La sacudida que provocan es, pues, la

sacudida del lenguaje. Redescubren el sentido y el sonido de las palabras, y también su color y su materia. Vuelven a pensar en cuanto los poetas españoles y americanos que los precedieron habían enterrado, olvidado o petrificado. Restituyen al verso su condición de danza de sílabas y hacen surgir nuevamente, reconociéndoles toda su importancia, las pausas, los ritmos. No ocultan las fuentes de lo que pudiéramos llamar su alquimia del lenguaje poético. José Asunción Silva ha leído a los grandes románticos y ha ensayado una adaptación al verso español de los recursos musicales de algunos poemas de Edgar Allan Poe. Julián del Casal persigue la voluptuosidad de la materia en formas escultóricas. Manuel Gutiérrez Nájera deja que lo fecunde la poesía francesa, ensaya nuevos ritmos musicales y pone en juego los colores de una paleta vibrante en que el blanco y el azul —que es el color del modernismo— tienen brillo de esmalte.

Es la hora en que, en un poema de Manuel Gutiérrez Nájera —que nos lleva a pensar en la *Sinfonía en blanco mayor* de Théophile Gautier tanto como la *Sinfonía en gris* de Rubén Darío nos lleva a pensar en Gutiérrez Nájera y en Gautier—, aparece un verso profético en que

de cisnes intactos el lago se llena.

Estos tres precursores del movimiento modernista, los más importantes si no los únicos, mueren jóvenes, como convenía a su destino en el drama de una evolución poética en que son los héroes, los primeros que avanzan y los que caen primero, imágenes vivas y, a un solo tiempo, víctimas de su inconformidad y de su heterodoxia.

En este drama dialéctico en el que a la poesía española del siglo XIX, que no sólo es, por lo general, una poesía de tesis sino tesis en sí y por sí misma, se opone la antítesis de los precursores del modernismo, toca a Rubén Darío desplegar una obra que representa, sin violencia de nuestra parte por completar el ciclo que habrá de abrirse después en incesante movimiento, la síntesis.

La poesía del joven nicaragüense vive las tres etapas de este drama. En sus versos de adolescencia imita a Gustavo Adolfo Bécquer y admira a Ramón de Campoamor, pero bien pronto sufre el encantamiento de la poesía de los precursores y es el llamado a juntar en un solo haz de realidades lo que en la poesía de los precursores del modernismo era una anticipación, una promesa. Para ello, se halla dotado como ningún poeta de su momento. Es dueño de un gran temperamento musical, y bien pronto descubre, afina y concierta su instrumento. La alquimia del verso de los precursores se convierte en sus manos en una ciencia viva y eficaz. Ensayo y pone a prueba el endecasílabo castellano y lo devuelve redivivo, como en los buenos tiempos de la poesía clásica; o bien, después de pasarlo por vasos capilares, sometiéndolo a nuevas pruebas, lo renueva flexible y con un encanto sonoro que el oído no había conocido antes. Y toma el alejandrino y lo somete en castellano a la presión que habrá de darle una ductilidad asombrosa por cuanto que lo mismo le permite seguir siendo un verso compuesto por dos heptasílabos que descubre en él los resortes que lo hacen flexible y, a un tiempo, único.

Es Rubén Darío, como Manuel Gutiérrez Nájera, un temperamento impresionable y aún más curioso y ávido. Otros poetas, antiguos y modernos, los más diversos y variados, lo fecundan. Por ello y por su riqueza verbal y por la ambición y diversidad de sus temas hace pensar en algunos aspectos líricos de D'Annunzio. La sensualidad dionisiaca, la religiosidad, el paganismo y, en una palabra, la disponibilidad de Rubén Darío lo llevan a asomarse a todas partes buscando instintiva y a veces lúcidamente, feliz con los hallazgos de su aventura numerosa, el equilibrio de sus dones, el abrazo de sus contrarios.

Con su obra y con su ejemplo, Rubén Darío eleva el nuevo movimiento poético a su mediodía que es también el mediodía de la poesía americana en lengua española. Los poetas modernistas de América, contemporáneos, coetáneos de Rubén Darío, se multiplican. Es fácil descubrir cierto unanimismo de temas y formas, de modos y maneras, en la poesía de este momento. La obra de los poetas modernistas americanos es —ya se ha dicho certeramente— la primera contribución americana a la poesía lírica en lengua española. Constituye una revolución y la muestra sólida de una inconformidad. Es también un grito de independencia que no sólo se repite en numerosos juegos de ecos, espejos y reflejos en América sino en España misma donde los poetas se hallan también inconformes con su inmediato pasado poético.

Esta inconformidad de los poetas españoles contemporáneos de Rubén Darío favorece y explica el buen éxito de la nueva actitud que los precursores iniciaron y que el poeta de *Prosas profanas* realizó con un desembarazo, con una seguridad que adopta formas de maestría. Rubén Darío se convierte en el joven maestro de los poetas que lo imitan en España y en América, pero también, más sutilmente, en el ejemplo de aquellos que admiran su novedad y su gracia, comprenden la trayectoria de su destino poético de reformador, pero que no lo imitan —como Miguel de Unamuno y Antonio Machado— o de los que reúnen en el crisol de su temperamento las nuevas conquistas de la lírica modernista, viviéndolas, haciéndolas suyas para proyectarlas luego a otras regiones, o para concentrarlas en la elaboración de una química del verbo personalísima, como en el caso de Juan Ramón Jiménez que, en un esquema autobiográfico, ha confesado que los años de 1898 a 1901 son, en su formación y evolución poéticas, las fechas de su encuentro con Rubén Darío, y que la soledad anterior a su reacción hacia una poesía profundamente española estuvo precedida por su contacto con el modernismo, con la influencia principal de Darío.

Cuando el movimiento se pasma en inmovilidad; o, dicho de otro modo, cuando un movimiento poético se convierte en escuela, sobreviene la hora de la desconfianza, en que al entusiasmo sucede el rigor, en que a la acción impulsiva siguen la crítica y la autocrítica.

La escuela modernista deja ver, entonces, sus defectos que residen, sobre todo, en sus excesos. Vestida como está de sí sé qué ropajes, se presenta como una poseía que no resiste a la prueba de la desnudez. Muestra su retórica en el hecho de que sus poetas tienen mayor parentesco con los escenógrafos que con los pintores y más íntima relación con los virtuosos de la música que con los músicos verdaderos. Y por su afán decorativo y superficial, monótono en su variedad, provinciano en su exotismo, que no en balde está presidido por las

Fiestas galantes de Paul Verlaine, y aun por su artificioso encanto, da la impresión de un carnaval incesante.

El modernismo ha creado ya una retórica, un formulario. Los prosélitos de Rubén Darío descubren el secreto del modernismo que, al descubrirse, deja de ser un secreto. Y se agotan y agotan al lector sensible en la insistencia y repetición de temas, efectos y recursos, al punto que los lugares exóticos se convierten en lugares comunes; al punto en que los hallazgos musicales se convierten en desenfrenadas redundancias.

La antítesis modernista es ahora una síntesis que reclama, a su vez, una nueva antítesis. Y ésta se presenta por diversos rumbos y de varios modos, pero ha quedado dibujada poéticamente en la actitud que revela un soneto del poeta mexicano Enrique González Martínez, en que, con el tono de admonición característico de sus personales ética y estética, aconseja torcer el cuello, ya no sólo, como Paul Verlaine aconsejaba, a la elocuencia, sino al ave simbólica del modernismo, al cisne indiferente a la voz de las cosas y al alma de paisaje.

González Martínez no señala concretamente al cisne de Rubén Darío —al cisne que fecunda la poesía del autor de *Prosas profanas*, amante de las metamorfosis mitológicas, como a Leda misma— sino, sobre todo, al ave de engañoso plumaje y de gracia puramente decorativa de la escuela modernista que había operado, consecuente con el verso profético de Manuel Gutiérrez Nájera, el milagro redundante de la multiplicación de los cisnes. Como un nuevo aviso del cambio de dirección, en profundidad, de la poesía lírica de habla española, Alfonso Reyes, Enrique Díez-Canedo y, recientemente, Pedro Salinas han interpretado este acto de inteligente cirugía poética.

También esta nueva inconformidad se traduce en un cambio sensible que da señales de vida, simultáneamente, en América y en España. Se afirma en las grandes *soledades* de la poesía lírica española —soledades de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—, en la obra reflexiva de Enrique González Martínez y en la del argentino Leopoldo Lugones que si, del mismo modo que Rubén Darío, puede ser considerado como un poeta del modernismo por una parte de su obra, otra no menos sino más importante supera las fronteras de la escuela modernista y se abre a experiencias nuevas realizadas con singular arrojo y maestría.

Estos seis poetas, tocados o no por el modernismo, anuncian, por su actitud meditativa, por su soledad o por su influencia, o por la influencia de su soledad, o por su rigor ejemplar o por una tendencia hacia la pureza de la expresión poética, tiempos nuevos y mejores para la poesía. Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones y Enrique González Martínez forman por ello el grupo inicial de la lírica moderna en lengua española en esta *Antología* en que no figuran otros poetas, contemporáneos suyos, cuya obra se incrusta definitivamente en el mosaico de la poesía modernista.

Si el arte de Rubén Darío en el aspecto decorativo y musical de *Prosas profanas*, pauta del modernismo, parece ahora superado, el verdadero equilibrio de sus dones más diversos se halla en los poemas que, situados a un tiempo fuera y dentro de la estética modernista, son la prueba de una prodigiosa permanencia de lo fugitivo y de la unidad del espíritu en la diversidad de la forma:

*Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca;
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca.*

Alto, diferente, sañudo y señero, Miguel de Unamuno apenas si deja que el modernismo toque su poesía. Su campo es otro y ha llegado a él por los caminos de las influencias, de los roces y contactos extrajeros, de las lecturas de los románticos italianos, de los románticos —poetas y prosistas— alemanes, por una orgullosa persistencia dentro de las vías de la poesía española del siglo XIX que Unamuno, dichosamente, vivifica, y por el ejemplo de los grandes místicos en cuya tradición entronca angustiosamente:

*Y mira que si al alma no libertas,
al alma en que Tú vives,
serás en ella esclavo,
Tú, Tú mismo, Señor!*

En la tradición española se injerta con naturalidad Antonio Machado en cuya poesía surgen nuevamente las voces del romancero popular que el poeta retoma sin artificio y con personal, humano y sencillo acento. El paisaje de Castilla encuentra en él su confidente y su íntimo interlocutor. Sonámbulo, despierto y dormido a la vez, deja oír un canto melódico que en ocasiones no se distingue de la voz que usamos para hablar; que mana de un venero de aguas clarísimas y virginales, sin filtraciones ni alquimias. En un enlace natural del pensamiento y la emoción hace surgir, también, milagrosa por naturalmente, después de una desaparición subterránea que parecía definitiva, la poesía gnómica que, sin dejar de ser poesía, es también sabiduría y cordura humanísimas:

*Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.*

Compleja e incitante, en sus variaciones y en sus estaciones, en sus tonos populares y cultos, simultáneos o alternos; sensual e impresionista, rica en colores y en sonidos y ecos de sonidos, en fragancias y emanaciones, pero que, en una orgullosa tendencia hacia la unidad, van limitándose y precisándose hasta alcanzar un dibujo concreto, y una música que es más del espíritu que de los oídos, la poesía y la evolución de la poesía de Juan Ramón Jiménez son un singular ejemplo de una estética personal en que lo espontáneo sometido a lo consciente, en una constante depuración, en un trabajo en marcha hacia la desnudez, se resuelve en un lirismo que se adelgaza como un surtidor incesante, surgiendo de sí mismo, nutriéndose de sus propios elementos, dirigido hacia un ideal cielo de pureza y desnudez.

La influencia de la poesía de Juan Ramón Jiménez es también parte de su obra. Pocos son los poetas españoles y pocos los poetas americanos que no la sufrieron, dichosamente, a su tiempo. Y difícil empresa sería explicar la aparición de algunos poetas considerables de las dos siguientes promociones líricas en lengua española sin tener presente no sólo la poesía de Juan Ramón Jiménez sino su poética implícita y aun explícita en su obra misma, dirigida a alcanzar —fuera de lo anecdótico y de lo narrativo— un lirismo de creación pura, orgulloso y único:

*¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!*

Con Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón que lo preceden en el tiempo y que desarrollaron su obra en una soledad orgullosa el primero, callada y profunda el segundo, en un significativo aislamiento de la escuela modernista, Enrique González Martínez es la tercera encina solitaria de la poesía lírica mexicana. Al ave del modernismo opuso el búho de la meditación, el intérprete del silencio. Consecuente con el símbolo de su actitud, meditabundo y silencioso, desarrolla una poesía reflexiva, de tonos velados y discretos y de una musicalidad temperada que, por la exacta correspondencia con el espíritu y el temperamento del poeta que la produce, en vano acusarán de monótona. La pasión no enturbia los vasos en que hace correr su expresión. Porque la pasión de Enrique González Martínez consiste en mantenerse lúcido, en recatar su angustia y en ocultar, con un pudor mexicanísimo, para sentirlo más íntimo y profundo, su dolor:

*No turbar el silencio de la vida
y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente
escondida.*

Si el argentino Leopoldo Lugones es, en su país, el mejor representante de la escuela modernista, ¡cómo no destacar de su obra, numerosa y considerable, las aspiraciones, las tentativas y los hallazgos magníficos dirigidos muy precisamente a proyectar la poesía hacia otros planos! Allí está, para comprobarlo, la fiebre que no excluye la lucidez de las imágenes ininterrumpidas y certeras del *Lunario sentimental*, henchidas de ironía y de novedad. Es también el primer poeta moderno que —siguiendo el ejemplo de Jules Laforgue— inaugura en la poesía en lengua española no sólo esa irónica adoración a la luna sino también esa mezcla especiosa y rara de lo poético y lo prosaico en expresiones de puro lirismo pero también de realista y descarnado acento coloquial.

Su retórica personalísima y, sobre todo, su adjetivación en que la novedad y la precisión se alían estrechamente lo llevan a lograr, milagrosamente, la recreación no sólo de la naturaleza que contempla sino una segunda y decantada naturalidad:

*Y una remota brisa de conturbado vuelo
se acidulaba en tenue frescura de limón.*

Ante la misteriosa e irreversible huida del tiempo, el hombre no ha podido menos —ni más— que inventar la maravillosa consolación de los círculos, de los ciclos, de los calendarios y relojes. Del mismo modo, ante la corriente de la producción poética y para detener un instante esa fuga que es también, a veces, un crecimiento o una reducción, una aportación o un olvido, el crítico recurre a pensar en las promociones, en las generaciones de poetas.

La presencia cercana de lo contemporáneo dificulta la visión que sólo la distancia en el tiempo habrá de definir al hacer posible una visión más clara, desinteresada y certera. Mientras tanto, no es ilógico ni injusto pensar que, en el caso concreto de la lírica moderna de habla española, al grupo de poetas que forman el primer grupo de esta *Antología* han sucedido, al menos, puesto que una nueva y en formación se agita e impaciente, dos promociones de poetas.

La primera la forman los que, más que una descendencia de la escuela modernista, ya superada, lo son de los poetas y de la poesía inmediatamente anterior al primer grupo. Estos poetas ensayan o logran nuevas tentativas, nuevos frutos, en una diversidad cuyo visible denominador común es, precisamente, el alejamiento del modernismo y de sus fórmulas.

Unos hacen entrar en la poesía de lengua española cierto voluntario prosaísmo que si en otro tiempo habría hecho el efecto de un desconocido, intruso en un sitio al que no hubiera sido invitado, presta ahora a la lírica un sabor y sobre todo un acento de intimidad y más aún de familiaridad frecuentes en la poesía inglesa o en la poesía norteamericana, mas no en la española. Este elemento aparece en la poesía de algunos poetas españoles (José Moreno Villa) o americanos (Salomón de la Selva), en expresiones coloquiales que no sólo no están desprovistas de poesía sino, a menudo, cargadas de ella. Otros insisten y prolongan en una sola gris, voluntaria y monótona línea las que Juan Ramón Jiménez trazó en su trayectoria hacia una ideal meta de intimidad y depuración poéticas (Pedro Salinas). O bien concretan y extreman las exigencias de la composición hacia un tipo de poesía elaborada después de un análisis cada vez más agudo de las posibilidades de la creación (Jorge Guillén). Los hay que buscan la confluencia de lo popular y lo aristocrático, de lo tradicional y lo hermético; o cuya obra es una oscilación entre estos dos mundos aparentemente opuestos (Alfonso Reyes). Otros en que la angustia de un drama personal se resuelve, en última instancia, en música, canto y apasionada sensualidad (Porfirio Barba Jacob). O que, ensimismados o atónitos, refieren todo cuanto miran o tocan —aire, agua, tierra— al mundo de desolación que se abre dentro de ellos, con acentos de religiosidad, pasión y elemental rudeza, que cobran dramático interés (Gabriela Mistral). Otros que en la operación de oír y de hacer oír las voces que dialogan en su abismo interior, y en revelar su alma oculta y en expresar muy precisamente los conflictos de la religiosidad, del erotismo y de la muerte, muestran su originalidad y el atrevimiento de su tentativa poética (Ramón López Velarde). Otros en que la imaginación reaparece recobrando, en su libertad, su propia lógica, y la palabra su poder de creación (Gerardo Diego). O que, en una poesía que por momentos parece más una poesía oral que escrita,

instauran en la lírica española sinceros, patéticos acentos de pasión y de cólera, en los que — para usar una expresión que Rubén Darío quiso aplicar a ciertos temas cívicos— reaparecen la voz de la Biblia y el verso de Walt Whitman (León Felipe).

No menos rica y, acaso, por un fenómeno de perspectiva o de falta de perspectiva, más numerosa, la segunda promoción de poetas que forman el tercer grupo y último de esta *Antología* recoge y prolonga las tentativas y experiencias de los poetas inmediatamente anteriores o acude a la poesía tradicional española, y en un primer plano, coloca aquella en que predomina el sentido de lo popular. Así vemos cómo algunos poetas españoles de esta promoción hacen surgir muy naturalmente, en la lírica moderna, el amoroso acento, la melodía delicada de algún poeta español del siglo XVI. Esta fidelidad a lo popular español —que es una de las inteligentes reacciones contra el modernismo— se muestra en otros poetas y en otras formas menos cercanas al canto y al folclore. Pero una vez más las oscilaciones entre lo popular y lo individual —características de la poesía española de todos los tiempos— se hace presente en los poetas españoles, mientras los poetas americanos —los mexicanos sobre todo— mantienen su poesía lejos del contacto de lo popular; o ensayan con inteligencia —los argentinos sobre todo— una transfusión de elementos castizos y criollos en la poesía.

Pero, acaso, lo que diferencia más claramente esta nueva promoción de las dos anteriores es la corriente de irracionalismo que —derivada de los movimientos poéticos franceses— recorre una gran parte de su poesía, como también una gran parte de la poesía contemporánea universal. El mundo del subconsciente, las preocupaciones oníricas y aun cierto automatismo poético irrumpen ahora, francamente, en la poesía moderna de lengua española y adoptan diversas características en España y en América.

“La poesía —dice Paul Valéry— se forma o se comunica en el abandono más puro o en la más profunda espera: si se la toma por objeto de estudio, es por allí por donde habrá que mirar: en el ser y bien poco en lo que lo circunda.” Como si los poetas de esta nueva promoción lírica tuvieran presente la aguda observación del poeta francés, la poesía de unos parece formarse en el abandono más puro, pero también, la de otros, y en mayor intensidad, en la atención más profunda. Conviene, pues, tener presente que, sin desdeñar la corriente de irracionalismo, antes bien asimilando las nuevas posibilidades y aportaciones de esta forma de libertad, otros espíritus se mantienen —aun dentro del sueño— en una vigilia, en una vigilancia constantes.

“JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SU OBRA” DE ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

AHORA que el agudo crítico español ha muerto, recuerdo las noches en que en la Facultad de Filosofía y Letras dictaba a los alumnos de los Cursos de Invierno, en su mayoría adultos, profesores y escritores, las conferencias que al mismo tiempo que formaban un breve curso iban a constituir un libro acerca de Juan Ramón Jiménez, un libro que ha resultado póstumo. Antes de las conferencias, Enrique Díez-Canedo y yo iniciábamos una conversación que tenía algo de ese momento en que los cantantes ejercitan su voz poco antes de salir a escena. El reloj nos recordaba, inflexible, la hora de entrar al salón en que Díez-Canedo hablaba acerca de Juan Ramón Jiménez, en tanto que yo me dirigía al aula vecina, donde dictaba un breve curso sobre el modernismo.

No puedo leer páginas sin oír la voz delgada de Díez-Canedo y sin dejar de pensar que las nueve partes en que aparecen ahora agrupadas conservan todavía no sólo el tono sino el método oral que les dio vida.

Diré, desde luego, que se trata de un retrato crítico de un escritor más que de la crítica de la obra de un escritor. Por ello el libro no se intitula “La obra de Juan Ramón Jiménez” sino *Juan Ramón Jiménez en su obra*. Claro está que estas fronteras entre el poeta y su creación no se establecen de manera inflexible, y que el crítico habla tanto de ésta como de aquél, pero a nadie se le escapa que la agudeza crítica de Enrique Díez-Canedo no ha perdido de vista el insistente desvelo con que Juan Ramón Jiménez ha querido, siempre, vigilar su propia obra y aun mantenerla a través del tiempo, con base en correcciones y ordenaciones sucesivas, despierta siempre.

No representa una labor muy ardua la crítica de la obra de Juan Ramón Jiménez para un crítico tan bien armado como lo estaba Díez-Canedo, ni para otros menos bien armados que hayan visto claro en el hecho de que el autor de *Piedra y cielo* se ha encargado de esclarecer su poesía en sí misma y de situarla cuidadosamente en relación con movimientos poéticos y obras anteriores, coetáneas y aun ulteriores.

No es posible decir otro tanto del trato y menos aún del retrato de un poeta que ha dado pruebas de estar hecho de materias tan imponderables, volátiles y, no pocas veces, tan inflamables que alguien menos preparado para abordar ese trato y para ejecutar ese retrato corre un riesgo semejante al que correría un neófito empeñado en mezclar sustancias químicas que desconoce.

En estas páginas Díez-Canedo usa “la austera justeza, sin extremo innecesario” que el propio Juan Ramón Jiménez le reconoce en una de sus peculiares cartas. Y la usa al punto que los amantes incondicionales de la poesía del autor de *Platero y yo* pensarán que abusa de ella. El libro no es una apología sino un método personal para abordar una actitud poética y para enfocar la situación de un poeta, sus límites, sus fronteras, sus fuentes y la influencia que ha sabido ejercer en artistas de promociones posteriores a la del propio Juan Ramón Jiménez.

Las páginas dedicadas a las fuentes de la poesía de Juan Ramón Jiménez y a las influencias que recibió en su juventud son certeras y curiosas. Canedo insiste en la de Moréas, toca la de Samain y se detiene poco tiempo en la de Francis Jammes que es, acaso, menos difícil de precisar de lo que piensa el crítico español. No menos curiosas son las páginas dedicadas a las resonancias, ecos y aun repeticiones concretas que algunos versos de Jiménez han provocado en poetas como Salinas, y sobre todo en Jorge Guillén. Pero aun en estas observaciones el poeta se ha adelantado al crítico, señalándolas con ese cuidado que corresponde al que pone en la clasificación, ordenación y corrección de su obra y que, a veces, se convierte en una nueva forma del descuido. Porque a nadie que haya seguido con atención la actitud de Jiménez para con su propia obra se le escapará que, no pocas veces y más allá de su propio aforismo, llega a tocar el poema en sus correcciones sucesivas aun más allá de la rosa.

Algunas observaciones de Canedo son útiles también para dibujar la porción anecdótica de un poeta tan singular que, por ejemplo, ha puesto en no figurar en antologías poéticas el mismo interés, el mismo celo que otros poetas ponen en figurar en ellas.

“CABALLITO DEL DIABLO” DE JOSÉ BERGAMÍN

TRES BREVES, incisivos, juveniles libros de José Bergamín —*El cohete y la estrella*, *Caracteres*, *La cabeza a pájaros*— acaban de ser editados en Buenos Aires en un solo volumen. Gran inventor de títulos de sus libros y de muchos libros que no son suyos, José Bergamín los ha unido con un nombre en el que sólo el lector no advertido se quedará con las palabras que nombran un insecto ligero y frágil, de un modo más coloquial que científico o literario. Bien pronto, el lector caerá en la cuenta de que el libro de José Bergamín no podría llamarse “La libélula”, sino *Caballito del diablo*.

Cada uno de estos tres libros conquistó para José Bergamín, dentro y fuera de España, una merecida reputación de autor agudo y malicioso, de epigramático sutil y de consumado autor de aforismos. Más tarde, la personalidad del escritor ha ido desenvolviéndose, complicándose por una parte, simplificándose por otra, en libros de forma muy diversa a estos de aforismos y caracteres, pero sin borrar las huellas que marcó en sus primeros trayectos en el suelo y en el cielo literarios. Esta fidelidad a lo esencial de sí mismo es tal, que no me parece ocioso ni hiperbólico afirmar que en estos tres breves conjuntos, unidos ahora por la intencionada alusión al diablillo alado, está ya —puesto que se trata de una estrella— y estalla —puesto que de un cohete se trata— José Bergamín en cuerpo y en espíritu.

Y no es poco el placer de ver a este espíritu perturbador quemando conceptos, sometiendo proverbios, frases hechas y lugares comunes a la prueba del ingenio y a la alquimia poética del juego y del fuego a que es tan felizmente afecto; acertando aun en los momentos en que —él lo sabe— se equivoca, en su disparadero incesante de flechas a blancos posibles e imposibles.

Al hablar de José Bergamín, los escritores españoles coetáneos suyos caen siempre en la costumbre de citar a Miguel de Unamuno, como un antecedente cercano, como un ejemplo inminente del autor de *Caballito del diablo*. Quien los oye no acierta a definir si lo hacen para disminuir a José Bergamín o para exaltar a Miguel de Unamuno; nunca para situar, desinteresadamente, al segundo y enfatizar la inteligente descendencia del primero. Si es fácil descubrir en qué se asemejan estos dos espíritus de una misma familia pero de un tiempo diverso, más útil y sutil sería que los mismos que deciden, simplificando brutal y aviesamente no tanto la ascendencia de Bergamín como la descendencia de Unamuno, nos dijeran en qué difieren, que no es ni poco ni superficial. Por nuestra parte, acometer la separación de sustancias nos parece una operación tan incitante como impropia de una nota como ésta, que sólo se propone registrar y enfatizar la presencia de un libro que reúne las tres primeras y ya personalísimas apariciones de José Bergamín en el escenario de la literatura española contemporánea. ¡Ya desde su obra inicial sorprenden la flexibilidad, la disponibilidad y la curiosidad —dimensiones tan poco españolas— de este españolísimo escritor!

TRES NOTAS SOBRE JORGE LUIS BORGES

I. POEMAS

En este volumen intitulado simple y certeramente *Poemas*, Jorge Luis Borges reúne su obra poética escrita entre los años 1922 y 1943. Comprende, pues, una suma de poemas, y éstos son de una sustancia concentrada y rica y, además, personalísima. Porque el crítico de agudas armas, afinadas y afiladas en literaturas antiguas y modernas; el prosista imaginativo y curioso que es Jorge Luis Borges, es también un poeta diferente, con voz y ritmo inconfundibles, dentro de la poesía contemporánea. No hay en esta afirmación hipérbole alguna. Y si está expresada súbita y directamente es por temor de escatimarla en los límites impuestos a una sencilla nota crítica en la que no hay espacio para un análisis, a quien nada ha escatimado para merecerla. Pocos poetas de su tiempo y de su país merecen una atención más firme y un trato más cuidadoso: los mismos que sin duda se ha impuesto en su experiencia poética poco numerosa —como no es costumbre en América, en España— pero muy concentrada —como no es costumbre, tampoco, en España, en América.

Poemas reúne los libros publicados por Jorge Luis Borges; en 1923, *Fervor de Buenos Aires*; en 1925, *Luna de enfrente*; en 1929, *Cuaderno de San Martín* y *Muertes de Buenos Aires y otros poemas*, algunos de los cuales están fechados en un periodo de tiempo que media entre 1934 y 1943.

La voz de este poeta argentino es tan particular que, si bien parece, no es diversa, si la oímos atentamente, de la que está presente en los poemas del primer conjunto. También la unidad de su espíritu es evidente en la repetición de las preferencias, de las obsesiones y aun de los temas —no necesariamente variados— en que insiste sin monotonía, antes bien con una inevitable y poética fatalidad.

Con lo primero quiero subrayar que Jorge Luis Borges tocó y aun fue tocado por corrientes de poesía en un momento de transición, en que otros poetas se detuvieron ya para siempre, y de las que él salió no sólo indemne sino enriquecido. Con lo segundo insisto en que tanto su avidez como su riqueza están presentes desde los primeros conjuntos y que, para sólo citar un ejemplo, *La recoleta*, poema que figura en *Fervor de Buenos Aires*, pudo haber sido escrita, pongamos, en 1936 y figura muy naturalmente entre los *Otros poemas* y, más aún, pudo no haber sido escrita aún para aparecer, dichos e inevitablemente, en un futuro conjunto de, digamos, 1948.

Nada cohibe tanto el comentario a un poeta como Jorge Luis Borges y a una poesía como la suya como el hecho de tener presente que el mejor comentarista, que el mejor crítico de ella sería o es Jorge Luis Borges. De ello dan prueba las lúcidas anotaciones y notas a sus poemas que él llama, a veces, ejercicios.

El crítico interesado en relacionar los temas y obsesiones característicos de esta poesía piensa que ha descubierto algo que para otro poeta que no fuera Jorge Luis Borges sería una sorpresa. La sorpresa es para el crítico, porque ya el poeta se ha anticipado a confiar sus propósitos y la reaparición, en otros poemas, de sus propósitos.

“Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso”, dice Jorge Luis Borges en su comentario a uno de sus poemas más recientes y más intensos, *La noche cíclica*, escrito en versos alejandrinos en los que la presencia de las palabras esdrújulas es de una dramática inevitabilidad, y en que el poeta comunica al lector la angustia no de un sentimiento desconocido sino de una idea angustiosa ante lo desconocido, y que termina —esto es sólo un decir— también inevitablemente con el verso inicial: “Lo supieron los arduos alumnos de Pítágoras”.

II. FICCIONES

El libro más reciente de Jorge Luis Borges está formado por textos, escritos entre los años 1935 y 1944, que tienen el denominador común —nada común— de ser obras de ficción.

El poeta excelente que hay en Jorge Luis Borges ha creado estas invenciones, estos productos de una imaginación y de una fantasía que se gozan en articular lo que en otras mentes es sólo divagación o sueño disperso. El agudo crítico que hay en Jorge Luis Borges se adelanta a situarlos y a clasificarlos en el título de *Ficciones*. No hay, pues, lugar a dudas ni a equivocaciones ni a equívocos. Se trata de un libro en que la realidad real, fotográfica, ha sido apartada voluntaria, conscientemente, para dar lugar a lo que pudiéramos llamar la *realidad inventada*.

Este volumen junta un libro anterior de Jorge Luis Borges intitulado *El jardín de senderos que se bifurcan* con nuevos textos que el autor llama “artificios”. Así, resueltamente, artificios, para mayor placer de quienes amamos este tipo de literatura, y para mayor claridad de quienes, movidos por un monótono y rutinario empeño de convertir la literatura en una pobre copia de la realidad circundante, habrán de desecharlos por lo que ellos llaman falta de humanidad.

Artificios, sí, en el más decidido y decisivo y, desde luego en la prosa hispanoamericana, más atrevido sentido que entraña la palabra. Porque todo en ellos es invención, creación, imaginación y fantasía inteligentes. No pretenden trasladar la realidad a un plano artístico. Pretenden, en cambio, inventar realidades con ayuda de la inteligencia. Y logran añadir a la realidad, por medio del artificio más lúcido, nuevas y posibles y probables realidades mentales que duran, desde luego, el tiempo en que la ficción se desenvuelve pausada o rápida, dominada siempre por el autor, el tiempo de la lectura. Pero que vibran aún y obsesionan, en los mejores casos, después de la lectura, en nuestra memoria. El primer conjunto de textos que forman *Ficciones* y que apareció en un volumen independiente, al tiempo que apareció la singular fantasía de Adolfo Bioy Casares, me llevó a pensar que mientras otras literaturas hispanoamericanas, sin descontar la nuestra, fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y de un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables, la literatura argentina presenta ante nuestros ojos, no un espejismo sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención. En estos libros de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares, como en otros libros argentinos actuales, la literatura de ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en

México, se le niegan. Porque lo cierto es que, entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista, y aun de cosas peores.

De una riqueza y de una precisión admirable, el lenguaje de Jorge Luis Borges sirve para hacer más exactos estos cuentos, estas fantasías, estas narraciones, y para hacerlos más bellos. Porque exactitud y belleza, creación, ciencia y poesía presiden alternativa y, casi siempre, simultáneamente los agudos textos de *Ficciones*.

Una vez más, como en su poesía, Jorge Luis Borges muestra sus preocupaciones intelectuales, sus obsesiones ante los temas eternos de tiempo y espacio.

“Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauther, Shaw, Chesterton, Léon Bloy, forman el censo heterogénico de los autores que continuamente releo”, dice Jorge Luis Borges. Pero si éstos son los autores cuyos libros relee, no olvidemos que Jorge Luis Borges es un escritor que ha leído todos los libros. No es inexacto pensar que estas narraciones y fantasías que ha reunido en un bello volumen, se deben a maravillosas conjunciones de un espejo y de una enciclopedia.

III. “SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI” DE H. BUSTOS DOMECQ

No sólo por su multiplicidad sino también por la popularidad que han alcanzado desde Wilkie Collins —el autor de *The Moonstone* y *The haunted Hotel*, iniciador inglés del género— hasta el inasible autor argentino H. Bustos Domecq, que hace ahora sus primeras armas para la conquista de un género difícil por su aparente sencillez, las novelas policiacas son, en cierto modo, las novelas de caballería de nuestro tiempo. Dirigidas al gran público, si descontamos las excepciones en que ya no sólo se instala Gilbert K. Chesterton y su dialéctico padre Brown sino también el flamante Bustos Domecq —de nombre escultórico y espirituoso—, satisfacen con sus aventuras y problemas la necesidad que tienen los lectores de experimentar las primeras y resolver los segundos... en cabeza ajena.

La originalidad de estos *Seis problemas para don Isidro Parodi* reside en su argentinidad sonriente e irónica. El ambiente es argentino y los tipos que desfilan ante el Edipo encarcelado son sudamericanos. El lenguaje, salpicado, en boca de los personajes, de frases hechas, latinas, francesas e inglesas, es también argentina, en un sentido geográfico, y además exuberante y numeroso.

Este libro viene a hacer más enfática la frecuencia con que, durante estos últimos años, un distinguido sector de la literatura argentina insiste en la importancia de las obras de imaginación y, más concretamente, como apunta Jorge Luis Borges en el prólogo de una excelente novela de Adolfo Bioy Casares intitulada *La invención de Morel*, de las obras de imaginación razonada. La publicación de una *Antología de la literatura fantástica*, en cuya formación figuran los dos autores argentinos citados, es también un síntoma de una dichosa reacción en contra de lo que en América es simple anécdota o convencional psicología.

Los cuentos y novelas policiacas en que la razón explica o aclara situaciones, desarrollos y problemas que tienen una apariencia misteriosa pero no indescifrable, son ejercicios que no han sido hasta ahora cultivados en la América de habla española ni en España, por indolencia mental. Por ello son bienvenidos estos seis problemas que una serie de personajes argentinos plantean a un detective que habrá de resolverlos después de escuchar los a veces irrefrenables y pintorescos monólogos de los visitantes a la celda número 273.

Don Isidro Parodi resulta ser el primer detective sudamericano de calidad literaria. Tiene a su favor la simpatía que despierta no sólo su reclusión sino la brevedad con que responde a los interminables aunque no sé si conscientemente impopulares discursos de sus visitantes, y a la seguridad con que ve claro en asuntos que no ha presenciado pero que resuelve desde su celda y con ayuda de sus “pequeñas y grises celdillas”, para usar el ritornello aplicado por Agatha Christie a su Hercule Poirot.

¿Quién es el autor de estos cuantos cuentos y problemas policiacos? ¿Existe este Honorio Bustos Domecq que los ampara con su nombre sospechoso a invención? ¿Es apócrifa, como nos lo parece, la silueta del autor, trazada por la señorita y educadora Adelia Puglione? ¿No se habrá escapado del texto el personaje Gervasio Montenegro, para invadir el lugar destinado a un prólogo tan inventado como los cuentos que le siguen? ¿No será más acertado decidir de una vez que entre Borges, y Bioy Casares y otros amigos, anda el juego? ¿Y no es por último, más acertado conformarse con la satisfacción de encontrar al fin un libro en que todo, desde el autor y los personajes, pasando por los prologuistas, es una pura invención, un artificio puro?

Los lectores que, insatisfechos o dubitativos, no se conforman con mantener ante sí las seis interrogaciones anteriores tienen aún el recurso de plantearlas, a modo de seis nuevos problemas, a don Isidro Parodi, preso hace más de catorce años en una celda que lleva el número 273.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

NO SÓLO el simple lector sino también el profesional de las letras se abandonan a la pereza, adormecen su curiosidad y gustan de asirse, como a un mástil o como a un salvavidas, de los nombres consagrados. Se habla de poesía argentina —la poesía de los poetas argentinos lo es en buen grado—, y el indolente lector piensa en seguida en Leopoldo Lugones, lo cual revela buen gusto; en Arturo Capdevila o en Fernández Moreno. Pero su curiosidad se ha detenido en estos nombres, y su pereza no le ha permitido ir más lejos. Y, no obstante, la poesía argentina ha seguido su camino inefable. Nuevos nombres y nuevas obras han aparecido en su ciclo y en su tierra. Subrayar una y otra vez estos nuevos nombres es, al mismo tiempo, un placer de lector que gusta compartir los frutos que han dejado en su boca un sabor regalado, y un deber de crítico siempre despierto.

Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez son los nombres de tres nuevos y ya maduros poetas argentinos. Argentino de cultura universal y de “pura raigambre criolla”, Jorge Luis Borges es, acaso, en México, el mejor conocido entre los nuevos poetas, pero no tan conocido como debe serlo. Poeta y crítico, preocupado en ambas actividades por los problemas del lenguaje, ha desplegado una obra interesantísima y muy personal. La poesía ha sido exclusiva o casi exclusivamente el medio de expresión de Leopoldo Marechal, cuyo libro *Días como flechas*, anunció, en 1926, a su autor como un poeta considerable. Dos nuevos libros de poesía publicados por la editorial Sur han definido claramente la personalidad de Francisco Luis Bernárdez, argentino de Buenos Aires, joven como sus compañeros Borges y Marechal. *El barco* y *Cielo de tierra* son los nombres de los más recientes conjuntos de poesía de este poeta fino y religioso.

No es cosa frecuente que los poetas contemporáneos de habla española aborden el poema largo, de técnica unida y arquitectónica disposición de sus partes. Por ello, el poema de Francisco Luis Bernárdez intitulado *El barco* tiene singular importancia y merece atención cuidadosa. Se halla escrito en bellas estrofas llamadas “liras”, en que dos poetas españoles —san Juan de la Cruz y fray Luis de León— encontraron el más apropiado cauce para verter su sensibilidad delirante o su platónico amor ascendente. Francisco Luis Bernárdez ha vuelto a tomar la lira, y sin dislocarla, sin pretender renovarla añadiéndole cuerdas innecesarias, abordándola con honestidad y respeto, acariciándola con mesurado tacto, la pulsa fina y religiosamente. Poemas anteriores a *El barco* anunciaban a Francisco Luis Bernárdez como un poeta de inspiración religiosa. Ahora, en este alegórico poema, su religiosidad se ha definido clara y musicalmente ortodoxa. Francisco Luis Bernárdez es ya un claro y musical poeta católico.

Francisco Luis Bernárdez puede decirme si me equivoco al afirmar que su poesía está presidida por dos altos ejemplos: el de Dante y el de san Juan de la Cruz. ¡Cuántas veces y cuán felizmente el endecasílabo de Francisco Luis Bernárdez tiene un sabor dantesco! ¡Cuántas veces la inefable presencia de san Juan de la Cruz se hace sentir, haciendo aún más intensa la vibración personal del poeta argentino! Los ejemplos las preferencias, definen al

poeta. Y no es poca fortuna haber sido escogido por tan altos poetas, o no es poca lucidez haberlos escogido.

Las poesías que forman el libro intitulado *Cielo de tierra* son de variadas formas, que van desde la versificación irregular de *Alegoría pausada* hasta la estricta y clásica de los sonetos, pasando por los octosílabos de los romances, dialogados algunos como el muy expresivo *Diálogo del río y el puente*, en el que encontramos dos líneas reveladoras:

—¿Qué soy, entonces?

—Un cuerpo que discute con el alma.

Estas imponderables discusiones entre el cuerpo y el alma, estos diálogos entre el cielo y la tierra, hacen de la poesía de Francisco Luis Bernárdez algo estremecido y profundo. Profundo en sus raíces, estremecido en sus ramas. En el soneto final de su libro, en que los sonetos alcanzan no sólo perfección formal sino una intensidad a que la incesante aparición de sonetistas retóricos nos ha desacostumbrado, Francisco Luis Bernárdez afirma su posición y su experiencia humana y poética diciendo:

*Porque después de todo he comprendido
que lo que el árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado.*

Difícil por su facilidad aparente, por su engañoso espejismo, el soneto recibe de Francisco Luis Bernárdez un finísimo culto. Y no es poca fortuna encontrar, entre los suyos, uno que por su intención tiene un aire de familia con los *Sonetos a la virgen*, sensuales y misteriosos, que el mexicano Octavio G. Barreda publicó recientemente. La semejanza no va más allá de la intensidad, de la conciencia con que ha sido expresada una intuición poética en una forma estricta, más dibujada en el poeta argentino, pero no menos misteriosa:

*Si el mar que por el mundo se derrama
tuviera tanto amor como agua fría,
se llamaría, por amor, María,
y no tan sólo mar, como se llama.*

*Si la llama que el viento desparrama,
por amor se quemara noche y día,
esta llama de amor se llamaría
María, simplemente, en vez de llama.*

*Pero ni el mar de amor inundaría
con sus aguas eternas otra cosa
que los ojos del ser que sufre y ama,*

*ni la llama de amor abrasaría,
con su energía misericordiosa,
sino al alma que llora cuando llama.*

Este *Soneto del Dulce Nombre*, de Francisco Luis Bernárdez, habla por sí sólo de su pasión religiosa, de su musicalidad y de su milagro de poeta que ha encontrado, en las raíces de su ser, la sangre y la savia que nutren y coloran tan bellos frutos poéticos.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

JOVEN sagitario, armado de agudas, certeras flechas que lanzaba al cielo de lo imposible para herir en lo inexplorado, desde su temprana aparición en las letras, Luis Cardoza y Aragón se destacó por una decidida voluntad de novedad.

Las luces e iluminaciones de *Luna Park*; el vértigo que siempre gustó de provocar para abandonarse y perderse, para encontrarse y encontrar imágenes inéditas, líquidas vetas preciosas y fugaces, víctima y superviviente, espectador y espectáculo de un *Maestrom* envolvente; la irresistible tentación del espíritu y de los sentidos, y el abandono a las influencias más seductoras de la poesía moderna, la más peligrosa también y de la que sólo los espíritus dignos de salvarse regresan con un caudal de experiencias entre las que el placer de entregarse y perderse otra vez no es la experiencia menos valiosa, han sido las aventuras de este temperamento dispuesto siempre a una nueva aventura.

La prosa y el verso, indistintamente, son los continentes propicios para contener su incontenible poesía. Si Luis Cardoza y Aragón no ha dudado en fundirlos y en hacer transfusiones en estos vasos comunicantes, es porque sabe que lo que circula en ellos es siempre la poesía. Y no es una casualidad el hecho de que Lautréamont y su cielo invertido presidan no pocas de las experiencias de quien no dudaría en inventar una nueva lengua para hacer más misteriosa la confusión de que es símbolo la Torre de Babel, a condición de que esta nueva lengua volviera a ser la primitiva de la poesía puramente metafórica.

En el verso libre y en el verso ceñido, en el ensayo libre o en el ensayo crítico ante las artes plásticas que ama apasionadamente, Luis Cardoza y Aragón exhibe la riqueza de su temperamento rico y ético, contradictorio y desesperado, siempre vibrante. Cuando —algún día— estudien el carácter de la poesía hispanoamericana y la poderosa nueva corriente de irracionalismo que la recorre, se verá que este poeta ha hecho valiosas exploraciones, atrevidos sondeos, y que se ha anticipado a otros poetas a quienes la fama ha coronado con más voluble prisa que estricta justicia.

Dormido despierto, dueño de lo que los filósofos alemanes del romanticismo han llamado la consciencia pasiva de lo involuntario, ha mostrado que cada uno de nosotros lleva dentro de sí un “sonámbulo”. Y así gusto de representarlo: Sagitario sonámbulo disparando, con los ojos abiertos y cerrados del dormido despierto, lluvia de flechas que descubren blancos impensados.

LETRAS EXTRANJERAS

LA POESÍA DE NERVAL

I. EL ROMANTICISMO Y EL SUEÑO

Por una estratificación de la crítica, por una costumbre que no revela sino una pereza del espíritu, el concepto *Romanticismo* ha sido despojado de su complejo contenido. Y en virtud de la ley del menor esfuerzo, todo lo romántico ha quedado peligrosamente reducido a designar, casi siempre, lo desordenado, lo espontáneo, cuando no el verbalismo o la elocuencia. La injusticia se ahonda cuando se comete el error de hacer del concepto *Romanticismo* y del concepto *libertad* conceptos correspondientes. Y si —como afirma André Breton— “nada hay más peligroso que tomarse libertades con la libertad”, nada hay más romántico —en el injusto sentido despectivo a que no sólo el vulgo sino también los semiletrados y aun los letrados han reducido el concepto *Romanticismo*— que adoptar una actitud despectiva para con el romanticismo.

Después de la lectura de los capítulos que los manuales de literatura dedican al romanticismo y a la clasificación de los poetas románticos, no ocurre sino el violento deseo de rehacer estos capítulos, de modificar radicalmente las clasificaciones. Porque al desorden, a la libertad, a la espontaneidad, al verbalismo y a la elocuencia se oponen las verdaderas cualidades de los verdaderos románticos, en la forma, medida e intención en que a la obra de un falso romántico se opone el orden, la concentración, la conciencia, la magia de la obra de Gérard de Nerval, o, para usar un ejemplo más modesto y cercano, en la medida en que a la obra de Campoamor y gran parte de la de Espronceda se opone la obra de Gustavo Adolfo Bécquer.

No poco se debe al movimiento surrealista lo que pudiéramos llamar la rehabilitación del romanticismo. André Breton ha estudiado a Achim von Arnim y ha recurrido, para fortalecer los puntos de vista que hicieron posible el movimiento surrealista, menos originales que valerosa y estrictamente presentados, no sólo a la obra de los teóricos del romanticismo alemán, sino también, abiertamente, a Gérard de Nerval. Y es, justamente, Gérard de Nerval el más romántico de los poetas del romanticismo francés, y el más y mejor penetrado por el romanticismo alemán. En su *Introducción a la poesía francesa*, Thierry Maulnier señala la supremacía de Nerval sobre los llamados románticos franceses al afirmar que la primera mitad del siglo XIX en la historia de la poesía francesa no está representada por Victor Hugo, Lamartine, Vigny o Musset sino por ese diamante de oscuras luces, de insondable limpidez, espejo en que se refleja la parte invisible del mundo: Gérard de Nerval.

Reaparece en la crítica moderna el viejo símil del espejo para explicar no ahora la novela como un espejo que anda, como un espejo que anda captando la realidad, sino la poesía como un espejo que reflejara la parte invisible del mundo. Captar lo invisible, hacer ver lo invisible, son operaciones mágicas. Si en la poesía inglesa algunos poetas románticos lograron realizar esta mágica operación, en la poesía romántica alemana toda una familia de poetas, precedidos, acompañados o seguidos por toda una familia de pensadores, se lo propusieron con una lucidez que ahora nos parece sorprendente, lográndolo en alto grado. Es posible y aun justo hablar de poetas románticos ingleses, franceses, italianos y aun españoles. Mas el romanticismo, considerado como un movimiento poético y metafísico de una amplitud y de una resonancia increíbles, es, ante todo, el romanticismo alemán.

Cuando Albert Béguin, en la primera página de su admirable libro *El alma romántica y el sueño*, afirma que “toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia”, señala no sólo el verdadero espíritu de romanticismo alemán sino el de toda la poesía moderna, relacionada, más íntima y secretamente de lo que hasta ahora se ha advertido, con ese despertar del alma y ese despertar al sueño que es el movimiento romántico. Porque si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna. Por ello, conviene corregir la costumbre de hacer partir de Baudelaire la poesía moderna, y hacerla desprenderse, mejor, de Gérard de Nerval que no sólo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente. Las vive no sólo en su romántica existencia sino en su obra en que la prosa y la poesía no parecen ser —y no lo son en sus manos— géneros diversos.

En el inagotable delirio misterioso y lúcido de *Aurelia*, la primera frase es ya una significativa afirmación fronteriza, válida para el romanticismo tanto como para la poesía moderna. “El sueño es una segunda vida”, escribe Gérard de Nerval. Y añade: “Nunca he podido abrir sin estremecerme las puertas de cuerno o de marfil que nos separan del mundo invisible”. Ahora es oportuno pensar que el crítico moderno mejor informado de las preocupaciones del movimiento surrealista aprobaría la fórmula que para concentrar la intención del mágico texto de Gérard de Nerval encontró Théophile Gautier, al decir de *Aurelia*: “Aquí la razón escribe al dictado las memorias de la locura”. Nada, ni la presencia del automatismo poético, falta a esta definición que todavía resiste a una variante: aquí la vigilia escribe al dictado las memorias del sueño.

Razón y locura, vigilia y sueño, se comunican en el texto poético de Gérard de Nerval al punto que las fronteras entre ambos mundos no sólo se han borrado ya sino que son innecesarias; al punto que a la pregunta que inevitablemente se plantea el lector de *Aurelia* acerca de la razón o la falta de razón del personaje, y acerca del emplazamiento de la acción en la vigilia o en el sueño, la función de los contrarios es la definitiva respuesta.

Este cambio de contenidos entre la consciencia y la inconsciencia, entre la vigilia y el sueño, conduce a pensar, inevitablemente, en las ideas de la doctrina psicoanalítica, en Freud

y su escuela, que, por lo demás, al decir de Albert Béguin, se apoyan en una metafísica más cercana a la de los pensadores del siglo XVIII que a la del romanticismo. “La concepción del sueño y de toda la vida psíquica en que se funda el método psicoanalítico se opone a la esencia del romanticismo, y a toda la poesía de ayer y de hoy que se relaciona con el romanticismo.” Indiferentes a los fines curativos que se propone el psicoanálisis, el romanticismo y la poesía moderna buscan en las imágenes, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a regiones ignoradas del alma, “no por curiosidad ni para sanearlas, sino para encontrar en ellas el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito”. Curar al hombre de sus neurosis, curar al poeta de sus visiones, de sus delirios, de sus obsesiones y de sus sueños parece ser la pretensión del psicoanalista, cuando precisamente Edgar Allan Poe, Baudelaire y más tarde los surrealistas no han dudado en enfermarlo más profundamente. Porque ¿no han pensado los psicoanalistas que —parafraseando la afirmación de Gérard de Nerval— la enfermedad es nuestra segunda salud, del mismo modo que el sueño es nuestra segunda vida?

Nunca como en el romanticismo alemán, nunca como ahora en la poesía moderna y contemporánea que tan naturalmente se enlaza con el verdadero romanticismo y que parece continuarlo y prolongarlo de mil maneras oscuras o luminosas, abiertas o secretas, las relaciones entre la vigilia y el sueño han sido más estrechas ni más profundas.

II. GÉRARD DE Nerval

Sueño de vida

Los contemporáneos de Gérard de Nerval quedaban maravillados de la seducción que ejercía en ellos el rostro lleno de frescura y simplicidad del autor de *Aurelia*. La seducción iba, casi siempre, acompañada de algo más, patente pero inexplicable e inasible: el misterio. La seducción es el arma de lo misterioso. Los contemporáneos de Gérard de Nerval sentían el influjo mágico de esa persona y de esa personalidad que, de pronto, se les escapaba, inasible. E indistintamente acusan de estas fugas de Gérard de Nerval a la nebulosa Alemania o al sagrado Oriente. Con igual o mayor razón pudieron acusar a ese país, a esa región en que Nerval descubrió nada menos que una segunda vida. Me refiero al mundo del sueño.

Los modernos cultivamos la vanidad de creer que los antiguos no sabían soñar. El sueño era para ellos una “imagen de la muerte”, cuando no una muerte cotidiana de la que cada despertar era una resurrección o, mejor aún, un nuevo nacimiento sin memoria. Para Gérard de Nerval, sólo los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte. Luego que estos instantes han transcurrido, el “yo”, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia: “Una claridad nueva ilumina y pone en juego apariciones extravagantes; el mundo de los espíritus se abre para nosotros”. ¡El sueño es una segunda vida!

Somos nosotros y no sus contemporáneos quienes hemos descubierto el sentido profundo de las relaciones que Gérard de Nerval establece entre la vigilia y el sueño. Los contemporáneos de Nerval veían en él, sobre todo, al escritor que con Théophile Gautier compartía el cetro de un grupo literario, de un cenáculo, de un último cenáculo que —dice Albert Thibaudet— simbolizaba y consagraba la unión del arte y de la poesía. Como el “grupo de la calle du Doyenné” se registra este cenáculo en la historia literaria de Francia. Enarbolaba la bandera de lo que más tarde se llamaría “el arte por el arte”, y oponía una existencia libre y bohemia a las costumbres burguesas, o a los hábitos de sociedad de Lamartine o de Vigny, o a la rutina doméstica del padre de familia que era Victor Hugo, o al dandysmo de Alfred de Musset. Excéntricos los llama Albert Thibaudet pensando, tal vez, en el chaleco rojo de Théophile Gautier y en la langosta de mar que Gérard de Nerval arrastraba atada a una cinta por las calles de París. Mas si en su época y por el hecho de que los verdaderos maestros de la calle Du Doyenné fueron Théophile Gautier y Gérard de Nerval, que unieron, a veces, las iniciales de su apellido el primero, de su nombre el segundo, cuando firmaban juntos los frutos de su colaboración, el tiempo y la crítica había de separarlos definitivamente, ya para siempre. Porque si a Gautier le interesaba afirmar categóricamente la existencia del mundo exterior, anticipándose en Francia a tantas experiencias ulteriores, hermanándose a tantas otras de la Alemania de su tiempo, Nerval afirmó dramáticamente la existencia del mundo interior, del mundo del sueño y de los sueños.

Viajes

Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar.

Algunos autores fijan la fecha de nacimiento de Gérard Labrunie, que había de cambiar este su verdadero nombre por el más eufónico y misterioso de Gérard de Nerval, en 1808; otros, en 1809. Si hemos de creer la afirmación de Gustave Lanson, que en su *Historia de la literatura francesa* considera a Nerval como un escritor situado dentro de la más sana tradición del siglo XVIII, la traducción de *Fausto* de Goethe fue escrita por Gérard de Nerval a los veinte años, en 1828. Goethe admiraba esa traducción al punto de reconocerse en ella como frente a un espejo y exclamar: “Nunca me comprendí tanto como al leerlos”.

Gérard de Nerval recorre Alemania y Alemania lo recorre en justa correspondencia. Y no es inexplicable que sufra luego la seducción del Oriente, sólo que el Oriente de Nerval, detenido en las notas de *Viaje en Oriente*, “es un Oriente de poeta más que un Oriente de viajero”, un Oriente que Nerval ha visto como Nerval lo había soñado. Es Albert Thibaudet quien juzga el *Viaje* y soy yo quien subraya esta posición de Nerval, este punto de vista del hombre que tiene el poder mágico de ver, despierto, con los ojos del hombre que, dormido, sueña.

A la aventura de los países están ligados, en la vida y la obra de Nerval, las aventuras y los viajes amorosos. *Las hijas del fuego* es un libro compuesto por relatos que son en parte experiencias de viaje y por retratos de mujeres: *Silvia*, que es una evocación, un recuerdo de Valois; *Octavia*, que se inicia con la confesión del vivo deseo que sintió el narrador de ir a Italia en la primavera del año de 1835; *Isis y Emilia*, que llevan el subtítulo de “recuerdos de Pompeya”, la primera; de “recuerdos de la Revolución francesa”, la segunda. Significativamente, en el texto más valiente y profundo, más angustioso y delirante de Gérard de Nerval, *El sueño y la vida*, el nombre de mujer ha pasado a ser el subtítulo que no es otro que el nombre de *Aurelia*, criatura tan inasible como su creador.

A las criaturas de imaginación y de fuego hay que asociar al menos una de carne y sangre: Jenny Colon, actriz cuyas relaciones con Gérard de Nerval han quedado envueltas en el misterio que se desprendía de la figura y que acompañaba la existencia del poeta.

Y queda aún el dramático viaje que sucede a los viajes por literaturas y filosofías germanas y orientales, y por otras, en los que no son poco significativos los recorridos por la selva oscura de la *Comedia* de Dante y por la selva llena de símbolos de los misterios de Eleusis. Este penúltimo viaje de Nerval fue el de la locura. En 1842, Nerval enloquece, con una “locura iluminada, mística y tierna, que permite sobrevivir en Nerval al artista”, y que hace decir a Albert Thibaudet: “Es Nerval el único escritor en el que la locura, o mejor dicho el recuerdo y la sombra de la locura se presentaron bajo la figura de una Musa, de una inspiradora y de una amiga”. Extraña mezcla de lucidez y delirio, la locura de Gérard de Nerval culminó, en 1855, en el viaje definitivo, en el suicidio.

Quimeras

Es justo repetir que los doce sonetos de *Las quimeras*, que Nerval escribió en los intervalos lúcidos de su locura, no tienen rivales en el resto de sus poesías. Son, en efecto, excepcionales. Están ejecutados en momentos en que la poesía francesa navegaba a la deriva en una corriente oratoria. La predilección de Nerval por la poesía popular, patente en otras composiciones, no aparece en ellos. Son, por el contrario, misteriosos y herméticos. La oscuridad y la claridad se cruzan en ellos como la sombra y el destello se alternan y confunden en un diamante negro. Su forma es plástica y estricta. Sus alusiones son cifradas y secretas. Al referirse a ellos, Thibaudet los relaciona con las inscripciones grabadas en letras de oro en las sepulturas pitagóricas, y descubre cómo señalan, en pleno romanticismo francés, la ruta del simbolismo y de la poesía pura.

Albert Béguin afirma que la prosa de *Aurelia* y los sonetos de *Las quimeras* pertenecen a una poesía que no tiene antecedentes en la historia de las letras francesas: no sólo por el uso nuevo que Nerval hace en ellos de las palabras, de las imágenes, de las alusiones, sino sobre todo porque la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que le confía son por completo diferentes de lo que se había hecho hasta entonces.

Gérard de Nerval tenía conciencia del poder mágico de sus *Quimeras*. Por ello no sorprende el hecho de que al hablar de sus sonetos dijera “que perderían su hechizo si fueran explicados”, y añadía: “en caso de que esto fuera posible”.

Con sus alusiones cargadas de misterio, con su carácter simbólico, con sus secretas simetrías, los sonetos de Nerval nos descubren fragmentos de un mundo al que el poeta ha podido descender, con Orfeo, en busca de una perdida Eurídice, a un infierno real y profundo.

EL DESDICHADO

*Yo soy el tenebroso —el viudo—, inconsolado,
Príncipe de Aquitania de la torre abolida:
mi sola estrella ha muerto —mi laúd constelado
sostiene el negro sol de la Melancolía.*

*En la noche del túmulo, tú que me has consolado,
vuélveme el Posilipo, vuélveme el mar de Italia,
la flor amada por mi corazón desolado,
y el emparrado en que la vid se une a la rosa.*

*¿Soy Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Byron?
Sonroja aún mi frente el beso de la reina;
soñé en la gruta donde nadaba la sirena...*

*Y vencedor dos veces yo crucé el Aqueronte:
pulsando uno tras otro en la lira de Orfeo
las quejas de la santa y los gritos del hada.*

En este soneto que he traducido sin dejar de reconocer y de lamentar todo lo que pierde el pasar de un idioma a otro, y cuyo título aparece escrito en castellano en el original, Albert Béguin descubre relaciones directas con la vida de Nerval, con sus lecturas y preocupaciones favoritas: la alusión a la *Melancolía* de Durero, la estrella que el poeta persigue en *Aurelia*, las aventuras napolitanas en *Octavia*. Pero el mismo Albert Béguin, que es el más agudo crítico de Gérard de Nerval, se apresura a añadir que una vez dentro del poema estos elementos obran por sí mismos y que el análisis biográfico no añadiría nada a su seductora virtud.

Aurelia

Es *Aurelia* el más intenso y profundo de los textos en prosa de Nerval. No es sólo un relato encantador y encantado sino la obra en que el autor decide su destino. No es solamente la descripción de un vago amor sin esperanzas por una actriz. La protagonista se desvanece, evoluciona y se transforma en una figura angélica. La realidad y el sueño se confunden tanto como el tiempo real y el tiempo psíquico. El hombre descubre su personalidad ignorada en los abismos del ser, y a ellos desciende. Una leve falta se convierte en una obsesión trágica. El protagonista se pregunta: “¿La existencia misma no será un pecado?” La desesperación y la angustia se agitan en la primera parte de *Aurelia* que termina con una visión memorable en que “las sombras enfurecidas huían lanzando gritos y trazando en el aire círculos fatales, como las aves cuando la tempestad se avecina”.

En la segunda parte de *Aurelia*, que lleva como epígrafe el angustiado grito de imploración de Orfeo a Eurídice. “Nerval se empeñará con todas sus fuerzas en merecer la redención aceptando que sus desdichas tienen un sentido, colaborando en el esclarecimiento de este sentido y en la operación de transferir todo el mundo cotidiano en la eternidad del mito, para lograr el perdón.” “La transfiguración de su propia vida en un mito que comprende todo el destino de sus semejantes; la conciencia clara de un enlace entre la solución del drama metafísico y el final de sus tormentos pasionales; la necesidad de vencer la amenaza de la muerte por la conquista mística de la luz final: tal es el valor, triple y no obstante único, que da Nerval a su tentativa de dirigir su sueño”, anota Albert Béguin a propósito de *Aurelia*. Dirigir su propio sueño, descubrir los secretos del sueño, son, nada menos, las maravillosas tentativas de Nerval expresadas en las últimas páginas de *Aurelia* con una penetración y una claridad que no necesita comentario: “Así fue como me di ánimo para una audaz tentativa. Resolví fijar el sueño y conocer su secreto. ¿Por qué no —me dije— forzar al fin estas puertas místicas armado con toda mi voluntad, para dominar mis sensaciones en lugar de soportarlas? ¿No es posible vencer esta quimera atractiva y temible, imponer una regla a esos espíritus que se burlan de nuestra razón? El sueño ocupa una tercera parte de nuestra vida. Es el consuelo de las penas del día o la pena de sus placeres; pero nunca he sentido que el sueño fuera un descanso. Tras un entorpecimiento de unos minutos, una vida nueva empieza, libertad de las condiciones de tiempo y espacio, y semejante sin duda a la que nos espera después de la muerte. ¿Quién sabe si no existe un lazo entre estas dos existencias y si no será posible anudarlo desde hoy? A partir de ese momento me dediqué a buscar el sentido de mis sueños, y esa inquietud influyó sobre mis reflexiones en estado de vigilia. Creí comprender que entre el mundo externo y el mundo interno existía un lazo; que sólo la falta de atención y el desorden del espíritu falseaban las relaciones aparentes...”

La actualidad de Gérard de Nerval se explica por las preocupaciones que expresa en las anteriores líneas de su *Aurelia*, y que no son otras que algunas de las que estremecen la auténtica poesía contemporánea. Por algo André Breton, al referirse a Nerval, lo hace diciendo que el alma de este poeta se desliza de Mallarmé a Apollinaire para llegar hasta nosotros.

El sol negro

Hay autores que influyen en el mundo de las letras amplia y abiertamente, logran una posteridad, una descendencia, inmediatas. Otros hay cuya influencia obra lenta, misteriosamente y como en secreto. Si la luz de los primeros es una luz solar, la de los segundos, menos violenta pero más tenue, tiene más finos matices y se filtra en los espíritus con menor rapidez pero con mayor intensidad.

Gérard de Nerval es un poeta de influencia misteriosa y secreta, de posteridad mediata. Su luz es la que Rubén Darío llamaba “la luz negra”; su astro es “el sol negro” de que el mismo Nerval habla en *El desdichado*, cuando no es la luz de la inasible, muerta o desaparecida estrella de *Aurelia*.

Por ello la obra de Gérard no ha sido vista hasta ahora con claridad. Por ello no es sorprendente que se considere aún a Nerval, en ciertos medios y en ciertos textos, como un autor que en el siglo XIX conserva el espíritu y prolonga la tradición formal del siglo XVIII francés. Más justo sería afirmar que la interrumpe para inaugurar, en Francia, la verdadera y única corriente del verdadero y único romanticismo.

Acertó quien supo llamarle “hermano de Novalis” para quien “la luz y la sombra, al fundirse, forman una claridad nueva”, para quien “el mundo se vuelve sueño y el sueño se transforma en mundo”. Porque la obra de Gérard de Nerval, íntima y secreta, proyecta haces de sombra y nos envuelve en un manto de tinieblas dentro de las cuales hay que esperar un largo tiempo para acostumbrarse a ellas y mirar, gracias a una luz nueva, “lo que el hombre ha creído ver”.

EL “CYRANO DE BERGERAC”

EDMUNDO ROSTAND nació el 1º de abril de 1868, en Marsella, donde hizo sus primeros estudios. Más tarde, en París, ingresó a la Escuela de Derecho. A los veintidós años publicó su primer libro de versos: *Les Musardises* que preludiaban ya la naturaleza exuberante, el desenfado y la habilidad para pasar de un clima sentimental a una atmósfera cómica, que habían de ser características de su obra más popular que no fue un conjunto de poemas sino una obra dramática: *Cyrano de Bergerac*.

Los dos Pierrots fue el título de su primer ensayo teatral, que la Comedia Francesa no llegó a representar. Cuando Jules Claretie, administrador de la Comedia, le pidió otra obra en un acto, Rostand se apresuró a prometerle que le llevaría tres. Rostand cumplió su promesa y añadió todavía un acto, al llevarle *Los románticos*, pieza en cuatro actos, en verso, que fue representada el 21 de mayo de 1894. Esta obra le abrió las puertas no sólo de los teatros franceses sino de la fama. La crítica habló de Regnard y de Marivaux. Y el público, con certero instinto, presintió que había aparecido en Francia un poeta que bien pronto vendría a calmar su sed, su inextinguible sed de romanticismo.

En 1895, Rostand estrenó *La princesa lejana*, en cuatro actos y en verso, a la que siguió *La Samaritana*, evangelio en tres cuadros en verso, que subió al escenario del Teatro Renacimiento. En 1897 Constant Coquelin le pidió que escribiera para él una obra. Esa obra, pensada para una gran figura teatral y que ameritaba un protagonista singular, fue *Cyrano de Bergerac*, comedia heroica en cinco actos, en verso también, representada el 27 de diciembre de 1897, por vez primera, en el Teatro de la Puerta de San Martín.

Cyrano de Bergerac vendría a eclipsar los éxitos anteriores y a permanecer en un nivel superior aún sobre *L'Aiglon*, representada en 1900, un año antes del ingreso de Edmundo Rostand a la Academia Francesa, y sobre el largamente esperado *Chanteclair*, que constituyó, tanto por lo prolongado de la espera como por lo desmedido de la ambiciosa y costosa presentación escénica, uno de los más sonoros y —si se me permite decirlo— más brillantes fracasos teatrales de su tiempo.

El protagonista de *Cyrano* está inspirado en un personaje real de la historia literaria de Francia, Cyrano de Bergerac, que en el siglo XVII alternó la pluma con la espada y que pasó a la historia tanto por sus escritos, entre los cuales los más famosos fueron su *Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna* (1656) y su *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol* (1662), como por su extraordinaria y enfática nariz.

La nariz del Cyrano real, que sirvió de pivote a las escenas tragicómicas más felices de la obra de Rostand, no era, en verdad, de la forma caricaturesca que llegó a ser un modelo después de la interpretación de Coquelin. El creador de la pieza le dio lo que pudiéramos llamar su definitiva forma teatral. Los restos del verdadero y real Cyrano nos lo presentan con una enorme, larga, ósea y ganchuda nariz, que Cyrano mismo gustaba de elogiar y satirizar al punto de llegar a hacer un elogio genérico de la nariz.

Los libros de Cyrano de Bergerac son aventuras fantásticas, viajes imaginarios a las regiones inexploradas del sol y de la luna, en los que el escritor de ingenio cede, a menudo, el lugar al hombre de ciencia. Con una ironía, con un humor cyranesco, Rostand aprovecha, en el tercer acto de su obra, el imaginario viaje a la luna, relatado por Cyrano al conde de Guiche.

Tuvo Edmundo Rostand en cuenta un personaje real, para crear un personaje dramático, pero sólo como un pintor tiene frente a sí un modelo que le sirve de apoyo pero cuya realidad sólo le ayuda a estimular su imaginación y poner en juego su fantasía. El resultado no se hizo esperar. Cyrano es un personaje, un carácter, una creación teatral indudable.

Rostand puso el dedo en la llaga al localizar el sentimiento de inferioridad de su personaje en el ridículo, desmesurado apéndice nasal. Cyrano es ingenioso y valiente, sentimental y galante, diestro en la esgrima y en la esgrima del ingenio... pero siempre, y por encima de todo, habrá de convertirse, en los momentos cruciales de su vida, en un amante apocado, víctima de la deformidad física de una pequeña gran parte de su rostro. Ante el temor al fracaso, Cyrano se inhibe y se consuela, dolorosa, trágica y cómicamente, sirviendo de inspiración nada menos que a su propio rival, al tímido y balbuciente Cristián, tan enamorado como él mismo, de Magdalena Robin, llamada Roxana.

El personaje de Rostand es tragicómico. También lo es su obra, en la que el elemento doloroso madura en el último acto, cuando Roxana descubre que ella no amó a Cristián sino a Cyrano a través de Cristián, y culmina en la locura y muerte del héroe.

Versificador habilísimo, Rostand no se detiene ante ningún escollo, y si, a veces, sucumbe, otras veces saca partido de los ripios a que lo obliga su particular retórica tanto como el desenfado y la constante desenvoltura de su personaje principal, y la numerosa teoría de personajes secundarios, poetas, mosqueteros, cocineros y comediantes, que se mueven en esta obra barroca, ampulosa y retórica.

No es Edmundo Rostand un gran poeta, pero es un poeta populista y popular, que satisface la avidez del público heterogéneo del teatro, con sus efectos, con su destreza verbal, con sus colores brillantes y su oratoria llena de sonoridades. Así se explica el triunfo de *Cyrano de Bergerac* en su tiempo y aun ahora en que el protagonista ha pasado a ser un símbolo, una moneda acuñada, de uso corriente, que conserva su valor en todas las manos.

Un paralelo entre el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y el *Cyrano de Bergerac* de Rostand nos llevaría a la conclusión, no sólo de sus grandes semejanzas en lo que toca a su proyección popular, sino a su vitalidad superficial pero permanente. Las dos son obras románticas, en el sentido más ligero y más popular de la palabra; obras en las que triunfa el sentimiento; obras que están dirigidas al sentimiento y no a la inteligencia de los espectadores, y que tienen una envoltura verbal semejante. ¿No siguen imantando a los grandes públicos los protagonistas de Zorrilla y de Rostand, a pesar de los defectos y de los excesos de las obras que les sirven de ámbito?

“El teatro en verso tuvo, gracias a Edmundo Rostand, grandes funerales y suntuosas honras fúnebres.” En esta frase, el irónico Albert Thibaudet concentra una gran verdad. El teatro en verso, que surgió como una reacción contra el teatro naturalista, encontró en Francia, en la persona de Rostand, su último representante en lo que se ha llamado el retoño, el inútil retoño

del romanticismo. Con las obras de Rostand, el teatro en verso de su tiempo enseña el metal no siempre precioso en que está fundido y da lugar al teatro poético que no tiene por qué estar, necesariamente, escrito en verso, porque no es la forma sino el soplo poético lo que hace posible la poesía en el teatro.

Edmundo Rostand dejó en el *Cyrano de Bergerac* una obra y, más aún, un personaje perdurable. Cyrano es, además, el otro gran personaje gascón de la literatura francesa, si recordamos que D'Artagnan es el primero, inolvidable por su contagiosa simpatía y por su conducta heroica y cordial a un solo tiempo. Cuando en esas ligeras pero no por ello triviales indagaciones entre el gran público francés se ha preguntado a la masa anónima de lectores invisibles cuál es el héroe literario que habría querido ser, las respuestas no se han hecho esperar. Cyrano comparte con D'Artagnan el primer lugar, y Jean Valjean los sigue, sin alcanzarlos, muy de cerca. En Francia, ni Hamlet, ni Don Quijote, ni Hernani, ni Romeo han podido competir en popularidad con los dos mosqueteros gascones de la literatura francesa. Este resultado, que no implica supremacía en la calidad de las obras de que se desprenden, sí es característico del entusiasmo popular que ha sido capaz de despertar y mantener la creación, el personaje de Rostand, y no sólo en el público de Francia sino en el de todos los países en que es conocido en virtud de numerosas traducciones.

Cyrano de Bergerac es lo que se llama una obra de actor. Una obra que puede ser la piedra de toque, la consagración o la ruina de una reputación teatral. Los actores sienten ante el personaje un sentimiento ambivalente. El personaje los seduce pero, al mismo tiempo, le temen. Para interpretarlo se necesita, sobre otras cualidades más generales, una arrogancia, una estatura, una voz y una fanfarronería particulares. Coquelin creó el personaje y trazó una línea; en una palabra, instituyó una tradición de intérpretes del *Cyrano*. Numerosos intérpretes que no han podido sostener el penacho del personaje han sucumbido en la dura prueba. Otros, los mejor dotados para la interpretación de este personaje retórico, han continuado la tradición, matizando la interpretación con toques personales, pero sin salir de la norma que dibujó su creador. A Constant Coquelin sucedieron en la interpretación del protagonista del *Cyrano* actores tan celebrados como Le Bargy, Rosenberg, Doragon, Magnier —que lo representó en México—, Gretillat, Francen, Signoret, Joubert, Fresnay, Charpin y, por último, Brunot en la deliciosa escenificación de Berard imitada por los escenógrafos que la llevaran a escena en México, con Fernando Soler y, luego, con André Moreau.

La crítica contemporánea ha usado y aun extremado su severidad al juzgar las obras de teatro de Rostand. No pocas de sus objeciones son válidas. No obstante, los críticos más exigentes no dejan de reconocer en *Cyrano de Bergerac* la vitalidad popular, la correspondencia entre la obra y la avidez del público que acude siempre a la representación del *Cyrano*, siempre y cuando lo interprete un gran actor. Porque, por encima de sus defectos, de sus inestables contrastes, de sus fanfarronerías verbales, esta obra conserva la salud, la alegría y, también, la melancolía que se desprenden del personaje, del noble Cyrano, feo, ingenioso, valiente y sentimental.

FRANCIS JAMMES

EL NOMBRE de Francis Jammes se acomoda a nuestros espíritus, cuando al cielo de Francia se hallan abiertos, junto al de Anatole France; ambos escritores se asocian, no por conciertos subjetivos en su obra, ni siquiera en su vida, mas por la venerable presencia externa que reclama el respeto para quienes han sostenido —si bien por diversos medios— no sólo la admiración, sino la lectura de sus escritos, a quienes se discute con nuevo fervor, y cuyos méritos han desbordado ampliamente.

Jammes no es el poeta de Francia; su nombre no responde a la pregunta de cualquier encuesta de revista literaria; le sobran cualidades insustituibles de humanidad que no admite trazos estrictos, y carece de las limitaciones que cierta clase de público exige: el gesto altivo, el amor desmedido a ciertos ideales, y el arranque patriótico. Muerto el poeta de *L'Aiglon*, los labios de mil franceses gritan el nombre de Paul Fort.

Sus mejores días han transcurrido en la pequeña población de Orthez, en los Pirineos franceses; es allí donde pasea sus cincuenta y cuatro años, en el ambiente familiar tantas veces repetido en sus obras, en la misma casa que conoció Samain y con cuyos motivos Charles Guérin le hizo un admirable retrato. Esta reclusión deliberada, y su actitud ante la vida literaria, lo revelan como un espíritu en el que no ahondan complicaciones vanas. Así su obra: verdadera realización de simplicidad frente a una época de artificio y elocuencia.

Con Samain, Vielé Griffin y Guérin exalta, al iniciar su carrera, la supresión de efectos inútiles en la poesía, y logra que sean oídos sus poemas de la vida apacible y sencilla —nunca por eso menos sugerente—, y a las espesas novelas de los contemporáneos opone la audacia de sus relatos transparentes y puros, franca expresión de su alma.

Hondas afinidades pueden hallarse entre la producción de Jammes y la de los tres poetas ya citados: la sensibilidad delicada, la ausencia de abundancia inútil; sólo que las situaciones en Jammes se apartan del clasicismo de Albert Samain, y la pasión de Charles Guérin no aparece en él desgarradora y sangrante. Además, lo aparta de ellos la singular intención con que aborda y expresa la vida rústica, la Naturaleza de Teócrito y de Rousseau, del Rousseau que tan bien tradujo la unión de sus visiones objetivas con su alma, del creador del paisaje sentimental, del sensitivo individualista de las *Confesiones*.

El credo estético de Jammes está claramente sintetizado en su anhelo de moderación y sencillez, en su depurado amor hacia lo natural, que lo acerca, en cierto modo, al Lamartine de las *Meditaciones*. No debe extrañarnos por ningún motivo su conformidad con una obra de teatro, en la que se viera un hombre sentado, mudo, al borde de un arroyo. Apreciación, esta última, que define y avalora su espíritu y que sólo a miradas superficiales parecerá que lo restringe.

Sus libros de prosa conservan, íntegras, las cualidades que encierran sus poemas: la misma exposición pura y fluida, la emoción personal unida a las sensaciones que su maravillosa observación le produce, y la feliz asociación de ellas, asociación que desconcierta al primer intento, pero en la que sin duda reside la fuerza inimitable de su expresión.

André Gide le ha dedicado los mejores elogios. Para con Jammes ha dejado su inflexible medida y permitido rebosar su entusiasmo: “Cuando uno se deja ir a él, parece ser el único poeta”. Juicio que concentra el poder de sugestión y de amplitud que encontramos todos en la producción de Jammes. Recordemos la frase que le dedica refiriéndose a *Almaide D’Étremont*: “A Francis Jammes no se le lee, se le respira... entra a vosotros por los sentidos”. Deliciosas observaciones que resumen, ya lo señaló alguien con acierto, la sensualidad del poeta, virtud que en mucho amerita y eleva su obra, ya que en ella y en su fina exteriorización reside uno de sus claros méritos.

Se le ha calificado como un poeta de la naturaleza. No un cantor convencional, o unilateral, como aquel Segrais que Boileau tenía en gran estima, sino dueño de la vigorosa personalidad que Remy de Gourmont le asigna por entero, al negar a la condesa Mathieu de Noailles originalidad en su actitud contemplativa. La sensibilidad personal en la observación de los campos —nos dice— sólo pertenece a Jammes.

Su parentesco con Virgilio es algo más que una ilustración poética: Gide lo ha tratado seriamente, y colocado como un ejemplo de las influencias a través del tiempo que llama personales.

No esconde este escritor sus predilecciones de curiosa minuciosidad para con las plantas y los animales. Prueba de ello las penetrantes “Notes sur quelques arbres” y esas curiosas y acertadas noticias de flores y plantas, esparcidas en casi toda su obra y que aparecen especialmente en *Pomme D’Anis*. Tiene un noble capricho: la delicada paciencia del botánico sin las obsesiones del mismo. Igualmente sorprenden los toques de ironía y la exactitud con que traza sus siluetas de animales; destreza que nos hace recordar al delicioso Jules Renard, y soñar en el La Fontaine de ciertas fábulas.

Su curiosidad no termina allí. Se ha asomado, no con la inquietud aventurera de Simbad el Marino, sino con la cordura que justifica los viajes, para encontrar pasos de mar, del sabio Odiseo, a lugares lejanos o exóticos: Argel, Biskra y otros oasis, y a su vecina España de quien solamente lo separa la alta nieve de los Pirineos donde creía, en su niñez, que oculto en una cabaña vivía Dios; de donde ha tomado, para los personajes de una de sus historias, nombres y caracteres; y cuyo Cervantes, y cuyo Don Quijote comenta amorosamente en *Pensée des jardins*. Se ha asomado seguro de la fidelidad de su Penélope, de su Orthez, donde cada mañana, para él, se rehace la tela del alba que la noche destejió. Su panteísmo de la naturaleza es indiscutible; para Jammes la sustancia divina se abre por todas y en todas partes, y todas las cosas la rezuman; a ellas va su mirada, y en ellas baña su sensibilidad. Si el panteísmo se resuelve en la “exclusión de toda exclusión”, que dijo Renan, es totalmente panteísta; nada desdeña, ni la planta, ni la piedra, ni la flor ni el insecto; a todos los encuentra impregnados de Dios.

Abordar la vida de tal modo equivale a cristianizarla; Jammes a modo de san Francisco de Asís es un apóstol de la naturaleza entera. Coinciden en su desbordante bondad hacia los animales; recordemos *Le Roman du Lievre*, y los cuentos, matizados de ironía o de sumisión, que contagian de caridad y de sana piedad hacia las bestias; y en esa humildad amorosa que en

Jammes aparece resignada: “Dios mío... voy por el camino como va el asno con su carga, dando qué reír a las criaturas, gacha la cabeza. Me iré a donde queráis, cuando os plazca”.

Coinciden una vez más en el plan de vida que parece haberse trazado según preceptos de san Francisco: no trabajar por amor al dinero; destilar la sensualidad en sensibilidad; ser obediente, o sea ser sincero consigo mismo.

Tarea ociosa hablar del cristianismo de Jammes después de la exposición anterior; su conversión no fue ni resonante ni preparada, acaso solamente prevista por todos.

Su libro *Feuilles dans le vent* lo acusa como un amante celoso de la Biblia, en las *Meditaciones*; en cuanto a su devoción por la Virgen de Lourdes la exalta en *Ma fille Bernadette*, deliciosa muestra de su estilo ingenuo y desnudo, y de la unidad que sostiene con un tema de tan delicada simplicidad.

Con el plan de los misterios del rosario ha construido una encantadora historia poética, y con tema religioso una novela: *Monsieur le Cure d’Ozeron*.

Sus oraciones y plegarias, repetidas tan asiduamente, denuncian la inquietud apasionada que conmueve su obra y que tiene, como el corazón de su Almada, temblor de fuente bajo las hojas...

Que la ortodoxia cristiana lo califique tras graves silogismos; nosotros, en tanto, ofrezcámosle el laurel bendecido un Domingo de Ramos luminoso, el mismo laurel que Jammes ansiaba dejar entre las manos de los hijos espirituales de santo Tomás de Aquino, de Pascal, de Lamartine y de Louis Pasteur.

EPÍLOGO

Menos leído que admirado entre nosotros, Francis Jammes se agrupa con los hoy escasos escritores que sólo dan al público curioso la sorpresa de permanecer fieles para consigo mismos.

Su persistencia en seguir un camino, que parece no haberse trazado nunca, afirma en mí la creencia de que su humildad es una nueva forma de orgullo; en efecto, Jammes está seguro de que, pasando por el tamiz de su sensibilidad, los temas más simples, aun movidos en un ambiente familiar, adquieren caracteres únicos. Por ello su espíritu ha construido a gusto su casa, y —como para darle valor a una frase de Emerson— una vez construida se ha quedado, prisionero consciente, dentro de ella.

Su expresión es de tal integridad humana que, para quien lo aborda de improviso, resulta monótona; y tan intensamente sencilla y sincera, que mueve a la desconfianza al lector atento de hallar hondura en la superficie, y acaba por hacerle creer que la sencillez y la sinceridad no producen sino cosas triviales cuando no vulgares.

Para encontrar en Jammes un escritor personal y por lo tanto inclasificable, basta considerar —dejando a un lado otras cualidades apreciables— la sinceridad que vincula su producción toda, dotándola de unidad trascendente. Claro está que quienes tachan de odioso su “prosaísmo” no se equivocarían del todo si reservaran dicho calificativo para aplicarlo a

temperamentos mediocres que se abrigan en el sincerismo como estética, para justificar su grosería. Hay escritores, y esto cabe en nuestras pequeñas experiencias diarias, a quienes debemos rogar que sean todo, menos sinceros.

El solo anuncio de un libro de memorias se refleja al momento en nuestras actitudes espiritual y corpórea: aprestamos los oídos del alma para escuchar el latido de una confesión, y buscamos en nuestros asientos la postura cómoda para oír o leer del mejor modo. Atentos a la fascinación del “yo”, nos apresuramos a conocer el egotismo de los demás, nunca para encontrar en él, al menos, propósitos de enmienda; siempre para de él derivar un culto intensivo y ordenado del nuestro.

Las memorias de Jammes constituyen sin duda alguna, para el que ha dispuesto su espíritu de tal modo, una excepción. De mí sé decir que las encuentro producto lógico y, a un tiempo, inesperado de su obra anterior. Producto inesperado: al menos en cuanto a la forma expresa de anunciarlas —*L’amour, les muses et la chasse* (Memorias)— porque ¿no son, en cierto modo, de memorias todos y cada uno de los libros de Jammes? Confesiones llenas de relatos sin ruido y de pecados veniales; fuerte decepción para los que esperan el tono a que nos tienen acostumbrados libros de índole semejante.

Ante todo Jammes es, más que un simple egotista, un egotista cristiano. No le basta la contemplación de su “yo íntimo”, sino que acude a la correspondencia con lo externo y encuentra en todos los seres una hermandad digna de él, bajo una iluminación aceptable. Ya Chesterton dijo sonriente que “no hay peor sistema de alumbrado que el de la llamada Luz Interior”. Y si Jammes ha encontrado un ambiente que define su temperamento, y es éste sosegado y rústico, no podrán sus memorias perder el tono que el delicado tráfico de su alma con el mundo exterior le señale. Nunca le será, pues, urgente acudir a un amigo íntimo e impersonal que copile sus recuerdos, recoja las frases felices de su conversación y relate sus hazañas.

Por otra parte, sin añadir un nuevo interés sustancial a su producción, siempre los cuadernos *L’amour, les muses et la chasse* regalarán de su regocijo y depurada armonía. Continúa extendiéndose en sus páginas la sonrisa amada por Gourmont; sonrisa que, pienso, proviene de amarlo todo y de comprenderlo todo; más aún, de todo perdonarlo.

EN TORNO DE JEAN GIRAUDOUX

NO DIGAMOS el público; los mismos aficionados inteligentes de ayer detienen sus predilecciones francesas en Barrès o en Gide, en Bourget o en Fort, cuando no han decidido petrificar su admiración y su inquietud delante de Anatole France. El mismo Marcel Proust, tan continuado en Francia, corre entre nosotros el peligro de no ser conocido más adentro de los títulos de sus libros —títulos, por otra parte, deliciosos y perfectos: *A la sombra de las muchachas en flor*, *A la rebusca del tiempo perdido*.

De Jean Cocteau, el *enfant terrible*, se viene hablando con alguna frecuencia; su nombre principia a imponerse a fuerza de aparecer en actividades artísticas diversas: ballet, poesía, pintura, novela... De Jules Romains se empieza a sospechar su existencia; terrible contradicción a su apostolado unanimista. De André Salmon, poeta, crítico de arte, quisiéramos tener el gusto de verlo descubierto al fin por los aficionados de México... Pero estas letras han de desarrollarse en torno de Jean Giraudoux.

No es justo hablar de Giraudoux directamente, de improviso. No siendo un caso de excepción, un hijo expósito, asignémonos el deber de abordarlo sin prisa, no sin hablar de sus parientes y amigos, porque Jean Giraudoux es hijo de padres conocidos y amigo de amigos por conocer.

Paul Morand —un amigo por conocer— dice de la generación a que pertenece que principia con el siglo actual. La guerra europea envolvió, distrajo las figuras de los más jóvenes, que sólo después aparecieron con claridad y fijeza. Apollinaire, Larbaud, Morand, Romains y con ellos Giraudoux. Los maestros pertenecían, más o menos directamente, a la *Nouvelle Revue Française*, y eran Claudel, Philippe, Gide y Proust.

Derivados de Gide, por una parte, y de Proust por otra, tenían que heredar la consciencia artística del uno, la minuciosidad en el análisis psicológico del otro.

Giraudoux puede sintetizar la reacción y la conquista de todos estos nuevos escritores con respecto a la época precedente que sólo daba “ideas empobrecidas, valores agotados, frases hechas”.

Hombre de acción, con largas estancias en Alemania, con escapatorias a los Estados Unidos, pudo bien pronto dotar sus visiones de movimientos y enriquecerlas de ambientes diversos y de recuerdos vivos.

La prosa adquiere en sus manos agilidad y brillos perdidos, desusados ya por la mayoría de escritores franceses. Las imágenes, las asociaciones de ideas rápidas y exactas lo caracterizan en seguida, distinguiéndolo.

Su buen tino de observador, su magnífico pulso, sus cualidades ópticas seducen y admiran. André Gide, con motivo de un libro suyo, *Provinciales*, lo comparaba, no sin justicia, con Jules Renard, advirtiéndole que si con Renard emparentaba, no partía de él.

Su estilo ligero, ondulante, esconde bajo las metáforas inteligentes —frívolas en apariencia— un concepto, una visión personal del mundo. Los tipos de sus relatos —Simón el patético, Santiago el egoísta, don Manuel el perezoso, Bernardo, el débil Bernardo— son otros tantos medios para expresar los múltiples aspectos que encuentra en la vida.

Con los tipos de este nuevo francés se experimenta el mismo curioso efecto que al asomarse a un espejo curvo: la figura resulta alargada o reducida —el Greco o Rubens—, pero la misma desproporción incita, más que a una risa directa, a una lenta meditación.

Los personajes de Giraudoux no ofrecen una inmóvil realidad fotográfica. La lente de su kódam tiene la concavidad de la ironía, de la deformación aguda. Es un caricaturista como es preciso entender al caricaturista.

Claro que la sombra de sus maestros no pesa, confusa, sobre él. Sus narraciones no tienen la lentitud sabia y acompasada de André Gide, ni el especioso paladeo de Proust. Más violento que el primero, menos recogido que el segundo, Giraudoux nos asombra con la agilidad cinematográfica de su carrera, carrera no exenta de obstáculos que él mismo se complace en colocar para luego salvarlos, sin conceder demasiada importancia a sus ventajas deportivas.

Frente a sus libros pensamos que inaugura, que ensaya la manera de resolver el problema imponente de la forma que tendrá que adoptar la novela moderna. Convengamos ya en que este género aparece agotado y tedioso en su retórica distribución, en su inflexible desenvolvimiento. Ni las novelas escritas por cuatro escritores —aunque Bourget sea uno de ellos, o por eso mismo—salvan su naufragio seguro. La novela tradicional está muriendo por exceso de conservación, por falta de higiene.

Romains y Giraudoux, Larbaud y Morand —de los primeros podemos afirmarlo tras de su lectura—, principian por sacar la novela al aire, por desperezarla, por hacerla respirar a pulmón abierto, y por prescribirle, previniendo un peligro inminente, la higiene de un deporte. Sólo de este modo la novela podrá surgir de sí misma, joven y legible.

Más que el elogio que merece una realización artística, Giraudoux exige la misma curiosidad, la misma inquietud frente a perspectivas desconocidas hasta ahora, que él mismo pone en sus relatos.

Probemos ahora la dirección de los dardos de su estilo:

Dios, al crear a Miss Draper, la empezó según el modelo de todas las institutrices; pero, de repente, cambió de propósito. Era, pues, muy alta, mas no usaba lentes; no tenía labios, y sonreía dulcemente; era flaca, pero padecía asma. Su ronquido entorpecía cualquier trabajo, y se desesperaba porque era la discreción misma. Para colmo de desdichas, roncaba de noche. ¡Qué satisfecha debe de estar en su ataúd, donde no tiene que respirar!

Un alemán no podría vivir sin la idea de su destino, como no podría vivir sin sombra. Los franceses no necesitan ni el uno ni la otra.

Los Estados Unidos no han comprendido la guerra, ni han tomado parte en ella jamás. Siempre es a sí mismos y a aquel de sus defectos que personifica la nación enemiga lo que en cada guerra combaten. Cuando eran ingleses, se batieron con los ingleses; cuando se hicieron americanos, han peleado entre americanos; el día en que se germanizaron suficientemente en su cultura, en sus costumbres, pelearon con los germanos. El primer americano que hizo un prisionero en 1917 se apellidaba Meyer, y su prisionero también.

Toda mujer, cuando nos acercamos más a ella, es la sombra de la que deseábamos conocer.

Miss Gregor entra la primera por el vestíbulo de pórfido. Parece que los ojos no le sirven para alumbrar el camino, y que sólo la dirige el impulso, como a los dioses griegos sin pupilas.

Encima del agua del surtidor baila la luna, como un huevo que se burlase de la torpeza de los tiradores.

Miss Gregor se quita el abrigo, abriéndolo ampliamente, como una bañista que dejara caer de sus hombros, al salir del agua, un pedazo del río.

REFLEXIONES DE UN COMEDIANTE

LOUIS JOUVET es el verdadero profesional del teatro. Al teatro ha dedicado su sensibilidad y su inteligencia. Comediante, director, escenificador, es dueño de una inteligencia aguda, de un sentido crítico implacable, de una cultura que se coloca muy por encima de la cultura media de los comediantes. Louis Juvet es, además, un escritor original por cuanto que su primero y hasta el momento único libro *Reflexiones del comediante* es una prueba de que posee los medios para hacer coincidir, en el molde de un estilo, su experiencia riquísima de actor y director, su inteligencia y su cultura. Porque Louis Juvet escribe con la ironía, con la agudeza, con la aparente impasibilidad que le conocemos quienes lo hemos visto actuar en el teatro o, al menos, en el cinematógrafo francés.

La palabra “profesional” ha perdido toda su real significación y aun se ha llenado de un contenido que le es ajeno. Restituyéndole su verdadero sentido, Louis Juvet resulta un profesional por el hecho de ser un auténtico hombre de teatro. Como actor y director está situado dentro de la gran tradición francesa. Dentro de ella, más que un innovador al modo que Reinhardt lo es en Alemania, es un lúcido continuador. Antoine, Copeau y Dullin fueron sus maestros. Juvet es, ahora, maestro de quienes pretendan seguir el ininterrumpido sendero de la tradición teatral. A los innovadores ha dedicado agudas flechas irónicas, definiéndolos como hombres que odian a sus predecesores y que detestan a sus sucesores. Y cuando le preguntan: “¿Adónde va el teatro?”, Juvet responde simplemente: “Si el teatro actual tiende hacia alguna meta, es hacia una vida en que lo espiritual parece haber reconquistado sus derechos sobre lo material, el verbo sobre la acción teatral, el texto sobre el espectáculo. El teatro —concluye— se dirige hacia una convención dramática hecha de poesía, de gracia y de nobleza”.

En sus *Reflexiones del comediante*, Louis Juvet desarrolla su arte poética, su estética teatral, en ensayos, diálogos, estudios. Ni Beaumarchais ni Victor Hugo, ni Becque habían encontrado tan agudo crítico, tan implacable retratista, antes de pasar y posar frente a la lente de cristales finísimos que Louis Juvet posee. Nunca antes se había enjuiciado el tipo de directores que han convertido el texto literario en un simple pretexto para el lucimiento personal. Porque Louis Juvet considera el texto como elemento básico al que deben servir todos los esfuerzos ulteriores del escenificador, del director, de los actores.

“El único problema del teatro es un problema de éxito”, dice el gran actor francés al frente de uno de los ensayos iniciales de su obra. El éxito es la única ley de la profesión de director, de actor. El gran arte del teatro es el arte de agradar, es el arte de escribir obras; en seguida, y muy por debajo de esta cima, es el arte de montarlas y de representarlas.

Siguiendo una propensión a dialogar consigo mismo o con otros, para facilitar con una técnica en la que el comediante no sólo está ausente sino, por el contrario, presente, Louis Juvet se pregunta: “¿A qué se debe el éxito de las obras de Pirandello?” Para responder en seguida: “A que Pirandello toca directa y únicamente lo que yo llamaría la magia dramática; a que se ha atrevido a volver a imantar, en una especie de sacrilegio, las viejas fórmulas teatrales, y a transmutar los valores dramáticos desdeñados por mucho tiempo. Esta

reimantación, esta trasmutación conduce a los misterios del arte dramático”. Y cuando se pregunta a qué se debe el éxito innegable de Jean Giraudoux, responde: “A la magia encantadora del verbo dramático. No hay otra razón”.

Pensando en la obra dramática de Jean Giraudoux, Louis Juvet deja desbordar su entusiasmo, un entusiasmo que ha nacido de su personal experiencia de director, escenificador e intérprete de las obras de este poeta dramático; un entusiasmo que no por serlo empaña la agudeza de su juicio, y que no disminuye el elogio sino que lo acentúa: “Si no tuviera otro timbre de gloria en el ejercicio de mi profesión y de mi carrera, que haber representado las obras de Jean Giraudoux, ese timbre de gloria me bastaría”.

La feliz coincidencia del verbo mágico de Jean Giraudoux y la lucidez crítica y el gusto sin fallas de Louis Juvet ha hecho posible que Francia haya asistido a representaciones de obras de un autor que contará —y que cuenta ya— entre los grandes poetas dramáticos. En la obra del escenificador, del director y del intérprete existe y debe existir una dimensión de modestia clásica, un deseo de servir al texto poético, de iluminarlo, de subrayarlo, de hacerlo visual, audible y tangible. ¿Qué otra cosa ha hecho Louis Juvet con los textos de Giraudoux, de Rostand, de Croux y de tantos otros? A los desenfrenos personalistas de los escenificadores alemanes, opone Louis Juvet la grandeza de una servidumbre que hace posible la verdadera representación.

La lectura de *Reflexiones del comediante* tiene atractivos desusados en los libros del mismo género. Louis Juvet posee el arte de contar, de enjuiciar, de satirizar, con una economía de medios y con una filtrada sencillez que, sin hipérbole, colocan a este libro entre los libros clásicos sobre la misteriosa e inasible materia que es el teatro. Las definiciones que Louis Juvet hace del comediante, y del actor, oponiéndolos, puesto que el actor sólo es capaz de representar ciertos papeles, ya que deforma otros con su personalidad, mientras que el comediante se siente habitado por el personaje, contarán entre las más certeras, y nos llevan a pensar que Louis Juvet ha escrito, a su manera, una continuación, más aguda y viviente, de *La paradoja del comediante* de Diderot.

Si para los actores, los directores y escenificadores, el libro que ahora comentamos es un alimento imprescindible de su avidez de conocimiento de las cuestiones teatrales, el lector no especializado encuentra en él los más exquisitos dones de simpatía, de gracia y humor. Se diría que, en el transcurso de la lectura de *Reflexiones del comediante*, Louis Juvet actúa, para cada uno de los lectores, con ese arte de “comediante” que lo llevó a un envidiable puesto entre los profesionales del teatro contemporáneo.

LA ROSA DE COCTEAU

LA MANZANA de Cézanne, la bailarina de Degas, el arlequín de Picasso, la estatua de Chirico... Como el pintor, el poeta tiene sus objetos predilectos que entran en su poesía y acaban por ser la imagen de una obsesión. Permitidme una historia sagrada: en el momento en que Caín mató a Abel, todos comprendimos que Caín era, de los dos, el poeta. El ojo de la providencia sigue a Caín, desde entonces, por todas partes. En un principio, Caín quería ocultarse del testigo ocular y huía. Pero ¡cómo huir de una obsesión sin provocarla, sin hacerla más fuerte y, también, más bella! A fin de cuentas, cuando el ojo sin sueño tardaba en aparecer, Caín lo echaba de menos, se impacientaba. Sucedió lo que tenía que suceder: Caín acabó por no mirar con sus ojos sino a través del ojo que lo miraba.

Invitadas o intrusas, las palabras-objetos, las palabras-seres, toman asiento o decoran con sus tatuajes los blancos manteles en el banquete de la poesía. Y es inútil cerrar las puertas porque las palabras se filtran por las paredes o no son fantasmas.

Para citar ejemplos conocidos, ¿quién no recuerda los inevitables cisnes de Rubén, y el búho de González Martínez, convidado de pluma? Pero dirán ustedes: ¿y la lámpara de Maeterlinck?, ¿y la pantalla de Reverdy? Cocteau es dueño de toda una escuela de ángeles y de una legión de rosas.

Por algún tiempo tuve, en la poesía mexicana, un involuntario trato con los espejos. Su cara impasible y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba a abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetida por boca de los espejos, la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma, diabólicamente:

*Y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura.*

Siento que los espejos me abandonan poco a poco. Nunca los tuve como propiedad exclusiva. Todo es de todos, entre todos. Los ángeles de Milton y de Blake son ahora de Cocteau y de Alberti. Y no hay que culpar a nadie, porque a veces el poeta escoge sus objetos y a veces los objetos escogen al poeta. No es preciso tampoco matar, ni siquiera a Abel. El poeta despierta, abre los ojos y ya está el cuervo sobre la cabeza de Minerva.

Mas no sé de audacia mayor que la de Jean Cocteau. Como objeto predilecto de su poesía escogió el más espinoso y marchito de todos los trastos del bazar de la poesía,

La rose, dont souvent je parle.

Sólo que la de Jean Cocteau no es la “pura, encendida rosa, émula de la llama” del femenino Rioja, ni la rosa de Ronsard, sino un ser cambiante y diverso, mineral y vegetal, que

toma la forma y el fondo del verso que lo contiene:

*Parfois une rose charmante
verdait ses joues sur le gazon.*

O bien cuando acompañado por sus nueve inocentes hermanas

*toutes les roses perdent leurs joues
sur le tapis; combien de masques?*

Si nuestra moralista Juana de Asbaje veía en el traje de la rosa “la pompa vana”, Cocteau, por el contrario, nos habla de

Les roses toutes nues

e insiste:

*et qui, comme vous, sur la rose nue,
penche un jeune front de cendres couvert.*

La rosa, dice Cocteau, es el petardo de la mañana y

c’est aussi la roulette a dormir debout sur la mer.

Lo sorprendemos en contradicción cuando, después de decir que el corazón ya no se usa, leemos en *Vocabulaire*:

La rose de mon coeur ses pétales dénoue.

Cocteau, soldado, acabará por hacer un arma de la rosa:

*sans doute une rose inconnue
fera notre pays vainqueur.*

Por la noche, durante la guerra, como un enemigo

*une rose
avance tous feux éteints.*

Pero los soldados la deshojarán en otro poema:

*Rose de Jéricho, les clairons militaires
méttent partout les murs, les pétales par ferre.*

Ahijada de Ronsard es la rosa de Cocteau. En *Plain Chant* el nombre del padrino aparece:

*Courage! Ronsard te l'enseigne;
car, s'il est aujourd'hui vainqueur,
la rose lui perça le coeur.
C'est pourquoi de l'encre je saigne.*

Y por si a alguien le importa, añadiré que, pegando la oreja a la arena movediza de las páginas poéticas de Cocteau, se oye una cabalgata: la letanía a la rosa virgen:

*Rose que l'aube mouille.
Rose rouge du crime
Rose a la fraîche croupe
Fraîche comme une rose.*

INTRODUCCIÓN AL RIGOR

DE LAS tres partes de que está compuesta la *Introducción a la poesía francesa** de Thierry Maulnier, la primera es una iniciación a la poesía. Las dos restantes son, propiamente, una introducción a la poesía francesa.

¿Cómo iniciar al lector en los goces de esa extremada elaboración de la literatura que es la poesía francesa, sin detenerse a considerar el sentido de la operación creadora que es la poesía? Con un metódico discurso sobre la operación poética, Thierry Maulnier inicia su afortunada introducción a la poesía francesa. ¿Qué es para el crítico francés la poesía? La poesía no es la música sino el lenguaje. El arte de la poesía usa el lenguaje para adueñarse de aquello que por su naturaleza escapa al lenguaje mismo. De la contradicción esencial a una tal operación resulta la naturaleza de la poesía y lo que pudiéramos llamar su equívoco vital. La obra de un poeta no vale sino en la medida en que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable. A la función habitual y usual de las palabras, la poesía añade una función superior e imprevisible puesto que el poeta es el hombre que se sirve de las palabras no sólo según el sentido sino según el poder de ellas. En manos del poeta —y sólo en sus manos— el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico. De aquí que, afirma Thierry Maulnier, el poeta deja de serlo en el momento en que sacrifica deliberadamente el poder mágico de la palabra a la significación usual, o, inversamente, la significación usual al poder mágico. El círculo del poeta no es, pues, el círculo mágico sino la combinación y la superación de las potencias antagónicas del lenguaje.

Al servirse del lenguaje —el más inocente y el más peligroso de todos los bienes, según la penetrante calificación de Hölderlin—, la poesía devuelve al lenguaje su profundidad, su paraíso pero también su infierno perdidos, y nos hace ver, a través y más allá del lenguaje mismo, las realidades que habitualmente sólo medimos según un patrón utilizable de acuerdo con la razón común. Hablar de la irracionalidad de la poesía como también hablar de su irrealdad es caer no sólo en la vulgaridad sino también en la inexactitud. Por el contrario, Thierry Maulnier apunta la posibilidad de definir la poesía como una razón superior, a la que la razón común no basta, para concluir que “el valor de la poesía como instrumento de conocimiento nace justamente de lo que la poesía crea en un terreno propio, en esa dimensión de cosas que la razón discursiva ignora”. La poesía tiene, pues, sus razones que la razón común no ha pensado, y es una realidad que no ha soñado la razón común.

Para Thierry Maulnier, el idioma francés es rebelde a los encantamientos “poéticos” vulgares. Es, por otra parte, menos rico en metros y tonalidades que otros idiomas europeos. Y mientras que en otras naciones el lenguaje popular parece estar cargado de poesía, aun antes de que el poeta opere en él, en la lengua francesa las palabras parecen tener menor poder poético que en otras lenguas. Mejor que un idioma de carne y sustancia, es el francés un idioma de una precisión y de una elegancia algebraicas. De allí su impopularidad, puesto que si en otros países la poesía parece ser el canto del pueblo, la poesía francesa parece ser la utilización de

los elementos más elaborados de la cultura. De modo que si la poesía alemana, por ejemplo, contiene a Alemania, la poesía francesa parece ignorar a Francia como país: sus leyendas, sus tradiciones, su folclore. “Antes que ser Francia, la poesía francesa es, desde luego, la Poesía.” Luego, ya no le interesa ser Francia.

La historia de Francia parece estar divorciada de su poesía, al punto que cuando, por excepción, un hombre como Bonaparte inspira a un poeta como Victor Hugo, el resultado no es una poesía sino una “declamación insoportable”. Y el día en que Ronsard quiere dotar a Francia con un poema nacional, no escoge a un héroe francés para llevarlo al terreno poético, sino a un heredero imaginario de los personajes de Homero, como si fuera preciso que el fundador de la patria francesa, para entrar en la poesía, necesitara cartas de nobleza literaria.

Tal vez la singularidad, la diferencia específica entre la poesía francesa y la poesía alemana o inglesa o española, reside en el hecho de que los poetas franceses no escriben para el pueblo, no dirigen al pueblo sus voces ni le piden inspiración. El poeta francés escribe sin contar con el pueblo, sin pedirle su aplauso pero tampoco su favor. ¿Dónde está, se pregunta Thierry Maulnier, en la literatura francesa el equivalente de la epopeya griega, del teatro griego, del romancero español, del teatro isabelino? Sería ocioso buscarlo. Fuera de su tiempo y fuera del tiempo, vueltos deliberada y lúcidamente de espaldas a su historia, los temas del poeta francés son concretamente abstractos: el amor, la fortuna, el conocimiento, la muerte, Dios, el misterio.

Los dioses habituales de la poesía francesa son aquellos que no corren peligro de encarnar y de alternar con los hombres. “Tienen la ventaja de ser puramente literarios, y son los dioses paganos.” No es una casualidad sino lo contrario de una casualidad el hecho de que la poesía francesa esté presidida por Venus y Adonis, pero también por Narciso. En todo esto que a los ojos de un no iniciado puede parecer una pura retórica, reside un elemento de la verdad poética francesa.

¿Dónde buscar, pues, la patria de la poesía francesa? Concretamente, “en treinta siglos de poesía universal”, responde Thierry Maulnier. Héctor, Áyax, Prometeo, Antígona, Hipólito, Cleopatra y Fedra son los héroes de la poesía francesa, porque los conflictos de la lucidez, del análisis, de la imaginación, de la cultura son los temas de esta poesía elaborada, cultivada singularmente. De este amor por los héroes y por los temas universales, les llega su reputación de traductores, de adaptadores en la que Thierry Maulnier encuentra justificadamente un signo de la más alta exigencia cuando dice que la poesía francesa afirma más que nunca *en la imitación* su originalidad propia que consiste en estar libre de la tradición, de la historia, para tomar de todas partes su *bien* e incorporarlo, con la condición de que este bien tenga ya un lugar en las constelaciones del intelecto.

La poesía francesa no es una fuente primera sino una extrema elaboración de la literatura. El poeta francés exige y obtiene la pureza de sus materiales en un constante deseo de purificación, de alquimia del verbo. El gusto preside la poesía francesa, pero no menos el rigor que es “el ascetismo de la forma”. Despojar a la poesía de lo antipoético, restituir al lenguaje lo que Thierry Maulnier llama —para no caer en las confusiones de lo que se ha llamado la poesía pura— las propiedades puramente poéticas, insistir en la consciencia de

que lo realizado antes, por cada escuela, por cada poeta, está insuficientemente cargado de poesía o demasiado cargado de elementos antipoéticos, es la obra incesante y característica de los poetas franceses, la que enlaza prodigiosamente obras como *La Délie* de Maurice Scève, publicado en 1544, y las experiencias poéticas, contemporáneas, de Paul Valéry.

La tercera parte de la introducción es la que se refiere concretamente al desarrollo cronológico de la poesía francesa, y corresponde a la selección de poesías en que Thierry Maulnier ha hecho uso del mismo rigor que caracteriza al poeta francés. El siglo xvi es la edad de oro de la poesía francesa. El prodigioso Scève, los poetas de La Pléyade y su dorado esplendor, el astro rojo de D'Aubigné de quien Thierry Maulnier dice muy agudamente que es “nuestro Hugo, lo que Hugo creyó ser, lo que Hugo logró creer que era”; Garnier, el trágico, antecedente de Racine y más lírico si menos dramático que el autor de *Fedra*. Luego, los poetas del siglo xvii en que la lengua francesa llega a un punto insuperable de perfección. Corneille, Racine, La Fontaine y Malherbe, y Maynard en el que Maulnier encuentra uno de los padres del úncio verdadero y valioso romanticismo francés, y acaso uno de los grandes poetas solares en el amanecer de un siglo solar: el de Luis XIV. Una afirmación crítica atrevida, mas no por ello injusta, explica el eclipse de la poesía francesa: “Racine hizo una suma tan completa de los recursos de la poesía francesa que la dejó agotada por espacio de un siglo y medio”. Chénier viene a ser un florecimiento abortado. Los llamados grandes románticos, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, no aportan a la poesía francesa, al decir penetrante de Maulnier, sino el abuso del vocabulario y no la verdad del romanticismo extranjero de que se decían corifeos. El más grande romántico francés, el único que hizo del lenguaje el instrumento de la comunicación entre la realidad y el misterio, el diamante de oscuras luces, espejo de un mundo invisible es, naturalmente, Gérard de Nerval. La línea de la poesía francesa reaparece en la concentrada obra de este mágico poeta. Luego, Rimbaud, el vidente, y Mallarmé, el alquimista, precedidos por Baudelaire a quien la poesía debe “poemas negros y espléndidos que cuentan entre los mejores de la poesía francesa”. Y por último, el brillo de una época que no tiene igual en los dos siglos precedentes y que cuenta con poetas como Maurras, Valéry, Péguy, Apollinaire y Claudel del que —como en el caso de Lautréamont— Thierry Maulnier no presenta ejemplos en la selección de poesías que ilustra y completa su introducción a la poesía francesa.

La composición, la exigencia y la penetración de este libro de Thierry Maulnier incitará a otros espíritus a la divagación, al desahogo. De mí sé decir que me ha incitado a asimilarlo, que en un sentido francés no es diverso de traducirlo. ¡Cómo corresponder de otro modo a lo que, al mismo tiempo que una introducción a la rigurosa poesía francesa, es una introducción al rigor crítico!

* N. R. F., Gallimard, París, 1939.

LUIGI PIRANDELLO

PARA la traducción francesa que Benjamin Cremieux hizo de un libro intitulado *Vieja Sicilia*, Luigi Pirandello escribió unas reveladoras líneas autobiográficas: “¿Desea usted algunas notas acerca de mi vida? Me hallo, querido amigo, en seria dificultad para proporcionárselas, por la sencilla razón de que me he olvidado de vivir hasta el punto de no poder decir nada, absolutamente nada acerca de mi vida, si no es, acaso, que no la he vivido: la he escrito. De suerte que si desea usted saber algo de mí, podría responderle: espere un poco, querido Cremieux, a que proponga su pregunta a mis personajes. Acaso ellos estén en condiciones de darme a mí mismo algún informe. Pero tampoco puede esperarse mucho de mis personajes; son, casi todos, gente insociable que no tuvo sino muy poco o nada que agradecer a la vida.

”Nací —eso lo sé— en Agrigento, Sicilia, el 28 de junio de 1867. A los dieciocho años, la abandoné para venir a Roma. Un año más tarde, salí para Alemania donde viví dos años y medio. Una tesis escrita en alemán sobre los dialectos romances me valió el doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Bonn. De allí regresé a Roma, pero no traje conmigo a Heine —como algunos se complacen en decir— sino a Goethe, de quien tradujo las *Elegías romanas*. De todo esto, nada me ha quedado. Creo realmente que, en la pequeña medida de mi valer, no debo nada a nadie. Lo he hecho todo modestamente solo. No tuve ningún modelo literario y, con los cajones llenos de manuscritos, luché mucho —más de seis años— por encontrar un editor.

”No conocí a Carducci. No conozco a D’Annunzio. Con Giovanni Verga no tuve relaciones sino hasta mucho después, en ocasión de las fiestas organizadas por su ciudad —Catane— con motivo de sus ochenta años. El Concejo Municipal me invitó a pronunciar el discurso conmemorativo. Al hacerlo, expuse las razones por las que su renombre había sido —debía necesariamente de ser— ahogado por el de otros. En Italia se prefiere un estilo de palabras a un estilo de cosas. Por ello Dante murió en el destierro y Petrarca fue coronado en el Capitolio.

”En cuanto a mí, querido Cremieux —*si licet parva componere magnis*— no sé a punto fijo por qué no me han lapidado aún; pero lo juro que, por mí, no ha quedado.”

Escritas en 1928, estas líneas de Luigi Pirandello a su traductor francés, el crítico Benjamin Cremieux, que dio a conocer en Francia la obra pirandelliana, son autobiográficas pero también autocríticas y encierran, acaso sin proponérselo, la clave del espíritu de su autor.

Luigi Pirandello nace en Sicilia. Por sus raíces, la esencia de su obra es, pues, meridional. Un contemporáneo de Luigi Pirandello, el autor dramático Rosso di San Secondo, divide la humanidad en seres de pasión —los meridionales— y seres de razón, los nórdicos. Los primeros echan de menos y buscan sin cesar el paraíso perdido. Los segundos se resignan a la mediocridad de la existencia. Benjamin Cremieux encuentra en la obra de Pirandello la movilidad, la inteligencia, la impulsividad siciliana: “esa impulsividad que lleva al siciliano a ceder al instinto, a la pasión, a la animalidad, sin reservas, sin dilación y hasta el último extremo; esa inteligencia volcánica, hiriente y dialéctica que lo lleva a juzgar todo, a

explicarlo todo”. La pasión y la inteligencia son, pues, los polos del espíritu de Luigi Pirandello y las dimensiones más notables de su obra.

Cuando Pirandello, en el documento autobiográfico que he citado al principio de estas notas, nos dice que después de su estancia en Alemania regresa a Roma llevando consigo no a Heine sino a Goethe, parece implicar que su preferencia alemana no es la de los alemanes que se inclinan a Francia sino la de los que se inclinan a Italia. No traduce siquiera, pongamos por caso, *Las noches florentinas* de Heine sino, muy significativamente, las *Elegías romanas* de Goethe. También Pirandello parece volver a nacer a su regreso a Italia. De Alemania llevó consigo esa inclinación a la filosofía, y a la dialéctica que, por lo demás, parece ser, también, una dimensión siciliana.

Pirandello no conoce a Carducci, no conoce a D’Annunzio. A Giovanni Verga lo conoce cuando el otro gran siciliano llegaba a la cima de la fama pero al ocaso de la edad. Su obra se desenvuelve en la soledad. Ejerce el magisterio en una escuela de Roma, por largos años (1897 a 1921). Publica algunas novelas. Entre ellas, la más importante: *El difunto Matías Pascal* (1904), y numerosas novelas cortas y cuentos que aparecieron en una edición definitiva con el título de *Novelas para un año*. Pero su fama y su trascendencia fuera de Italia las debe sobre todo a su teatro, escrito casi por entero después de 1917.

Su vida no ofrece ventanas al exterior. Concentrada, dramática y misteriosa en la intimidad, parece estar vaciada en su obra, en la vida de sus personajes angustiados por la pasión, roídos por la inteligencia. A una de sus obras de madurez, *Enrique IV*, Pirandello la considera como su “pieza testamento”.

Es, pues, a sus personajes, al lúcido demente que tiene que pasar por Enrique IV de Alemania, al padre de los *Seis personajes en busca de autor*, a la misma Ana Luna de *La vida que te di*, y a tantos otros, a quienes el espectador y el lector habrán de pedirle la íntima verdad de la vida íntima de Luigi Pirandello. Su fama y su influencia se extienden en el extranjero por el año de 1922. Obtiene en 1934 el Premio Nobel de Literatura, poco tiempo antes de morir el 10 de diciembre de 1936.

Sus mejores críticos, Adriano Thilgher en Italia y Benjamin Cremieux, en Francia, lo consideran, con razón, uno de los dramaturgos más originales y más significativos de la posguerra. Por ciertos aspectos de su obra, esta afirmación puede llevarse hasta el extremo de afirmar que es el más original y el más significativo. Original, porque ha escrito tragedias de personajes y, al mismo tiempo, la tragedia misma de los personajes que llegan hasta el punto de independizarse y de clamar en contra de su creador. Significativo, porque ha planteado en el teatro, hasta la angustia, el drama del conocimiento, el problema de la existencia personal, la dualidad de la forma y de la vida, y lo que pudiéramos llamar la inexistencia de las fronteras entre lo real y lo imaginado, entre la obra de arte y la realidad de la vida.

Las obras dramáticas completas, publicadas por el editor italiano A. Mondadori, comprenden los siguientes títulos: *Sea todo para bien*, *Como antes, mejor que antes*, *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV*, *El hombre, la bestia y la virtud*, *La doble señora Morli*, *Vestir al desnudo*, *La vida que te di*, *Cada uno a su manera*, *Piénsalo*, *Jacobo*, *Así es, si así os*

parece, Consagración del Señor de la Nave, El otro hijo, La tinaja, El placer de la honradez, El gorro de cascabeles, El juego de las partes, Mas no es una cosa seria, El injerto, La razón de los demás, El imbécil, Luminarias de Sicilia, Cecé, La patente, A la salida, El deber del médico, El freno, El hombre con la flor en la boca, Diana y la Tuda, La amiga de las esposas, La nueva Colonia, Liola, O de uno o de ninguno, Lázaro, Esta noche se ensaya, Como tú me deseas.

Doce obras de Luigi Pirandello han sido, hasta el momento, representadas en México: *Sea todo para bien, Como antes, mejor que antes, Seis personajes en busca de autor, La doble señora Morli, Vestir al desnudo, La vida que te di, Así es, si así os parece, El placer de la honradez, El injerto, La razón de los demás, Como tú me deseas, Piénsalo, Jacobo.*

Entre los actores mexicanos, María Teresa Montoya ha logrado las mejores interpretaciones de obras pirandellianas. Para ello cuenta con un temperamento eléctrico y una pasión de verdadera trágica. *La vida que te di* fue estrenada en México por la actriz Virginia Fábregas que, en el papel de Ana Luna, lograba una interpretación digna de recuerdo y respeto.

EL ÚLTIMO PURITANO

EXISTEN tantas novelas en forma de memorias que resulta un alivio encontrarse, como en el caso de *El último puritano*, de George Santayana, con una memoria en forma de novela. No es éste un ejemplo único, singular. ¿Qué son las novelas de Marcel Proust, sino las memorias o mejor aún la memoria prodigiosa de un hombre que es también y sobre todo un artista, expresada en forma de una novela enorme por sus dimensiones, por su ambición y por su logro? El título general de la obra novelística de Proust nos da la clave de su intención de rescatar el tiempo perdido, de ese tiempo perdido que, desde el ensayo “Jornadas de lectura”, incluido en *Pastiches et melanges*, Proust consideraba como un tiempo ganado para el futuro, y que al fin reconstruyó con un arte en el que la realidad y la verdad, a fuerza de serlo, adoptan apariencias mágicas.

El libro de George Santayana no oculta su secreto. Su autor se adelanta, como en tantos otros casos concretos de su obra, al crítico; le evita el trabajo de descubrir una estética, un método, unas limitaciones. *El último puritano* es el libro de un filósofo que decide hacer de su memoria el tema de un libro y presentarla en la forma de una novela que lo sea en verdad por su construcción, por su atractivo, por el contagio de su simpatía. La forma novelística es aquí el señuelo, el imán, el anzuelo para los lectores que no serían tan fieles ni tan numerosos si George Santayana hubiera desarrollado el mismo tema en otra forma.

Cuando, en 1936, apareció la primera edición norteamericana de *El último puritano*, puesto que la edición inglesa data de 1935, me asombraba de encontrar en las manos de un considerable número de lectores humildes de novelas humildes, en Nueva York, en Boston, en New Haven, el libro de George Santayana. “¿Qué hacen estas gentes tan diversas —me preguntaba— con un libro de un filósofo que, por mucha difusión que haya logrado en los países de habla inglesa y siempre entre lectores de obras de filosofía, es ante todo un ideólogo, cuando no un poeta impopular, de una clásica perfección formal, de una médula centrada y concentrada?” La respuesta no se hizo esperar cuando leí la edición inglesa del libro de George Santayana. Los lectores de *El último puritano* tenían en sus manos no sólo las ideas, las reflexiones, las consideraciones de un filósofo amante de la claridad, de una claridad que sorprende y deslumbra, sino también el goce que se desprende de una novela excelente por el interés de su trama, por la maestría de sus retratos, por la agudeza sin par de su diálogo. Comprendí entonces que los lectores de Santayana filósofo, de Santayana poeta, no sólo no nos sentíamos decepcionados, sino, por el contrario, estimulados por este nuevo modo de su expresión, y que *El último puritano*, justamente por su forma misma, le daría al filósofo toda una cosecha de nuevos lectores. ¡Si hasta el título de la obra aclaraba el dualismo de la intención del autor que blandía una espada de dos filos, tan inexorable en una dirección como en otra! *El último puritano*, sin dejar de ser una obra de filosofía, se convertía, desde su título, en un libro popular, puesto que su título buscaba ya la eficacia de cualquier novela-tipo que se llamara como *El último de los mohicanos*, de Cooper, o como “el último romántico”, para insistir en lo que el propio Santayana llama “una desilusión de un joven norteamericano de la clase espiritual superior”, en un medio propicio. *El último puritano* no dejaba de ser por

ello, al mismo tiempo, en primera y última instancia, el libro de la memoria de un joven puritano, criado en un ambiente puritano: Great Falls, Connecticut; Boston, Mass., en Nueva Inglaterra.

El último puritano es, pues, por lo que toca al género literario, una novela que no da lugar a que el crítico hable ante ella de una indiscreta y viciosa confusión de géneros. Al presentarla como “una minoría en forma de novela” su autor advierte que no es un profesional de este género, pero al mismo tiempo subraya su voluntad de servirse de una forma de expresión que no es la suya habitual pero de la que no por ello desconoce los recursos necesarios para lograr la solidez de una arquitectura. De tal modo los conoce y de tal manera se sirve de ellos que *El último puritano* es más una novela que muchas otras que se presentan como tales y que no son, en suma, sino libros de ensayos literarios o filosóficos, incrustados en una aparente estructura novelística.

El personaje central es Oliver, el “joven filósofo” a quien George Santayana sigue, persigue, estudia y analiza a través de toda la obra, dividida en cinco partes, de las cuales la primera es ya la magnífica presentación de la “Ascendencia” del protagonista. El autor nos hace asistir en los primeros capítulos al conocimiento de las personas, del tiempo y del ambiente en que se prepara el advenimiento de su primer agonista, al que seguirá minuciosamente en su infancia, en su primera peregrinación, en la órbita doméstica, en la órbita escolar, y en lo que Santayana llama su “última peregrinación”. Y es admirable la correspondencia que establece entre las descripciones de la naturaleza física de Oliver, que al nacer era “un niño magnífico, de peso máximo, perfectamente conformado, de tez muy blanca y de grandes ojos grises, y una pelusa lacia y amarillenta en la cabeza”, y su naturaleza moral: “la filosofía poseyó el alma de este niño desde su primer vagido; inarticuladamente, claro está, como debía, en el fondo, permanecer siempre; pues las palabras que su educación proveía no eran capaces de expresarlo cabalmente”.

El mejor y más íntimo retrato de esta memoria moral es, como debía serlo necesariamente, el de Oliver Alden, el joven puritano, decidido a serlo y a seguir siéndolo “si es que ello significaba el ser inflexiblemente uno mismo y dirigido por uno mismo”. Puritanismo sin deslaves hacia la sima del fanatismo; sentimiento profundo y auténtico, pleno de disposiciones al examen de uno mismo. Ajeno a todo efecto convencional, ausente en la obra de George Santayana, el retrato de Mario van der Weyer acompaña al de Oliver en la órbita familiar y sobre todo en la órbita escolar (Eton, Harvard). Establece, en fino contraste, las diferencias entre los mundos en que la vivacidad, la sensualidad y el abandono de Mario, estudiante de Harvard, a quien el profesor Santayana había prohibido asistir a su clase por lo peligroso que sería para Mario llegar a ser más civilizado de lo que ya era, se oponen a la sencillez escrupulosa de Oliver, a su callado heroísmo moral.

Mas todo el libro está poblado armoniosamente de retratos en movimiento, logrados unos con la economía necesaria para utilizarlos en un lugar y en un momento dados y como en concierto sinfónico, para dejar oír el metal o la cuerda de sus voces o de las voces de su alma, como el extraordinario de Nathaniel, tío de Oliver; o el de Fraülein Irma, su preceptora; o el

delicioso de Letitia. También de minuciosos y a un tiempo prolongados retratos, como el magistral de los padres de Oliver, o como el del extraño Jim, amigo de Peter Alden.

Una inteligencia, una ironía vigilante, preside *El último puritano*. Se muestra abiertamente en los diálogos llenos de intención, de humor, de clarividencia, en que el autor no ha hecho concesión al realismo dialectal ni a realismo alguno. Porque George Santayana, en el epílogo de su libro, insiste en la necesidad de que el poeta emplee todos sus recursos para expresar “no lo que sus personajes habrían dicho probablemente, sino lo que realmente sentían”. En el fondo, el llamado realismo documental de los diálogos no es sino una ficción estrecha a la que es justo oponer verdades más sutiles y profundas. Nada tiene, pues, de extraño que George Santayana haga hablar a sus personajes con inteligencia y con propiedad desusadas: lo ha hecho no para dibujarlas con menos realismo, sino para sustituir esta ficción superficial con una ficción poética. Refiriéndose a sus personajes, Santayana se adelanta a decir, irónica y certeramente, que los ha hecho hablar a todos en el lenguaje “que me es peculiar del mismo modo que Homero hizo hablar a todos sus héroes en hexámetros jónicos”.

Parejo al encanto de los diálogos del autor de *Diálogos en el Limbo* es el que se desprende de los monólogos internos o, para decirlo con una palabra grata a quien es también autor de *Soliloquios en Inglaterra*, de los soliloquios en los que se descubre toda la penetración del filósofo y del psicólogo, haciéndonos asistir al desarrollo del pensamiento solitario de sus personajes, a sus dudas, a sus esperanzas, a sus confrontaciones; en una palabra, a su maduración o su disolución.

“TRES POETAS FILÓSOFOS” DE GEORGE SANTAYANA

LAS PRIMERAS menciones, las alusiones primeras y también las primeras traducciones al español de fragmentos en prosa de la obra de George Santayana aparecieron en las revistas literarias *México Moderno*, de la ciudad de México, e *Índice* de la ciudad de Madrid, en el año de 1922. En *Índice*, Pedro Henríquez Ureña formulaba, significativamente, esta certera e irónica pregunta: “¿Por qué España, que con tanto empeño aspira a tener filósofos, no se entera de quién es Santayana?” En *México Moderno*, al mismo tiempo que la traducción de un fragmento intitulado “Aversión al platonismo”, apareció una breve nota biográfica de George Santayana, nacido en Madrid en 1863, pensador y poeta que escribe en inglés. La glosa de Eugenio D’Ors en que se pregunta el porqué de la resistencia española a informarse sobre Santayana, y el ensayo de Antonio Marichalar, intitulado “El español inglés George Santayana”, aparecieron respectivamente en *U-turn it*, en 1923, y en la *Revista de Occidente* en 1924.

Más de veinte años después, la obra de George Santayana empieza a ser entregada en traducciones al gran público. Ricardo Baeza ha hecho una de las suyas traduciendo *El último puritano*, novela autobiográfica y filosófica. Ahora, después de la publicación de una serie de ensayos, aparece, también en Buenos Aires, firmada por José Ferrater Mora, la traducción de *Three Philosophical Poets*, tríada de conferencias que Santayana dio en la Universidad de Columbia en 1910, y que repitió el mismo año en la Universidad de Wisconsin, basadas, a su vez, en un curso desarrollado en Harvard. Con estos últimos datos quiero señalar, al improbable pero no imposible lector de este comentario, que se trata de una obra seria y concentrada, de una decantación de las ideas de un poeta filósofo sobre la obra que es también un denso ensayo sobre la crítica literaria, sobre la historia de la filosofía, y más orgullosamente, “sobre la filosofía misma”.

Lo primero que borra un posible prejuicio del lector ante una obra como ésta es la falta deliberada, voluntaria, de todo aparato erudito. Santayana se burla con alegría y delicia de los que discuten eternamente el fundamento y el significado exacto de —por ejemplo— las confesiones de Dante. Confía, en cambio, en la penetración del lector, en el tacto literario o en la imaginación afín al poeta. “Si no es así, Dante no desea abrirle su corazón: sus enigmáticos ademanes son justamente su coraza protectora contra los espíritus incapaces de comprenderle.”

Nada más rico en iluminaciones y sorpresas de poeta, en reflexiones de crítico y enlaces ideológicos de filósofo que esta peregrinación que el lector puede hacer, de la mano de Santayana, por los mundos particulares de Lucrecio, poeta de la naturaleza; Dante, poeta de la salvación, y Goethe, poeta de la vida. Anotemos que, sin que pretenda, como es necia y reiterada costumbre, dar un valor crítico a una preferencia, la de Santayana se inclina del lado de la obra de Dante. En el autor de la *Comedia* halla el tipo supremo del poeta y al “maestro de la distinción”.

Todo un ejemplo de lo que es la ciencia de la ponderación de valores estéticos y filosóficos es la “Conclusión” de la obra de Santayana. Tras de estudiar a los tres poetas

filósofos establece una comparación entre ellos; una comparación que, naturalmente, excluye el peligro de llevarnos a creer que uno de ellos es mejor que los restantes. “Cada uno —dice Santayana— es el mejor a su manera, y ninguno es el mejor de un modo absoluto.”

La obra de Santayana desemboca en una interrogación acerca de cuál será el poeta filósofo dueño de una nueva visión y fundador de una religión basadas en la libertad y el valor morales. Sería un poeta que vendría a restituir la destrozada visión del mundo. Santayana espera la aparición de este poeta, no sin expresar —irónicamente— que este supremo poeta, tan inexistente como necesario, se halla todavía en el limbo.

“MAÑANAS EN MÉXICO” DE D. H. LAWRENCE

EL ESCRITOR inglés David Herbert Lawrence nació el 11 de septiembre de 1885, en Victoria St. Eastwood, Nottinghamshire. En julio de 1914 se casó con Frieda, baronesa Von Richthofen, que, con la madre de D. H. Lawrence, fue la mujer que más hondamente influyó en la vida del escritor. Cinco años más tarde, empieza a formar una larga cadena ininterrumpida de viajes. Florencia y Capri en 1919; Taormina y Sicilia; Italia, Alemania y Baden Baden; Yell Am-See, Bei Salzburg y Sicilia otra vez. En 1922, Ceylán, Australia, Nueva York y Tahití; San Francisco y Taos (Nuevo México) y, por vez primera, México. En 1923, Nueva York, Los Ángeles y, otra vez, México. Regresa D. H. Lawrence a Inglaterra, pero por sólo unos meses: diciembre de 1923 a enero de 1924. Nuevo México lo imanta y México también. En nuestro país vive en la capital y en Oaxaca, donde compone *Mañanas en México* y *La serpiente emplumada*. Luego Inglaterra, Baden, Florencia, el sur de Francia, París, Mallorca y las Baleares. En 1929, Alemania y Vence, en los Alpes marítimos. Allí murió el 2 de marzo de 1930. Allí fue sepultado en el cementerio de la población. Ninguna lápida hay sobre su tumba. Sólo un ave fénix dibujada tiempo antes por el propio D. H. Lawrence, que solía dibujar y pintar cuando no “vivía” ni escribía, labrada en piedra por un campesino que sentía afecto por el escritor, distingue el sitio en que reposan los restos mortales de una de las grandes sensibilidades de su país y de su tiempo.

Desde luego, es justo decir que D. H. Lawrence y Aldous Huxley son los escritores ingleses más importantes que han venido a México en lo que va del siglo. Pero si Aldous Huxley pasó entre nosotros rápidamente, la recurrencia de los viajes y de las estancias de D. H. Lawrence en nuestro país es, sin disputa, más significativa. No eran Nueva York ni San Francisco ni Los Ángeles los lugares de América en que D. H. Lawrence se detenía y donde buscaba precisamente un contacto, sino México y Nuevo México.

La vida de D. H. Lawrence fue, en cierto modo, una fuga de la sociedad a que pertenecía y la búsqueda de algo que no encontraba, que no podía encontrar en su país de origen ni en toda Europa. Por otra parte, era el deseo de instalarse en mundos y tiempos diversos al mundo y al tiempo europeos. “Tal vez tengo necesidad de experimentar estos lugares; tal vez mi destino es conocer el mundo”, escribía Lawrence a propósito de sus viajes. Sólo que, a la postre, con un pesimismo lúcido y resignado, añadía: “Todo esto excita mi exterior; mi interior permanece más aislado y estoico que nunca”.

Es, pues, D. H. Lawrence un viajero dramático. Y, para continuar la afirmación de Novalis sobre los ingleses, una isla que viaja. Parte para huir de algo conocido y para encontrar algo presentido. Sería falso afirmar que encuentra lo que, movido por su presentimiento, busca. Pero no menos falso sería afirmar que, en iluminaciones de poeta y de vidente, no entrevé y hace entrever, por momentos y en momentos admirables, lo que busca.

“Nunca —dice Aldous Huxley de su antípoda D. H. Lawrence— encontró una sociedad a la que pudiera pertenecer.” Pero ¡qué importa, si Lawrence no viaja por el mundo llevando, como Eneas, a la espalda, las imágenes de sus dioses familiares! ¡Sí, por el contrario, viaja en

pos de nuevos dioses y de nuevos misterios que habrán de ser, puesto que el mundo actual no los consiente ni, acaso, los merece, dioses y misterios antiguos!

Por ello, México y Nuevo México serán las estaciones predilectas de este viajero agónico, de este agonista de su propio drama. Entre los indios de México o entre los de Nuevo México, entre los zapotecas o los hopis, quiere establecer lo que he llamado un contacto. Su desesperación lo lleva no sólo a contemplar sino a simpatizar —en un sentido profundo, original, semántico y estricto— con el misterio que, en estos países y entre estos hombres, lo rodea; a sumergirse en el oscuro elemento poblado de símbolos y de esencias en los que cree reconocer lo que el hombre, hecho de carne y de sangre, ha sentido antes; lo que el hombre, que se ha olvidado de que es, ante todo, de carne y de sangre, no quiere sentir ni pensar más.

En este sentido que he apuntado, *Mañanas en México* y *La serpiente emplumada* son sus libros característicos, del mismo modo que *El amante de Lady Chatterley* e *Hijos y amantes* lo son en el sentido de su preocupación, mágica también, del sexo. Otros lectores y otros críticos preferirán *La serpiente emplumada* a las concretas y poéticas *Mañanas en México* que yo prefiero. *La serpiente emplumada* me parece una de esas novelas de que habla el propio D. H. Lawrence en una de sus cartas, diciendo que, a pesar de haber escrito ya 175 páginas, no tiene idea de qué trata. En cambio, es justo admitir que está escrita, eso sí, con una pasión que confina con el odio, y que, además, tiene páginas extraordinarias. Pero el tono profundo y simple, convencido y convincente, de *Mañanas en México*: su acento poético y sus aciertos plásticos y psicológicos logran establecer, mejor que otro libro de D. H. Lawrence sobre América, esa misteriosa comunicación que su autor buscaba con el hombre americano, por el cauce de la simpatía, del contagio.

Artista inevitable es D. H. Lawrence en los cuadros animados de estas mañanas de México y de Nuevo México, bañadas por una luz tan misteriosa como la luz nocturna, acaso porque están presididas por el sol americano, el sol de soles, el sol de la existencia, del que emanan todas las potencias: las potencias perdidas u olvidadas por el europeo, y que el poeta inglés vino a buscar, a entrever en nuestro continente.

Con apasionada sumisión y con un lúcido deseo de exactitud en la palabra y en el tono, Octavio Barreda —que es también, significativamente, el traductor de *Anábasis* de Perse— ha traducido a nuestra lengua este libro admirable.

DEBATE EN TORNO DE WALT WHITMAN

LA CONVERSACIÓN, que se había iniciado con alusiones a los cambios de temperatura, a las informaciones sobre la guerra europea y a las nuevas ediciones de la Casa de España, se concretó de pronto, inesperadamente, en un punto. Un poeta, apasionado admirador de Walt Whitman, habló de las traducciones al español de *Leaves of Grass*. El admirador de Walt Whitman, el bibliófilo, el paradojista y el crítico a pesar suyo, que componían el grupo, estuvieron de acuerdo en que las traducciones españolas no eran, ni con mucho, apreciables. Cada uno aportó ejemplos ilustrativos, y llegóse a la conclusión unánime de que la traducción de la obra de Whitman estaba aún por hacerse, en español.

Aprovechando un momento en que las manos de los interlocutores habían vuelto a tomar las tazas de café o los vasos de naranjada, y para impedir que la conversación languideciera, puesto que todos parecían estar de acuerdo, el crítico tomó el hilo de la conversación, que parecía fugarse, y lo detuvo en sus manos diciendo:

—No conozco las traducciones alemanas de Whitman, pero por lo que toca a las francesas, André Gide ha reprochado a Bazalgette las indecisiones y la intencionada timidez de su traducción.

—Si yo tradujera los poemas de Walt Whitman —aseguró el poeta, depositando la taza de café sobre el plato, con un ademán que, sin dejar lugar a duda, confirmaba que la conversación tenía para él un interés particular—, sustituiría la palabra Democracia por otra. La palabra Democracia no hace pensar ahora en lo mismo que hacía pensar a Whitman.

El paradojista y aun los demás protestaron en nombre de la fidelidad:

—La palabra Democracia seguirá significando siempre lo que etimológicamente significó y significa. Si los políticos han sustituido su contenido por otro, inadecuado o falso, no es culpa de Whitman, ni menos aún de la palabra misma.

—Lo mejor sería, en tal caso, conservar la palabra y explicar lo que era para Whitman, “demócrata entre los demócratas”, la Democracia.

—Whitman —añadió el paradojista, dejando entrever su verdadero carácter— pretendía, en nombre de la fuerza y de la belleza del pueblo norteamericano, la americanización del mundo.

De ahí a decir que Whitman era un megalómano y que pretendía ensanchar el espacio vital de sus ideas, no había más que un paso, un paso que nadie se atrevió a dar.

—Pero la influencia de Whitman en las letras ha sido considerable —dijo el bibliófilo, deseoso de concretar el debate—. Desde luego, en los Estados Unidos.

—Existe toda una familia de poetas norteamericanos que desciende de Whitman —confirmó el crítico—. Carl Sandburg, por ejemplo, y Edgar Lee Masters. Mas también existe otra, no menos importante, paralela a la de Whitman, que nada tiene de oratoria y que si no pretende ser una poesía profética logra ser, por la delicadeza de su forma, una poesía más “poética”.

—Y ¿no cree usted —preguntó el poeta dirigiéndose al crítico— que la influencia de Whitman hay que buscarla no sólo en la poesía sino en otras actividades del espíritu

norteamericano?

—En la novela, desde luego —confirmó el crítico, pero no sin añadir—: lo que implica que la influencia de Whitman no parte tanto de sus formas poéticas como de sus ideas.

Con ello, el crítico distinguía dos clases de influencias que, referidas a la poesía norteamericana, serían la influencia de Edgar Allan Poe, dirigida a los problemas de la composición poética y a su alquimia secreta, que tan decisivamente obró en espíritus como Baudelaire y Mallarmé, y, por otra parte, la influencia de Whitman que operó superficialmente en la reaparición del verso libre, pero que obró, sobre todo, por sus ideas americanistas, en la prosa norteamericana.

—Whitman es un poeta norteamericano que ha tenido influencia entre los prosistas norteamericanos —concluyó, no sin una sonrisa maligna, el paradojista.

—Pero también en los poetas sudamericanos, en Darío, en Chocano —ejemplificó el bibliófilo.

—En Chocano la influencia es perceptible, sólo que tomó inevitablemente un carácter decorativo, ornamental, teatralmente histórico, propio del “modernismo”. Por lo que toca a Darío...

El paradojista se apresuró a concluir:

—La influencia de Whitman en Darío aparece en un verso de la *Oda a Roosevelt*, conocido por todos, en el que se pregunta: “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”

—¡Whitman es un enorme poeta! Lo que sucede —repuso el poeta, protestando por las anteriores opiniones y en particular por la última— es que no hemos leído bien a Walt Whitman.

Al decir esto, su buena educación lo llevaba a contarse entre los que no habían leído bien a Whitman. Su pensamiento era, no obstante, otro. Decidido a llevarlo a su extremo y dirigiéndose al bibliófilo, prosiguió:

—De los presentes, usted y yo hemos tenido un contacto mayor con el mundo norteamericano, con su vida, con su idioma y con su poesía, y, desde luego, nuestra estancia en los Estados Unidos ha sido más prolongada...

La conclusión de la frase del poeta se le desvaneció en los labios. El paradojista, que ha tenido la dudosa fortuna de vivir años y años en los Estados Unidos y luego en Londres, guardó silencio como si perdonara una inexactitud ajena, pensando en los goces que le proporcionan las debilidades propias. El crítico a pesar suyo creyó llegada la ocasión de intervenir, a su pesar:

—Leí a Whitman en las traducciones españolas, en las mismas que, unánimes, hemos calificado de insuficientes. Luego leí a Whitman en las traducciones francesas, muy superiores a las españolas, a pesar de que el traductor abusa del derecho de optar en francés “por el género femenino cada vez que el género de la palabra inglesa queda, conforme a ese idioma, indeciso”, a fin de ocultar el carácter homosexual de ciertas poesías de Whitman, sutileza que el mismo poeta norteamericano sería el primero en hallar inadmisibles. Más tarde, cuando me consideré suficientemente armado, leí las poesías de Whitman en inglés. Pero confieso que no comprendí su verdadera significación ni su valor, sino después de una nueva lectura, en los

Estados Unidos, durante una estancia de sólo un año, es verdad, pero dentro del paisaje natural y físico del propio Whitman, entre la humanidad cantada por el poeta. ¿No le ocurrió a usted esto mismo? ¿No necesitó del paisaje físico y humano de los Estados Unidos para comprender a Whitman en toda su intensidad?

El poeta, a quien las dos interrogaciones iban dirigidas, estuvo sinceramente de acuerdo. El crítico prosiguió:

—Pues bien, ésta es, precisamente, la inferioridad de Whitman. La inferioridad de Whitman en relación con los más grandes poetas reside en que es un poeta *condicionado*.

—No es un poeta ecuménico, universal.

—No es como Cervantes, ni como el Dante.

—Y, sin embargo —se apresuró a decir el poeta—, los personajes del Dante son personajes mitológicos o históricos. En una palabra, condicionados.

—Pero no lo son sus temas: la justicia y la venganza, que son los temas de la *Comedia* del Dante, son temas de una validez universal y eterna.

—Ninguno de nosotros ha necesitado ir a Florencia para sentir y comprender la intensidad de la poesía del Dante.

—Mucho menos al Infierno.

—Ni siquiera al Paraíso o al Purgatorio.

—Acaso porque todos los llevamos dentro.

Un silencio. El paradojista ofreció cigarrillos. El bibliófilo prefirió los suyos de tabaco rubio. Pensando sólo para sí, el poeta murmuró a media voz:

—Por lo que toca a la homosexualidad de Whitman, creo que no ha sido demostrada.

El crítico y el paradojista volvieron los ojos hacia el bibliófilo que, sin duda, tenía ya la ficha bibliográfica oportuna para responder al poeta.

El bibliófilo no se hizo esperar:

—Es una lástima, pero ha sido demostrada.

El tono de la respuesta y su forma hacían pensar, indistintamente, que el bibliófilo lamentaba que hubiera sido demostrada, o bien, que la homosexualidad de Walt Whitman era lamentable.

En ese momento, un grupo de escritores se acercó a la mesa en que se hablaba de Walt Whitman y, sin pensar en que interrumpía un pequeño debate, empezaron a hablar de los cambios de temperatura, de las informaciones sobre la guerra europea y de las últimas ediciones de la Casa de España.

RAINER MARÍA RILKE

RAINER MARÍA RILKE nació el 4 de diciembre de 1875. Su infancia y su adolescencia transcurrieron en su ciudad natal: Praga. Múnich, Berlín y Praga fueron las ciudades donde hizo sus estudios. Una estancia en Rusia, en 1899, constituyó para él un acontecimiento decisivo en su vida. Rusia era para Rilke el país de los hombres solitarios, hundidos en su humildad, llenos de lejanías, de incertidumbre y esperanza. En 1902 se instala en París y traba amistad con Rodin, que lo hace su secretario. “Vine a preguntar a usted —dice de Rodin— cómo había de vivir. Y usted me respondió: Trabajando. Ahora comprendo el sentido de la respuesta. Trabajar es vivir sin morir.” Roma, Suecia, Dinamarca, Argel, Túnez, Egipto... fueron otras tantas estaciones para este viajero melancólico. Luego, Italia, Venecia y Eleonora Duse. El castillo de Duino, al borde del Adriático, donde concibe las primeras *Elegías*. Después, España. “De su estancia no ha quedado en España más rastro que del ave en el cielo o del barco en el mar”, escribe Antonio Marichalar, de Rilke, a quien llama “el ido”. La guerra de 1914 sorprendió a Rilke, ciudadano austriaco, en París. Bohemio de nacimiento y de espíritu, habrá de emigar una vez más. En Suiza se retira a un castillo pequeño, solitario y sombrío. Vuelve a París en 1925. Uno de sus libros famosos, escrito en alemán en 1910, aparece en la traducción francesa de Maurice Betz. Su renombre crece rápidamente. En diciembre de 1926 murió de lo que él llamaba su propia muerte, y no la de los médicos.

La lectura de la traducción francesa de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* fue mi primer encuentro con la obra de Rainer María Rilke. Encuentro definitivo, imborrable y no superado después de la lectura de cuantas obras de Rilke, traducidas al francés, he tenido en mis manos. ¿Quiere esto decir que *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* es la mejor obra de Rilke? Sería inconsecuente afirmarlo. Las *Cartas a un poeta* y *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* son las obras de Rilke que, por lo visto, resisten mejor a la traducción. Ni los famosos *Sonetos a Orfeo*, ni las *Elegías de Duino*, ejemplares por la finura de su lenguaje, por el ritmo y la música originales, me han vuelto a dar, leídas en francés, el estremecimiento angustioso, misterioso y nostálgico de *Los cuadernos*. La limitación está, pues, en mí, y no en los traductores franceses de Rilke, entre los que el más distinguido, Maurice Betz, ha hecho verdaderos esfuerzos para dar, de la obra de Rilke escrita en verso, una imagen viviente y no la figura de cera o el cadáver helado de que habla el mismo Rilke a propósito de las traducciones.

Los versos que con el título de *Vergers* escribió Rilke en francés no tienen la fuerza de las páginas de *Los cuadernos*, que parecen ateridas y sobrecogidas de miedo como niños abandonados en una alcoba sombría y solitaria.

Escritas en 1899 y publicadas en 1907, las páginas de *Melodía del amor y la muerte del corneta Cristóbal Rilke*, anteriores al *Libro de las imágenes* y al *Libro de las horas* y coetáneas a los *Cuentos de juventud*, acaban de encontrar en Eduardo García Máñez un traductor fiel y sensible, interesado en conservar y en restituir, traducido directamente del alemán a nuestro idioma, no sólo la idea del relato escrito en estrofas de prosa sino también la música y el ritmo de la breve obra de Rainer María Rilke.

Construido a base de fantasía, recuerdos familiares y personales recuerdos de adolescencia, *Melodía del amor y la muerte del corneta Cristóbal Rilke* contiene ya las cualidades que, desenvueltas más tarde, hicieron de Rilke uno de los grandes poetas de su país y de su tiempo.

UN JUEGO LITERARIO: LA ISLA DESIERTA

DICE André Gide que fue Jules Lemaitre el inventor del juego literario que Valery Larbaud pretende, no sin ironía, revivir con el objeto de colmar los ocios de los aficionados al vicio impune de la lectura. Me refiero al juego de la isla desierta. Gide y Pierre Louys adolescentes se entretenían en formar las listas de las diez obras de la literatura universal que llevarían consigo en caso de un destierro voluntario o involuntario. Si las listas variaban cada trimestre, las preguntas podían multiplicarse cada minuto hasta el infinito.

Gide escribió una de sus mejores páginas de crítica respondiendo a una encuesta que pudo llevar el mismo inocente título de “La isla deshabitada”. Le preguntaron cuáles eran las diez novelas francesas que prefería. Gide se sintió doblemente cohibido, en primer lugar porque para él —al menos hasta antes de su absurda conversión al comunismo— la operación de elegir ha sido siempre algo doloroso: elegir implica rechazar lo que no se escoge, dejar fuera, quizás sin razón, lo que debería entrar en el arca de salvación, y, en segundo lugar, porque Francia no es un país de novelistas, sino de moralistas. ¡Qué diverso el caso si se tratara de Inglaterra! No obstante, su respuesta es preciosa por aguda. Después de escoger nueve novelas, deja para el final una novedad, la *Mariana* de Marivaux, que confiesa no haber leído. Desde luego, me parece una buena idea llevar a una isla desierta la sorpresa de un libro no leído. En un caso semejante, si me dieran a escoger cinco novelas rusas llevaría, entre ellas, *Los endemoniados*, de Dostoievski, que nunca he leído, aplazando, precisamente, el regalo que proporcionará durante un viaje o una convalecencia o un destierro. ¿Y si en vez de rusas fueran mexicanas las novelas, único bagaje espiritual para una isla desierta? A esta indiscreta pregunta sólo contesto que llevaría, como sorpresa, la novela más popular y más leída entre todas las mexicanas. Me refiero a *Santa*, de Federico Gamboa. Tal vez así, algún día, un día más desierto aún que la isla, acabaría por leerla.

Una tarde de la semana pasada me entretuve infantilmente en hacer mis rápidas listas: ¿Cuáles son las diez novelas españolas de todos los tiempos que usted prefiere? ¿Cuáles los diez libros espejo del espíritu francés? ¿Y las cinco novelas modernas de todos los países? ¿Y las cinco obras dramáticas de los Siglos de Oro? ¿Y los cinco libros de memorias que usted prefiere? Mis respuestas no trataban de ser sino la imagen de mi gusto a tal hora de tal día de tal año. Ninguna preocupación crítica, escolar o constructiva. Sólo una prueba de mi gusto. Examinadas más fríamente las respuestas, me daba cuenta de algunos olvidos, de algunas posibles correcciones. Pero yo no perseguía sino la imagen de mis simpatías, de mi pasión inmediata y de mi memoria que, al fin y al cabo, seleccionaba a su modo, que es también profundamente mío. Por ejemplo, a la pregunta ¿cuáles son las cinco novelas modernas de todos los países que llevaría a la isla desierta?, respondí rápidamente: *Los monederos falsos*, de Gide; *El amante de Lady Chatterley*, de Lawrence; *El hijo de dos madres*, de Bontempelli; *El artista adolescente*, de Joyce, y *Belarmino y Apolonio*, de Pérez de Ayala. El *Ulises*, de Joyce, no apareció por ninguna parte. Mencionarlo hubiera sido insincero, en mi caso. Pero, en cambio, *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, se me olvidó por completo... Ahora pienso que, como diría Freud, por algo ha de haber sido.

Los amigos a quienes encontré esa misma tarde fueron víctimas de mis interrogaciones. Algunos sonreían compasivamente; otros respondían con la misma sencillez con que yo había formado mis listas. Jorge Cuesta coincidió conmigo en siete de los diez libros franceses de todas las épocas y en ocho de sus autores; mientras elegí las *Memorias*, de Gide, él señaló *Los monederos falsos*. Algún otro amigo, literato conocido, se quedaba en blanco sin poder contestar.

Mis alumnos de literatura fueron también víctimas de la inocente encuesta. En vez de empezar con el clásico “decíamos ayer” les propuse, de acuerdo con lo que han estudiado durante el año, que eligieran, para poblar la Isla Desierta, tres obras de literatura española escogidas entre las escritas en la Edad Media y el siglo xv. Veintinueve alumnos interrogados eligieron, entre todos, nueve diversas obras de ese tiempo. *La Celestina* y el *Libro de Buen Amor* merecieron el primero y segundo lugares. Los romances viejos y *El Corbacho* los siguientes. El *Poema de Mio Cid*, las *Coplas* de Manrique, el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel y los versos del marqués de Santillana ocuparon los últimos lugares. No faltó un alumno que, por singularizarse, pusiera entre los tres libros predilectos el *Cancionero de Baena*. Ésta es la clase de respuestas abominables que rompen el encanto de la prueba de sinceridad que mantiene el juego. Mi encuesta tuvo su moraleja. Mis alumnos, jóvenes de diecisiete años más o menos, prefieren, contrariando la idea de Cervantes, los libros que no encubren lo humano: *La Celestina* y el *Libro de Buen Amor*. Y la música suave de los romances al choque primitivo y rudo del *Poema de Mio Cid*. El espíritu cristiano de Manrique sólo sedujo a cuatro de los veintinueve jóvenes. Y, como un valioso síntoma, la poesía casta y devota de Gonzalo de Berceo no fue escogida por ninguno de mis alumnos para recreo de islas y de horas desiertas.

Adoptando muy variadas formas, el juego de que hablo cunde como el fuego, rápidamente. Alfonso Reyes abre una encuesta acerca de los diez libros que es posible ofrecer como representativos, como clásicos —¿clásicos?— de cada una de las naciones de América. Reyes persigue eso que él llama “el aseo de América”. Se produce tanto y tanto malo en América que se impone una selección para los lectores de fuera y de dentro. Ya empiezan a responder a la indagación los escritores cubanos que proponen, como muestras del aseo de la literatura cubana, obras que (ellos mismos se apresuran a confesarlo), a su vez, necesitan las tijeras y el peine... En cuanto a los diez libros mexicanos que representan en este congreso de limpieza el espíritu nuestro, yo he dicho a un inteligente entrevistador, que son... dos.

Pero la primera y la única regla del juego de la Isla Desierta es no tomarlo en serio. Cuidado con fruncir el ceño. ¡Cuidado! Por el contrario, dejando libre la fantasía, cada quien inventará las mil variantes y una variante. Por ejemplo: ¿cuáles son los diez libros de versos más cursis de la poesía mexicana? ¿Cuáles son las diez mujeres de letras que llevaría usted, o no, a la Isla Desierta? ¿Cuáles los diez amigos a quienes invitaría usted a la Isla Desierta? Sinceramente, los amigos no pasarían de tres. Pero, formulando la pregunta de otro modo, podríamos decir: ¿son los diez amigos, los diez libros, los diez literatos, a quienes dejaría usted para siempre en la Isla Desierta?

DRAMA, CINE, PINTURA

MÚSICA, CANTO Y CINEMATÓGRAFO

EL PÚBLICO de México ama la música, un poco ciegamente, un poco sordamente. Por extensión, ama también el canto. A las manifestaciones artísticas musicales acude movido por una especie de entusiasmo religioso. En una palabra, el público de México practica lo que se llama “la religión de la música”. No creo, por ello, que el público mexicano se halle preparado para gozar la música lúcidamente. Pienso que, más bien, se entrega a la embriaguez que le producen las combinaciones de sonidos que lo excitan o aquietan o adormecen. Ha creado también el público mexicano —y en esto coincide con los públicos de cualquier parte— un culto a las principales figuras de los grandes músicos. Beethoven mejor que Bach, Schubert mejor que Schumann, Haydn mejor que Chopin, son entre otros muchos compositores figuras de un ideal cementerio de la música. Hasta pienso que los melómanos gustan de imaginarlos como estatuas de mármol, como invitados de piedra al festín sonoro de la música. Oscura e inagotable, ajena a la razón y basada, en cambio, casi exclusivamente en el sentimiento, la afición del mexicano por la música es un hecho innegable, y sería, además, plausible si el mexicano procurara abrir los ojos de la razón y amar la música con una fe menos ciega, con una fe menos sorda me atrevería a decir. La actitud del mexicano ante la música es, casi siempre, femenina y pasiva; la recibe como una unción, como un baño sonoro, como una inundación, como un oleaje que lo arroja a mares desconocidos. Esta manera de recibir la música es la más general, pero no la única ni la mejor. Tanto o mejor que recibirla pasivamente, importa saber qué material sonoro es el que nos baña, y de qué calidad; adónde nos lleva la ola de la música, a qué playa nos transporta, y por qué medios, lícitos o ilícitos, nos emociona. Entre todas las artes, la música es la más seductora en el bueno, malo y peligroso sentido del vocablo. Se adueña de los sujetos que la escuchan, y los embriaga hasta hacerlos perder la lucidez que, en mi sentir, es la que proporciona los auténticos goces ante la obra estética.

Uno de los hechos que hacen poner en duda la lucidez del amante de la música es, al menos entre nosotros, su desmedida e inconsistente afición al canto. Si un espíritu exigente, como el de Goethe, pudo decir que la escritura es un abuso de la expresión, no me parece gran atrevimiento afirmar que el canto es un abuso de la voz. A Goethe —gran conversador— le parecía que la palabra hablada era el vehículo natural del hombre para expresarse, y que la afición a escribir —desmesurada en nuestros días, en que los escritores se multiplican en número, pero no en calidad— era un abuso de la expresión. No exageraba poco el sabio escritor, pero no han exagerado menos aquellos que, por el hecho de saber unas cuantas reglas de gramática, o de ignorarlas, se creen, de pronto y sin más méritos, escritores.

No creo por mi parte exagerar al decir que el canto es una hipertrofia de la voz. ¿No es bastante ser dueño de un bello timbre de voz, de una dicción clara, de un natural sentido para matizar y para dar valor a las pausas? No lo piensan así los cantantes ni los aficionados al canto. Pero ¿qué otra cosa es el canto, sino una exageración pretenciosa de una habilidad? Y ¿a qué queda reducida esta habilidad, producto de una educación unilateral, si se la compara con las posibilidades de los instrumentos musicales, basados muchas veces en la voz humana, pero que, al mismo tiempo, la han dejado, superándola, muy atrás? Antes de la formación de las grandes orquestas sinfónicas, los coros de voces humanas tenían un merecido prestigio que, una vez formadas dichas orquestas y perfeccionados los instrumentos musicales, ha ido palideciendo. Convertir la voz humana en sólo un coadyuvante de los instrumentos musicales es reconocer la superioridad de éstos y contribuir a hacer abandonar a aquélla su nivel de dignidad humano que tantas veces ha puesto en peligro, al pretender ejecutar una función superior a su propia naturaleza.

Detrás de una expresión muy usual, aplicada a los grandes cantantes de “garganta privilegiada”, se encierra la idea de una singularidad muy semejante a aquella de que es dueño, en virtud de una educación especial, el hombre que no conforme con caminar airoso en un salón, en la calle o en un escenario, o en bailar rítmica y expresivamente, aprende a caminar en un alambre y a guardar un equilibrio divertido pero indeseable y, desde luego, poco significativo por lo que toca a los valores estéticos que de él puedan desprenderse. De mí sé decir que no son pocos los casos en que el cantante de ópera me ha producido la misma sensación de peligro del equilibrista, y que, en el caso concreto de los tenores mal llamados líricos, en el momento en que con un visible esfuerzo, que no compensa el resultado, se afanan por alcanzar un “re” sobreagudo, he echado de menos los golpes del tambor que acompañan al salto mortal de un juglar, para hacerlo aparecer, ante los ingenuos espectadores del circo, más meritorio y más interesante de lo que es en realidad.

La decadencia de la ópera me daría la razón, o al menos iluminaría ampliamente mi punto de vista. Pero los amantes del canto podrían reconocer la decadencia de la “ópera” como género, e insistir en la bondad de las voces de los cantantes y en sus méritos artísticos. A estos fieles del abuso de la voz convendría hacerles pensar que las voces de los tenores y de las sopranos ligeros han ido cediendo el terreno a la de los barítonos y contraltos, y que son estas voces las que significativamente se acercan a la idea de restituir la voz a sus verdaderos límites y no hacerla saltar a regiones donde se pierde su humanidad. La soprano ligero imita consciente o inconscientemente las agudas notas de la flauta, susceptible de alcanzar alturas que no ha soñado la más “privilegiada” garganta. En cambio, las voces graves de la contralto y del barítono conservan, perfeccionándolas si se quiere, las dimensiones y el alcance natural de la voz humana. Si la soprano deshumaniza y muy a menudo ridiculiza la voz, la contralto conserva la calidad, la madurez, el volumen y la escala humanas.

Todas las caricaturas, todas las sátiras que se hacen a la voz de los cantantes están basadas en las voces más agudas o en las más graves, lo cual explica el peligroso plano de artificialidad, que no de arte, en que se instalan las voces de sopranos y tenores. Las voces de

contraltos y barítonos que no han abandonado, ni en altura ni en profundidad, al menos en apariencia, la escala humana, no son susceptibles de caricatura o de sátira.

Estas divagaciones sobre la música y los amantes de la música; sobre la irreflexiva admiración a la habilidad de los cantantes, no como tal habilidad sino como una peligrosa consideración de que éstos producen a voluntad el milagro estético, nacieron al pensar que no son las cualidades cinematográficas de los últimos filmes, en que aparecen Nino Martini y Jeanette MacDonald, las que atraen un público numeroso, sino las voces de estos hábiles cantantes. Una vez más el cinematógrafo se pone al servicio de intenciones que no le son esenciales. Ahora, complace al numeroso e irreflexivo público, que ama el canto de modo tal, que perdona la monótona actuación de Jeanette MacDonald y la desorbitada de Nino Martini, y sufre con paciencia —siguiendo acaso uno de los preceptos de su religión musical— la vulgaridad de los argumentos con tal de que esos cantantes desplieguen la habilidad con que manejan sus particulares voces.

TEATRO Y CINEMATÓGRAFO

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Los anglosajones usan una sola palabra para nombrar las diversas formas del arte teatral. Esta palabra no es otra que la que usaron los griegos para significar un hecho, un suceso. Drama (*dráoo*) quiere decir algo “hecho” o “ejecutado”. Las dos sílabas de la palabra *drama* concentran las formas artísticas por medio de las cuales un autor —un poeta— presenta una historia, es decir, un suceso real, o imaginario, por medio de personajes que se expresan a través de la acción y del diálogo, pero de manera tal que pueda ser vuelta a presentar, representada, por medio de actores y ante un público.

El poeta lírico canta para sí o para un público invisible las más de las veces. El poeta que dispone su obra de manera que sólo a través de la representación por medio de actores y frente a un público real alcanza su último propósito se convierte en un poeta dramático.

No obstante que ambos se proponen contar, desenvolver una historia, la diferencia entre el novelista —el poeta épico moderno— y el poeta dramático reside en que el novelista escribe para presentar hechos y personajes que usan o no el diálogo, en tanto que el poeta dramático presenta hechos y personajes y usa el diálogo en forma tal que su obra sólo alcanza la vida, la corporeidad y la realidad artísticas, en virtud de la representación por medio de actores.

Podemos decir que la tarea del novelista termina al mismo tiempo que concluye su obra. En cambio, el autor dramático, en el momento de terminar su obra escrita, no hace sino proponer idealmente y posponer la realización de su obra hasta el momento en que los actores habrán de prestarle, frente a un auditorio, la animación sin la cual la obra dramática no es —en el texto— sino una obra latente, lo que equivale a decir que no se manifiesta exteriormente, o, dicho de otro modo, que permanece oculta, como una veta preciosa en el interior de una mina, esperando a quienes habrán de sacarla, de la oscuridad voluntaria en que se halla, a la luz que, nunca como en este caso, podemos llamar la luz pública.

El solo hecho de que el poeta concibiera y escribiera su obra con el designio de que fuera representada ante un público por medio de actores dio lugar al nacimiento de una forma artística que si bien se instala dentro de las artes que se desarrollan en el tiempo, como la poesía y la música, también se instala en virtud de la indispensable representación, en el espacio, como la pintura, la arquitectura y la escultura.

En este misterioso enlace de las artes temporales y espaciales reside la individualidad, la esencia del teatro. El poeta dramático no hace en su obra nada más —pero también nada menos— que proponer los medios para que la acción y la palabra adquieran toda su fuerza expresiva, la primera, toda su potencia mágica, la segunda, en virtud de la colaboración quienes habrán de dar cuerpo —escultura—, color —pintura—, proporción —arquitectura— y voz —música— a la vida limitada, sí, pero infinita, que el autor dramático ha concentrado en un texto poético.

Existen claras relaciones pero también secretas correspondencias entre las artes. Estas correspondencias nos llevan a pensar —por ejemplo— que la música es una arquitectura de

sonidos; o bien, que la arquitectura es una construcción de sonidos que, en vez de desarrollarse en el tiempo, se cristalizara, se petrificara en el espacio.

Del mismo modo que en el conocido mito de Orfeo se habla del influjo que ejerce la música sobre el instinto de los animales feroces, hasta hacerlos pasar de la crueldad a la moderación y aun a la sumisión, el mito de Anfión, menos conocido pero no menos elocuente, nos hace ver que la arquitectura nace del misterioso influjo ejercido por la música sobre la materia más dura y en apariencia más durable, sobre la materia pétreo, seducida, domeñada, hasta el punto de disponerse por sí misma y agruparse armoniosamente en formas tales que dan lugar a la creación de un orden estético.

Pero si las artes se relacionan y corresponden innegablemente entre sí, la poesía — creación, invención— es el denominador común, y al mismo tiempo nada común, de todas ellas. Y el drama —arte poético— toma de las demás artes —pintura, música, escultura, arquitectura, danza— lo que necesita para alcanzar su personal ambición y su propio destino. Mejor que una fusión de artes, es el resultado de una premeditada, lúcida, ponderada suma de sustancias de otras artes. Porque las sustancias que entran en su composición desaparecen para dar lugar a una sustancia nueva.

EL AUTOR DRAMÁTICO

Una vez que hemos hecho ver que es posible su individualidad, gracias a la subordinación de las sustancias de las otras artes que el autor dramático tiene en cuenta al concebir su obra, desemboquemos a una definición de la forma de arte que es el *drama*. No es la que propongo una definición perfecta ni, mucho menos, única, pero es útil para el desarrollo que me he propuesto: drama es el arte de expresar ideas y presentar acciones acerca de la vida, en forma tal que esta expresión sólo sea posible y completa por medio de la interpretación, por actores, frente a un público que se ha congregado para oír las palabras y ver las acciones.

Consideremos, así sea provisionalmente, el cinematógrafo como una forma del arte, como una forma artística. No nos remontemos a sus orígenes, a sus formas primarias, porque iríamos al encuentro, en el pasado remoto, de las sombras chinescas, verdadero antecedente del cinematógrafo mudo que, por un tiempo y en virtud de su mudez, parecía abocado a buscar una diferencia específica entre el cinematógrafo y el teatro. Pero, puesto que el cine mudo renunció —no importa indagar en este momento si para bien o para mal— al silencio y buscó el apoyo del lenguaje oral en vista de una insatisfacción de sus limitaciones, y adquirió el uso de la palabra, considerémoslo en su estado actual.

Dentro del estado actual del cinematógrafo, el autor cinematográfico no es, en esencia, diferente del autor teatral. Ambos pretenden expresar ideas y presentar acciones con el objeto de interesar y emocionar, por medio de los actores, a un público real. Hasta este momento, desde el punto de vista que ahora me interesa, desde el punto de vista del autor, es obvio que a ninguna otra forma artística se adhiere más el cinematógrafo que a la forma dramática.

Como toda forma artística, el drama vive en sus limitaciones y de sus limitaciones. El autor dramático no debe perderlas de vista; el verdadero autor dramático no las perdió, no las pierde de vista jamás. Sabe, por ejemplo, que la obra dramática es un proyecto, como el del arquitecto, o una partitura, como la del músico, pensados para una realización, para una interpretación futura. Todo aquello que escape a la posibilidad de esa realización mediata escapa, al mismo tiempo, de la órbita del autor y resulta, a la postre, ocioso. El autor dramático, que debe conocer los límites de su arte, debe conocer las convenciones que hacen posible ese mismo arte. Ya los antiguos —Aristóteles, por ejemplo— pensaron por nosotros en estas convenciones, definiéndolas y llegando a demostrar que el arte está basado precisamente en ellas. Porque el arte —dice André Gide— “nace de la dificultad, vive con la lucha, muere en la libertad”. El autor dramático debe superar las dificultades que se le presentan, luchar con ellas hasta vencerlas, pero nunca desdeñarlas. A las tres principales convenciones del arte dramático se les llama, significativamente, unidades. Las tres unidades —acción, tiempo y lugar— deben estar presentes en la mente del autor dramático, para seguir y respetar fielmente la primera, o sea la unidad de acción, y para hacer flexibles, elásticas o aun para superar las segunda y tercera o sean las unidades de tiempo y de lugar.

La unidad de acción es la unidad orgánica de la obra dramática. El autor podrá hacerla flexible pero no podrá ignorarla sin correr el peligro de que su construcción dramática no se mantenga en pie. Tampoco el autor cinematográfico puede ignorarla sin correr el mismo riesgo.

En las épocas clásicas, por una tendencia a la concreción, a la economía, a la concentración; por una lúcida pasión por todo aquello que no sea dispersión y desorden, la unidad de tiempo constituía una meta deseada. La acción dramática debería transcurrir “en sólo un giro de la luz febea”. Todos sabemos que esta convención del tiempo, como también la del espacio, son elásticas en la obra dramática. Y que si unas épocas se caracterizan por haberlas guardado aproximadamente, otras no menos intensas se complacieron en desobedecerlas.

El autor cinematográfico hace alarde de no guardar las unidades de tiempo y lugar, y cree encontrar, en la violación de ellas, una diferencia específica entre la forma cinematográfica y la forma teatral. Y no sólo el autor sino también los tratadistas, los teóricos de la técnica de la composición cinematográfica —los hay, sobre todo en norteamérica, ¡y en mayor número de lo que pudiera pensarse!— al hablar del cinematógrafo como de una nueva forma artística, hacen residir en el número de escenarios y cambios de lugar del teatro y del cinematógrafo una de las diferencias entre ambas formas. Se olvidan de que el teatro español del siglo XVII y el teatro inglés del periodo isabelino se complacían precisamente, y de acuerdo con la peculiar mecánica de las representaciones de entonces, en violar esta unidad, y en multiplicar los escenarios y en jugar con los cambios de lugar. Y aun antes de estas épocas, ¿no es *La Celestina* de Fernando de Rojas un ejemplo que anticipa la mecánica de los teatros español e isabelino, con sus veintiún actos y con sus frecuentes mutaciones dentro de cada acto? El público del tiempo de Shakespeare o el público del tiempo de Lope de Vega gustaba de esa variedad, de esa mutabilidad, de esa enorme flexibilidad que ahora llamamos cinematográfica.

Ya he dicho, en otra ocasión y en otro lugar, que el teatro en la época cenital de su desarrollo en España cumplía, para el público de entonces, una función semejante a la que cumple el cinematógrafo en nuestros días.

Por lo que toca al uso y abuso de la unidad de tiempo, tampoco son específicos del cinematógrafo. El teatro la usa con libertad en los periodos románticos, sobre todo. ¡Y no olvidemos que, en este aspecto, el cinematógrafo se adhiere, más que al *drama*, al género de la novela! Tampoco olvidemos que en el teatro, género que no requiere esencialmente, pero sí regularmente, la existencia de los entreactos, el tiempo “irreal” sigue transcurriendo en ellos, y que si entre cada escena teatral ininterrumpida el factor tiempo está condicionado al tiempo real, los personajes siguen creciendo irrealmente durante el tiempo de los entreactos, y que un entreacto puede señalar lo mismo un transcurso de tiempo menor, un transcurso de horas o de días, que un transcurso mayor, un transcurso de años. Y que este transcurso de tiempo irreal puede ser en el teatro —como lo es en el cine— lo mismo hacia el futuro que hacia el pasado (*forward, flash back*).

Es evidente que el autor cinematográfico también se propone presentar una historia que deberá ser representada por actores ante un público real.

El modo de presentarla, de proyectarla, exige una composición que no es, en esencia, diferente de la composición dramática. Una vez que ha decidido cuál va a ser su historia, su asunto, el autor debe tener presente que la verdadera novedad reside, más que en el asunto mismo, en la forma de presentarlo. Debe seleccionar y de hecho selecciona —lo mismo en el teatro que en el cinematógrafo— los elementos que han de entrar en la historia. En seguida, debe estudiar y resolver la proporción de éstos, y tener en cuenta la duración, condicionada al tiempo real de la representación teatral o de la exhibición cinematográfica, según el caso. Luego, enfatizar las situaciones principales, del mismo modo que habrá de destacar los personajes principales de su acción, es decir, de su movimiento dramático externo e interno.

Ya Diderot aconsejaba, de modo dibujado y concreto, estos deberes del autor dramático: “selección, proporción, énfasis, movimiento”, pero no sin añadir, enfatizando, a su vez, el primer deber del autor: “todo ello por la claridad”. ¿Por qué todo ello “a favor de la claridad”? Porque los autores teatrales y cinematográficos deben aceptar, esencialmente, la orgullosa servidumbre de su obra a un público. Y los públicos teatral y cinematográfico no son, tampoco, diversos. Si el segundo es, posiblemente, más numeroso, ambos son, y en eso reside su semejanza irreducible, conjuntos heterogéneos, compuestos por personas desigualmente preparadas pero igualmente ávidas de emociones, de sensaciones, de ideas. Exponer estas ideas, provocar estas sensaciones y despertar estas emociones con la mayor claridad posible es el deber primero —y último— del autor en las formas teatral y cinematográfica. Recordemos que, ni en la representación ni en la exhibición, el público puede —al contrario del lector de novelas— volver atrás, volver a ver y a oír lo que ha visto y oído sin comprender por completo.

A pesar de su apariencia, el cinematógrafo no es una forma ilimitada. La selección de material es, por ello, indispensable, como lo es en el teatro: el número de personajes, de

caracterizaciones de los mismos y de situaciones e ideas que el autor se propone presentar y desenvolver, es también limitado. Por ello, el autor deberá escoger, lo que equivale también a rechazar, lo que no sea en realidad indispensable o necesario. Me parece obvio tener que insistir en la proporción de la obra. Sin ella, el proyecto del edificio será, en el momento de la realización, un fracaso. Planear una obra sin un principio, un centro o conflicto y un desenlace, equivale a proyectar un edificio sin cimientos o sin escaleras o sin techo. El énfasis, por su parte, sirve para destacar la importancia de aquello que deba tenerla —situaciones, personajes, ideas— y para acrecentar el interés que implica, no lo olvidemos, un movimiento interno.

Del mismo modo que el novelista en sus capítulos, y el autor teatral en sus escenas, el autor cinematográfico acostumbra dividir su obra en secuencias. Como el autor teatral más que como el novelista cuya composición, por estar menos condicionada a un tiempo determinado, no obedece a una retórica precisa, el autor cinematográfico debe proponerse y resolver, distinguiéndolas, lo que en la técnica de la composición dramática llamamos escenas de presentación, de transición, escenas paralelas o escenas de conflicto. Sustituyamos la palabra escena por la palabra secuencia y llegaremos a la conclusión de que son tan equivalentes como necesarias en una y otra forma de expresión artística, para cerrar el orden en que está cimentada la proporción.

DEL DIÁLOGO

Como en los orígenes de toda creación dramática, podemos exclamar, como en el Evangelio: “En el principio era el *logos*”. Traduzcamos esta última voz como: “el verbo”, es decir, la palabra. O bien, traduzcamos como Goethe en alguna parte de *Fausto*: “En el principio era la acción”.

En el cinematógrafo y en el teatro, aun etimológicamente, puesto que drama quiere decir, también, acción, y cinematógrafo quiere decir movimiento, la acción es dimensión esencial de ambas formas artísticas. ¿Lo es también el *logos*, es decir, el verbo? Indudablemente, porque el verbo es también acción. Preguntémonos ahora. ¿Ya no sólo el verbo o sea la acción, sino también la palabra misma, con sus poderes lógico y mágico, es indispensable para el cinematógrafo? La respuesta no se hace esperar. El cine mudo pretendió en su inteligente, curiosa tentativa de independizarse del teatro, pasarse sin la palabra, vivir sin ella. La verdad es que, durante su trayectoria el mismo cine mudo hubo de recurrir, aunque no por boca de los actores que hacían residir en el gesto todas las expresiones, todas las emociones, o lo pretendían al menos, hubo de recurrir en formas indirectas —títulos, explicaciones— a la palabra. Pero esa tentativa aproximada y sólo aproximada a un arte inefable no se conformó —no quiso o no pudo conformarse— con el silencio, y en la primera ocasión que le brindó una nueva invención mecánica, adquirió —no sabemos a qué precio, acaso al precio de su verdadera diferenciación con otras formas artísticas—, como un niño que de pronto ordena sus balbuceos, el uso de la palabra.

El cinematógrafo en su forma actual —la única que he estado examinando, sin atreverme a invadir el terreno de la profecía— usa de la palabra, por medio del diálogo. El diálogo en el teatro sirve para ayudar a presentar y a desenvolver la acción. La acción se desarrolla a través de la palabra que es, a su vez, acción. A través del *logos*, del diálogo, y por boca de los actores, el autor presenta la historia, establece las situaciones, plantea los conflictos y los resuelve. Diálogo y acción se acompañan, se alternan o se sustituyen; en una palabra, se subordinan al designio del autor empeñado en interesar, en emocionar, en retener a un público por un tiempo real determinado. Esto, que es verdad para el teatro, no deja de serlo para el cinematógrafo. También las virtudes que debe tener el diálogo dramático teatral —claridad, emoción, propiedad, interés y concreción— son las mismas que, en esencia, repito, debe tener el diálogo cinematográfico. Es evidente que la acción en el cinematógrafo es menos limitada que en el teatro, puesto que las imágenes visuales hablan por sí mismas si el autor cinematográfico, primero, al acotarlas, como acota el autor teatral la acción indispensable de sus personajes, y el director, después, son capaces de hacerlas hablar. Por ello, el diálogo cinematográfico no tiene por qué ser tan extenso como el teatral. Pero la concreción, o sea la economía, sí, pero una economía cargada de sentido y riqueza, y no la avaricia que es la economía antisocial, puesto que retiene y oculta la riqueza, es también una dimensión del diálogo teatral. Condicionado a no repetir aquello que corresponde al lenguaje visual, el diálogo cinematográfico debe ser más concreto, pero no por ello menos claro ni emotivo ni menos intenso, ni menos apropiado que el diálogo teatral. Del mismo modo que en el teatro algún autor —y no de los menos buenos, como lo es George Bernard Shaw— abusa de la extensión del diálogo a costa de la acción, el autor cinematográfico que abuse de los silencios, confiado en el poder expresivo de la imagen y cuando ésta no cumple su función de silenciosa elocuencia, se verá colocado en el peligro de no alcanzar la comunión, la comunicación con el público. La diferencia importante entre el diálogo cinematográfico y el diálogo teatral no es sino una diferencia de extensión. No es, pues, en las cualidades del diálogo donde es posible encontrar una diferencia ni radical ni esencial entre las formas que son objeto de mi reflexión.

Mas no sólo al lenguaje hablado, al lenguaje de la poesía, recurre el cinematógrafo sino que —como también lo hace el teatro, cierto tipo de teatro, que está presidido idealmente por Ricardo Wagner, cuyas ideas son una hipertrofia de una particular fusión de las artes— recurre a otras formas del lenguaje. Me refiero al material sonoro del lenguaje musical que le sirve, por ejemplo, para crear un ambiente psicológico, o para enfatizar, en un momento dado, la acción; o para fomentar determinadas emociones o para producir sensaciones determinadas por medio de la frecuencia, la repetición y la alternación de sonidos, acentos y pausas hasta alcanzar en el espectador los efectos psicológicos —tristeza, temor, alegría, desolación— que derivan del *ritmo*.

También, de manera decisiva, ha recurrido al lenguaje de las formas plásticas —línea, volumen y, gracias a otro nuevo procedimiento mecánico, aun al color. Y por lo que toca a la importancia ya no sólo del claroscuro en escenarios reales o ficticios, sino de la luz misma, que es la categoría de la pintura y de la que el teatro no puede prescindir, ¿podría pasarse el cinematógrafo sin ella?

Tampoco los efectos o los recursos dramáticos que usa el autor cinematográfico son característicos y únicos suyos. No lo es la *sorpresa*, por ejemplo, que se basa en la ignorancia del espectador en relación con los acontecimientos que van a seguir. Ni la *suspensión*: ese interés particular dentro del indispensable interés de toda obra. El *suspense* no está basado, como la sorpresa, en la ignorancia del devenir de los acontecimientos, sino, por el contrario, en esa dosis de anticipación de los mismos que el autor le permite al espectador haciéndole sospechar cuáles serán las posibles consecuencias de una situación o de un hecho precisos, y que le provoca un estado de ánimo que lo mantiene tenso, pendiente, en una palabra, suspendido, gracias a la cesación voluntaria y provisional de ese mismo devenir de los acontecimientos.

Alfred Hitchcock, el maestro del *suspense* cinematográfico, es el primero en reconocer que en otras formas literarias, en la narración, por ejemplo, están las fuentes de la suspensión. Gracias a la sabia interrupción de sus relatos, Scherezada creaba en la mente del califa tal deseo de no quedar suspendido, pendiente, de lo que estaba a punto de sobrevenir, que el califa aplazaba, suspendía, a su vez, una y mil veces, la ejecución de la sagaz narradora. Ese estado de ánimo, aplicado sagazmente, hizo posible nada menos que la maravillosa cadena de secuencias de *Las mil noches y una noche*.

Y en el teatro, tanto en el melodrama, donde el *suspense* abunda en formas poco refinadas pero no por ellos menos eficaces, como en una obra singular, en el *Hamlet* por ejemplo — ¡Shakespeare otra vez y siempre! — hallaremos que, si bien el espectador sabe que Hamlet va a ejercer su venganza, el hecho de no saber en qué momento de los numerosos en que el protagonista la plantea, primero, la interrumpe después, para volver a plantearla, Shakespeare no sólo crea esa suspensión sino que juega con su recurso abriéndola, haciendo cada vez más agudo el *suspense* del espectador.

DE LOS ACTORES

La definición del drama no deja, pues, de ser válida a un solo tiempo para el teatro y el cinematógrafo, que es también —lo diré de una vez— una forma del drama, una nueva manifestación del drama, por lo que toca al autor y a la peculiar necesidad de que su obra, proyectada idealmente, sea realizada después por otros, dirigida por alguien que no es necesariamente él mismo, y actuada ante un público heterogéneo, por mediación de actores.

Una invención mecánica vino a sustituir al actor por la imagen del actor, y a reducir las tres dimensiones reales del escenario teatral a las dos dimensiones del cuadro, habitado por imágenes, de la pantalla cinematográfica. Esta sustitución de la corporeidad viva del actor, por la imagen del mismo, no es todavía, a pesar de ser una diferencia grande, una diferencia sustancial entre las dos formas de drama. Se pasó, sí, de lo vivo, no a lo pintado sino a lo fotografiado. Al pasar de la presencia corporal del actor a la imagen de esa misma presencia, el espectáculo perdió ese poder de espontaneidad, de vida presente que —no obstante ser una ficción— conserva el teatro al tiempo de la representación.

“En el teatro —dice Paul Valéry— los actores están obligados a vivir cada vez lo mismo que reproducen por centésima vez. Aportan en la escena su presencia viviente y completa y, cualquiera que sea su obligación de repetir el mismo papel, producen, delante de nosotros, seres libres y por lo tanto más verdaderos que los fantasmas idénticos que una fuente luminosa proyecta sobre la pantalla.” Es verdad, esa temperatura, esa espontaneidad alcanzada gracias a la ficción del instante mismo no las tiene el cinematógrafo. Tampoco esa posibilidad de error u omisión; ese constante peligro de los actores teatrales que trabajan, como los trapezistas por ejemplo, sin red que los salve, por un olvido, por una momentánea amnesia, por un imprevisible azar, de la catástrofe. Porque una representación teatral es algo vivo y presente. En cambio, una exhibición de un filme del que se ha eliminado o procurado o creído eliminar, en virtud de constantes repeticiones y correcciones, cualquier posibilidad humana de error, de imprevisto, de azar, produce una impresión de lo que pudiéramos llamar la presencia de algo pasado, de algo irremediable e irremisible, de algo irremediablemente, irremisiblemente instalado en el pasado del que resurge ante nosotros. Porque “una imagen fotografiada impone la idea del pasado y lo que muestra es lo que no es. Se tiene la vaga consciencia de que estas cosas que vemos no se hacen sino que han sido hechas antes de ser”, dice Paul Valéry, y añade: “Las voces mismas suenan a ultratumba”.

Pienso que esta apariencia fantasmal de imágenes, de voces, de ruidos, reproducidos, amplificados, disminuidos, ha sido apenas explotada, trabajada, comprendida en el cinematógrafo que, de hacerlo con inteligencia, sentido e intensidad, adquiriría una dimensión fantástica sorprendente. Sería la dimensión fantasmal del pasado que, en virtud de una suerte de mágica evocación, se hace presente en apariencia, pero que, por su mismo carácter fantasmal, no puede devenir futuro, puesto que, al no estar instalada en una duración real, no puede menos, ni más, que desaparecer. Convengamos en que la actuación es, en ambas formas del drama, semejante en la raíz pero diferente en cuanto está condicionada a los límites de espacio y tiempo reales de cada una. El actor de teatro tiene que contar con un volumen de voz y con una gran mímica suficientes para hacerse oír y ver del espectador más alejado del escenario, que también —diría George Bernard Shaw— tiene el mismo derecho que el espectador de primera fila de luneta, porque también él ha pagado la entrada al espectáculo.

En cambio, el actor cinematográfico quedará tan lejos del espectador, o tan cerca, como lo anote el autor o como le convenga al director, como lo exija la estrella que, generalmente, no pide sino esto último. La cámara hace posible ese juego de distancias. Al mismo tiempo, la grabación mecánica del sonido puede intensificarse o disminuirse también a voluntad. De ahí que las condiciones vocales y mímicas del actor de cine no tienen, necesariamente, por qué ser tan poderosas ni tan flexibles ni tan expresivas como las del actor teatral, que no cuenta con el recurso de la amplificación total ni parcial.

En virtud de que la continuidad de la actuación cinematográfica no existe a la hora de la realización del filme que se logra a base de fragmentos de actuación discontinua, el esfuerzo emocional, la memoria emocional y el trance en que el verdadero actor llega a estar, de hecho, habitado por el personaje, no existen, en el mismo grado, en el cinematógrafo. Esto último sería injusto pedirlo en toda su intensidad a una forma artística en que —pongamos un ejemplo

irónico— un niño de brazos, un simio o un perro pueden aparecer —sin serlo, naturalmente— tan buenos actores como los actores humanos que alternan con ellos y que en verdad lo sean, en el cinematógrafo. Se dirá que, en esto último, exagero. No han exagerado menos los productores cinematográficos norteamericanos en hacer creer, por medio de apariencias y trucos, a su ingenuo público, que un animal lo es menos que un actor.

En esencia, las características y la función de los actores de teatro y cinematógrafo son — si exceptuamos a los niños recién nacidos y a los animales— las mismas, sólo que condicionadas en el cinematógrafo por la distancia que la cámara reduce o agranda, y por la falta de continuidad de la actuación del actor en el cinematógrafo.

TIEMPO Y ESPACIO

La desesperante invención mecánica de la fotografía (el calificativo es de Baudelaire), en el siglo XIX, no vino a acabar, como creyeron algunos espíritus ingenuos, con la pintura. Tampoco la invención mecánica de la fonografía acabó con los conciertos musicales a los que acude religiosamente un número incontable de fieles, dichosos de embriagarse con los efectos que les produce una impalpable emanación sonora. Tampoco la invención de la fotografía en movimiento acabó con el teatro, como otros espíritus ingenuos se empeñan, todavía, en creer.

“En el siglo XIX se han creado —dice André Malraux—, por primera vez, artes inseparables de un medio mecánico de expresión; no susceptibles de reproducción sino expresamente destinadas a la reproducción.” La afirmación del escritor francés es cierta si sustituimos, con más cautela, la palabra “artes” por “formas artísticas”. Porque, hasta el momento, la fonografía, por ejemplo, no constituye, sobra decirlo, estrictamente, un arte. Los compositores pueden escribir pensando directamente en un medio mecánico de reproducción, pero esto no constituye el nacimiento de un arte sino de una forma de condicionar un arte existente a las novedades, ventajas o posibilidades que les ofrece un vehículo de reproducción.

De todos estos medios mecánicos de reproducción, el de la fotografía en movimiento es sin duda el que más importancia y más posibilidades tiene, precisamente porque no se limita a reproducir sino porque intenta y a menudo logra mucho más que una simple reproducción. Porque reproducir con fidelidad, por medio de la fotografía en movimiento, una representación teatral es una operación melancólica, decepcionante, que no hace sino realzar la importancia de la vitalidad, de la corporeidad del teatro. Limitarse, por otra parte, a fotografiar un acontecimiento, un suceso, un hecho real, equivale a no salir del terreno de lo documental. Pero el cinematógrafo no se ha limitado ni a una ni a otra cosa. Su diferencia con otras formas artísticas reside en la manera peculiar como, aprovechando sus propios y más importantes recursos, usó primero de la imagen en movimiento y, luego, le añadió, utilizando otros inventos mecánicos, el sonido, sobre todo, para no hablar del color que, en los momentos actuales, está en un periodo, más que primitivo, primario.

El cinematógrafo usa de los mismos medios de expresión que el teatro, sólo que en forma diversa. Para distinguirse del teatro —forma definitivamente creada y cristalizada— que se desarrolla, efectivamente, durante la representación, en un espacio y en un tiempo reales, tuvo que crear un espacio y un tiempo particulares suyos; en una palabra, cinematográficos.

Este espacio y este tiempo en que hallamos la verdadera diferencia entre teatro y cinematógrafo no los creó por medio de la sola reproducción del tiempo y espacio reales en que se desenvuelve la representación teatral, sino gracias a lo que pudiéramos llamar un cambio de perspectiva.

Este cambio de perspectiva nació casualmente —como tantos otros descubrimientos— el día en que la cámara reproductora dejó su fijeza y decidió, por voluntad del director, acercarse al actor, al sujeto, al objeto. Nacieron entonces los acercamientos y, consecuentemente, los alejamientos, los planos, como prefieren decir los franceses.

El espectador del teatro y del cinematógrafo está fijo, durante la representación o la exhibición, en un espacio real. Pero el espectador cinematográfico, gracias a esta flexibilidad de la cámara, y sustituido en cierto momento y de modo cierto por ella, puede acercarse, inmóvil, desde su sitio, como no lo puede hacer el de teatro, de manera flexible, lenta o rápida y, digámoslo de una vez, sorprendente, a los actores, a los objetos, a los detalles o fragmentos del paisaje o de la escenografía; o bien alejarse de ellos, de modo no menos sorprendente, hasta verlos reducidos, en virtud de ese cambio de perspectiva, a seres u objetos mínimos en un ámbito enorme.

Recordemos el gran acercamiento del ojo desgarrado, en *El perro andaluz*, o bien los sorprendentes alejamientos de *El vagón cubierto*, y tendremos dos ilustraciones extremas de este cambio de perspectiva.

Pero el solo cambio de perspectiva no es suficiente ni característico aún. Porque en la pintura, y en los cuadros de Giorgio de Chirico, para no dar sino un ejemplo tomado de la pintura moderna, sí, pero que tiene, como en todo arte cristalizado, ya, antecedentes en la tradición plástica, el cambio de perspectiva y su consecuente creación de ámbitos enormes en relación con las figuras, aparece también y de modo sorprendente. Sólo que este espacio de la pintura es un espacio fijo inmutable. Si ante él tenemos —si seguimos considerando un cuadro de Chirico— la sensación misteriosa de que algo, no sabemos qué, transcurrió en él, o de que algo, no sabemos qué, va a suceder, a transcurrir, el tiempo se ha detenido, el tiempo no transcurre y nunca sabremos lo que pudo haber sucedido ni lo que, si bien está a punto de suceder, nunca sucederá a nuestros ojos. Porque el espacio de la pintura no está ligado, como en el cinematógrafo, a un tiempo peculiar, característico de la forma cinematográfica.

Este tiempo cinematográfico nace, precisamente, de que, en los pies de película, el fotógrafo ha captado no la acción completa que transcurre en el tiempo y en el espacio reales y determinados del escenario, sino las partes escogidas, significativas, de la acción en el espacio, y los no menos escogidos y significativos momentos de la acción, en el tiempo, desde diferentes puntos de vista y en virtud de diferentes emplazamientos. Pues bien, estos pies de película, al ser unidos, encadenados, montados o editados, como acostumbremos decir, gracias a la previsión del autor o del director a la hora del rodaje, y después de una selección a la

hora del corte y en el momento de la edición, al sucederse los unos a los otros en la pantalla, de una manera que ya no es la real, dan como resultado una concentración sorprendente del espacio y del tiempo. Son tiempos ideales que escapan al tiempo real; y que lo sustituyen.

Ocurre preguntarse —de paso— ¿por qué un filósofo como José Ortega y Gasset, que ha enfatizado la importancia de la perspectiva hasta hacer de ella la base de uno de los más importantes aspectos de la parte más seductora, si no más original, de su filosofía, no se ha detenido a ilustrarla con ejemplos del cinematógrafo y, más concretamente, del espacio y del tiempo cinematográficos? El cinematógrafo anula, pues, a voluntad, todos los pasos y pasajes que le parecen inútiles de la acción. Tiempo y espacio cinematográficos se diferencian del tiempo y del espacio reales en que aquéllos están condicionados a “la mayor o menor longitud de los pies de película impresionados y unidos el uno al otro”. “Uniendo a su arbitrio pies de película de longitud previamente determinada por él, el director cinematográfico crea tiempo y espacio ideales, propios del cinematógrafo.” La inmediata anterior afirmación es de Pudovkin, el teórico y técnico ruso que con mayor lucidez y conocimiento ha visto y ha hecho ver, después de un certero análisis, la existencia de lo que sí es característico del cinematógrafo en relación con otras formas artísticas: el espacio y el tiempo cinematográficos.

En matemáticas —dice Pudovkin— después de la subdivisión de los elementos —llamada “diferenciación”— llega el momento de la reunión de los elementos separados, encontrados en el todo; este proceso se llama “integración”.

El proceso de integración de un filme no es diverso. Sólo gracias a esa separación es posible la integración del filme. De la unión, en sucesión creadora, de las partes de película de que se compone el filme depende la verdadera unidad artística cinematográfica.

LOS PINTORES MEXICANOS Y EL TEATRO

ES COSTUMBRE asociar los nombres de José Clemente Orozco y Diego Rivera al movimiento artístico de la pintura mexicana moderna. Y, en realidad, fueron ellos, no los únicos, pero sí los pintores más representativos del resurgimiento de la pintura mural. Y, justamente, la pintura mural sirvió no sólo para atraer la atención de propios y extraños hacia el talento plástico de los artistas mexicanos, sino también para limitar, dentro de la evolución de nuestra pintura, dos épocas.

José Clemente Orozco, que no parecía interesarse francamente en la decoración teatral, al final de su vida descubrió que el teatro es también un medio para dirigirse a un público numeroso y heterogéneo, y herirlo, en su caso particular, con los grandes contrastes de su paleta en que los opuestos —sombra y destello— luchan frente al espectador. De este descubrimiento tardío son fruto los decorados para dos ballets de asunto mexicano. Uno de los cuales, *Obertura republicana*, conservaba las cualidades mejores de su pintura en que a los negros, blancos y grises se intercala de pronto, como una aparición inesperada y sorprendente, una nota de color vivo o sangriento.

Tampoco Diego Rivera, tan naturalmente ávido e inquieto, ha sufrido la seducción del teatro, ni cedido, sino por excepción, a la tentación de crear un ambiente a una obra de teatro. Recuerdo, sin embargo, un decorado para una comedia mexicana: *El corrido de Juan Saavedra*, en que las tierras, los ocre y los rosas de su paleta se trasladaron al escenario para componer un bello fondo, un bello cuadro, un cuadro más de Diego Rivera. Más ambiciosos pero acaso menos logrados fueron los diseños de decorados y trajes que proyectó para H. P., ballet del compositor Carlos Chávez, que fue estrenado en Nueva York y que el público de México no conoció entonces ni conoce aún.

OBRAS DE TEATRO

Pintores menos celebrados, menos conocidos, pero dignos de atención, se han ocupado, algunos con frecuencia, otros esporádica o accidentalmente, a contribuir, a enriquecer con sus obras el teatro.

Entre los primeros sería injusto olvidar que Roberto Montenegro ha diseñado decorados y trajes para innumerables obras teatrales, con esa facilidad, con esa volubilidad y esa capacidad de acomodación a las tendencias más diversas, que constituye para el crítico que no alcanza a fijar, a través de ella, la individualidad del pintor, una verdadera tortura. Entre los segundos, Manuel Rodríguez Lozano ha llevado al escenario su paleta fría y austera en el decorado de *Orfeo* de Jean Cocteau, y ha pintado decorados para un ballet de Halfter: *La madrugada del panadero*. Con más frecuencia que Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, pintor de origen guatemalteco asimilado a nuestro medio artístico, ha dejado ver, en nuestros escenarios, unas veces pinturas decorativas y, en otras veces, las más numerosas, las manchas

de color, las armonías más delicadas de sus acuarelas. Por su parte Rufino Tamayo, que parecía interesado, en su primera juventud, en el teatro, y que llegó a diseñar decorados y trajes para una revista musical, sólo ha contribuido a él incidentalmente, en algún ballet con música de Jiménez Mabarak: *La luna y el venado*. Ante esa decoración no puede uno menos que lamentar la poca frecuencia de las intervenciones escenográficas de nuestro gran corista. No han sido frecuentes, tampoco, las intervenciones del fino pintor Carlos Orozco Romero, que en más de una ocasión ha dejado ver, en diseños de telones y de trajes, su buen gusto por el teatro

RIVERA Y OROZCO

Pero todos estos pintores, quienes más, quienes menos, sin excluir a Rivera y Orozco, no han hecho, en rigor, sino trasladar al ámbito del escenario su sensibilidad, y la línea y el colorido de sus cuadros. Ajenos o desdeñosos ante el problema que entraña el paso del mundo de dos dimensiones del cuadro al mundo tridimensional del foro, el escenario no ha sido para estos pintores —salvo algunas excepciones— sino un medio para exhibir un bello cuadro en un bello telón, sin preocuparse de la verdadera función del escenógrafo, cuya individualidad, cuya verdadera personalidad reside más que en enriquecer un texto dramático —en la comedia o en la tragedia— o un texto lírico y dramático —en la ópera— o un texto dramático, lírico y dinámico —en un ballet—, en servirlo amorosamente. ¿No son, acaso, la perfecta e inteligente sumisión y la orgullosa modestia de servir dentro de sus límites espaciales a la obra teatral los primeros y también los últimos deberes del pintor escenógrafo?

Sería injusto no subrayar la importancia que tienen, dentro del desarrollo de la escenografía mexicana moderna, la actitud y la obra modesta, numerosa y variada de Carlos González. Pintor y folclorista, fue el primero en reconocer la importancia del conocimiento de los problemas técnicos del escenario mismo. A él se deben, también, los primeros decorados del tipo constructivista, en *Lázaro rió*, la tragedia de Eugene O'Neill que dirigió Julio Bracho. Por sus experimentos y por sus realizaciones, Carlos González representa un papel de “precursor” y, como todos o casi todos los precursores, ha sido injustamente olvidado en nuevas y más reciente actividades teatrales.

Dibujante y pintor, Julio Castellanos no sólo llevó al teatro su línea y su sensibilidad delicadas sino que lo hizo con plena conciencia de la realidad del escenario. Los problemas técnicos estimulaban en vez de confundir a este pintor cuya obra de escenografía recorrió la decoración de las obras más variadas, de todos los géneros: comedia, ópera, ballet y aun la revista musical para la que proyectó decorados tan originales como el de *Velorio*, cuadro de la revista *Upa y Apa*, texto del autor de estas notas, con música de Silvestre Revueltas. Las decoraciones de Julio Castellanos para *Hedda Gabler*, *El yerro candente*, *La calle del Ángel*, son ejemplo, entre otras muchas, del respeto y de la sumisión del artista a la obra dramática, y cumplieron siempre, cabalmente, logrando una atmósfera real y poética a un solo tiempo. Muerto en plena juventud, antes de que diera al teatro nuevas y aun mejores obras, algunos

decorados de Julio Castellanos —como los que dibujó para *Don Quijote*— fueron decoraciones póstumas.

De la misma generación de Julio Castellanos es Agustín Lazo, pintor y autor dramático. Lazo es, sin duda, un artista profundamente interiorizado de la función de la escenografía y de las sutiles relaciones entre la obra dramática y el decorado. Después de un viaje a Francia en el que frecuentó, en París, a Charles Dullin en el teatro de *L'Atelier* en los tiempos inolvidables de la *mise en scène* de *Volpone*, Lazo desarrolla para el teatro experimental Orientación, primero, y, más tarde, para diversos teatros profesionales, una obra de una sensibilidad notable y de un buen gusto sin mancha.

Para más de treinta obras ha pintado la escenografía y ha diseñado los trajes. Sin hipérbole puede decirse que los dibujos para trajes de teatro de Agustín Lazo no tienen —hasta ahora— rival entre nosotros. Pero por la finura de su trazo y por su fantasía y colorido que nunca desborda los límites de su función teatral, sus diseños hacen pensar, conservando Agustín Lazo toda su personalidad, en los de Juan Hugo, en los de Cristian Berard. La íntima comprensión de las obras, el conocimiento de los recursos y de las limitaciones de nuestros escenarios, y una clara idea de la función del decorado, presiden su obra.

AGUSTÍN LAZO Y EL TEATRO

EL NOMBRE y la obra del pintor Agustín Lazo están ligados íntimamente a todas las tentativas, experiencias y realizaciones encaminadas a hacer salir de la rutina y de la inmovilidad — herencia del teatro español— al teatro profesional de México.

Lo hallamos presente en el teatro experimental Orientación, donde como escenógrafo y dibujante de trajes desarrolla una obra que se distingue por la excelencia del gusto y por la economía de medios que pone en juego. Suyos fueron, entre muchos otros, los decorados y trajes de *Antígona*, de Sófocles, de *Macbeth*, de Shakespeare, de *El matrimonio*, de Gogol, de *El triunfo de la medicina*, de Romain, de *Lilliom*, de Molnar, y de la mayoría de obras de autores mexicanos que el Teatro Orientación dio a conocer en sus diversas temporadas en los teatros Orientación, Hidalgo y Bellas Artes.

La íntima y profunda comprensión de las obras; el conocimiento de los recursos y, sobre todo, de las limitaciones de nuestros escenarios, y una clarísima idea de la función del decorado en ese arte de colaboración que es el teatro, en que todos los elementos deben estar dirigidos a poner de relieve la magia del texto, a servirlo en vez de servirse de él, son las cualidades más visibles de su escenografía y de sus diseños de trajes teatrales.

Si el teatro experimental le debe los mejores escenarios de las obras que puso a prueba ante el público que de otro modo nunca habría sido puesto en contacto con repertorios que los teatros comerciales no habrían soñado siquiera, el teatro comercial, profesional, le debe escenografías y vestuarios tan característicos como el de *Asia* de H. R. Lenormand, y el decorado de *La hiedra*, modelos de equilibrio y buen gusto, adecuaciones perfectas a obras a las que logra darles su ambiente necesario.

Ningún eclecticismo preside su obra de pintor escenógrafo. En cambio, su espíritu universal recorre una completa escala en que lo clásico se une a lo moderno siempre que lo moderno sea de auténticos tonos y cualidades, de modo que si ha aceptado y aun incitado a los nuevos directores teatrales a escenificar obras antiguas y modernas, se ha rehusado a colaborar en la realización escénica de obras informes, monedas falsas puestas en circulación por los advenedizos del teatro.

Pocos espíritus, sin descontar a los escritores, poseen un conocimiento tan preciso no sólo de los problemas del teatro en su parte escénica, sino en su parte literaria. De una conversación con Agustín Lazo sobre obras, repertorios, métodos, escuelas y tentativas teatrales, el director, el escenógrafo y aun el autor recogen siempre una enseñanza, la iluminación de un punto oscuro, la solución de un problema teatral.

Su conocimiento del teatro dentro y fuera del escenario y su temprana afición al arte escénico lo han llevado, naturalmente, al terreno del escritor. Traduciendo obras de Pirandello, Bontempelli, Passeur, Savoir, solo o en colaboración; adaptando a la escena moderna obras clásicas de Molière y de Goldoni, ha probado, también, su capacidad de escritor y su certero instinto de adaptador. Agustín Lazo es, por todo ello, uno de los más caracterizados hombres de teatro en México.

Las decoraciones y diseños de trajes de Agustín Lazo para *El burgués gentilhomme*, de Molière, son una prueba de unidad artística y de unidad de estilo teatral. El espectador puede ver cómo una vez descubierta una línea característica no sólo de una época histórica, sino de todo un estilo de decoración y aun de un estilo literario, el pintor la pone en juego en los decorados, con un buen gusto sin fallas, con una imperceptible ironía también. Y cómo esta línea reaparece en los deliciosos proyectos de trajes que son verdaderos trajes de teatro y no figurines copiados de cuadernos de modas o de cuadros de época, sino recreaciones, invenciones artísticas de un evidente sentido teatral.

VIRGINIA FÁBREGAS

MI MÁS antiguo recuerdo de una representación teatral es el de una función en el Teatro Fábregas. Mi padre gustaba más de invitar que de ir al teatro, de modo que los jueves, después de comer, sacaba de su cartera los billetes que había comprado por la mañana para la función de la tarde. En mi familia numerosa, mi madre elegía a aquellos de nosotros que iríamos al teatro, y en consecuencia, puesto que elegir equivale también a rechazar, a aquellos que nos quedaríamos en casa.

Fue, pues, en el Teatro Fábregas, lleno de los inquietos e inquietantes murmullos que preceden al momento misterioso en que va a levantarse el telón —aún había un telón de terciopelo en vez de los abominables telones plagados de anuncios, inventados por no sé qué filibustero de la publicidad— y en una platea forrada de terciopelo color de oro viejo, donde se instala mi primer recuerdo de teatro. La obra era *La reina joven* de la que más tarde supe que su autor es el mismo Angel Guimerá de *Tierra baja*. La protagonista parecía surgir parcialmente, la cabeza y el busto primero, los brazos desnudos después, de una cortina de terciopelo. O, dicho de otro modo, la protagonista, alta y exuberante, parecía una columna salomónica forrada de terciopelo rojo. La verdad es que, siguiendo la línea de la época, el gran busto descubierto se adelantaba a su cuerpo de sirena. Su voz, aguda y vibrante, más alta que ella, y extraña, se quedaría para siempre resonando inconfundible en mis oídos. La protagonista era Virginia Fábregas. Lo que un niño recuerda de una representación teatral no es el sentido de las palabras, sino el sonido de las voces.

Un día entré en el camerino de su teatro —de su teatro que después de perder y de recobrar varias veces, perdió del todo y que ahora está en demolición. Llevaba yo una obra de Pirandello en la mano. Era *La vida que te di*, que habíamos traducido Agustín Lazo y yo directamente del italiano, rompiendo la absurda costumbre de traducir del francés las obras del gran autor. Virginia me recibió con la amabilidad que da el trato frecuente con admiradores e importunos desconocidos. Abrió el manuscrito y, al leer el nombre de Pirandello, arqueó la ceja izquierda aún más de lo que acostumbra, por encima y casi fuera de su frente. Me prometió leerla y me dio una cita para unos días más tarde. El día señalado fui a verla, durante un entreacto. Me recibió sonriendo, y sin hacerse esperar me dijo que la obra le gustaba y que la pondría en seguida. Más que para mí, que la escuchaba sorprendido y feliz, y para un señor de más de sesenta años, perfectamente vestido, reluciente y pulido como un objeto de marfil, Virginia hablaba para sí misma, de la protagonista, del problema del reparto de la obra, de la seguridad que tenía de que a los demás actores de su conjunto la obra no iba a impresionarlos gran cosa, lo que, a su vez, no le impresionaba a ella nada; y, al fin, del decorado de la obra. Se preguntó a sí misma ¿quién podría dibujar el boceto adecuado? Yo sugerí a Roberto Montenegro. Tanto Virginia como el señor que estaba en el camerino aprobaron en seguida al oír el nombre de Roberto. Luego, casi en seguida, el traspunte vino a llamarla a escena. Y solamente antes de salir me presentó y me dejó solo frente al señor pulido y marfilino a quien Virginia trataba con amistosa confianza y que no era otro que don Federico Gamboa.

Lo inolvidable de *La vida que te di* no fue, para mí, la representación del día del estreno, ni la de las representaciones que siguieron, muy pocas, puesto que la temporada se suspendió súbitamente, sino el ensayo general. Yo había invitado a mis compañeros, los jóvenes poetas y escritores de *Ulises* y *Contemporáneos*, al ensayo general. Ortiz de Montellano, los Gorostiza, Cuesta, Gilberto Owen, estaban conmigo en el teatro.

Aquel ensayo general fue lo contrario de los ensayos generales. Todo se ajustó milagrosa y perfectamente. La silla que se desplaza sola, la cortina que se agita sin que nada ni nadie la mueva, eran efectos tan sorprendentes, tan inesperados para mí que sabía la obra de memoria, como para mis invitados mudos, tensos, ante el misterio de una situación creada por ese ambiente, por el gesto doloroso y altivo y por la locura de Ana Luna, la protagonista que se propone hacer vivir para los demás a su hijo muerto. El personaje de Ana Luna fue creado por Pirandello para Eleonora Duse, que no llegó a representarlo. La dolorosa, secreta y angustiosa tragedia encontró entre nosotros una intérprete admirable. Pero lo cierto es que, después de unas cuantas representaciones en una temporada interrumpida, Virginia Fábregas no volvió a interpretar uno de los papeles más adecuados a ella y mejores de su carrera.

Cada actor tiene su obra o sus obras predilectas. Cada actor tiene, también, una obra a la que el público lo asocia, al punto de llegar a confundir, en su mente, el personaje y el intérprete. Es el caso de Knock y Luis Jouvet. El actor regresa, como a un puerto seguro, en momentos en que una temporada zozobra o fracasa, a su obra clave, a su buen éxito que habrá de resarcir al empresario de las pérdidas originadas por un estreno fallido o, simplemente, incomprendido por el público. La obra “salvavidas” de Virginia Fábregas fue *La mujer X*. ¡Cuántas veces ha recurrido a ella, aun ahora, en el crepúsculo de su larga carrera iniciada en 1892, el 30 de abril, en el Teatro Principal, con *Divorciémonos*, de Sardou! Los biógrafos de Sara Bernhardt nos cuentan que, para encontrar el rumbo perdido en una temporada, la actriz recurría siempre a *La Dama de las Camelias*, en la que recobraba el aplauso y el buen éxito económico perdido.

La Fábregas prefería y recurría al conocido melodrama francés. El público que acudía a su teatro podía ver, en el vestíbulo, dos grandes carteles pintados por Saturnino Herrán. Uno de ellos era un *affiche* de *La cena de las burlas*, ¿en el que Virginia representaba el papel de Pianetto?; el otro era, naturalmente, de *La mujer X*.

Quienes la conocieron en el mediodía de su carrera de actriz podrán decir cuáles fueron, entonces, las mejores interpretaciones de Virginia Fábregas. Su predilección por el repertorio francés, en el que alternaban obras de Donnat y Capus con obras de Lavedan y Brieux, la hizo acreedora a las Palmas Académicas que el gobierno francés le otorgó en 1908. Yo la recuerdo no sólo en la protagonista de *La vida que te di*, sino en *La jaula de la Leona*, de Linares Rivas, en *Doña Diabla*, de Ardavín, en *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, y en *Ana luce sus medallas*, de Barrie.

Rodolfo Usigli, que la conoce mejor y que la admira más que yo, debería escribir las memorias de una mujer y de una actriz de vida intensa y completa.

EXPOSICIÓN

¿HABÉIS pensado alguna vez en las ventajas que ofrece una exposición de pintura sobre una audición musical? La música penetra, baña, impregna nuestros oídos; parece todavía una irresistible fuerza de la naturaleza, como el sol candente del desierto o el viento de la noche nórdica.

Entrados a una sala de concierto, ¿qué podemos hacer sino oír, ya que no logramos cerrar las orejas, como esas especies de murciélagos privilegiados de que habla no recuerdo quién? La pintura es más modesta o, mejor dicho, más delicadamente orgullosa, porque no se impone francamente. A nadie hemos oído referir que haya sido asaltado por un trozo de pintura. En cambio, cuántas veces nos asalta, a la vuelta de una noche, un trozo de música. La pintura penetra, baña, impregna, siempre que el espectador lo quiera. Un ligero cerrar de ojos, y estamos fuera del radio activo del cuadro que no queremos ver. En cambio, ¿cómo no oír esa música que aparece desnuda, porque una oportuna sordera no viene a ocultarla, ni siquiera a vestirla? En un concierto podemos escoger lo mejor, a condición de haber escuchado en detalle todo un programa. En una exposición podemos llegar a lo más selecto con mayor rapidez y sin molestia.

El público de México no asiste todavía a las exposiciones de pintura. Aún tiene el pretexto de que éstas son pocas. Asiste a los conciertos cumpliendo una especie de obligación, como si fuera a santificar las fiestas de la música. Y el santoral de estos conciertos se ha clausurado: Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert y a veces Debussy, este último con la misma desconfianza con que las beatas acogen a Juana de Arco, santo demasiado reciente y soldado, ni siquiera soldadera de Francia. Las personas inteligentes empiezan a dejar de asistir a los conciertos, precisamente por su forma dictatorial, larga y repetida.

Ninguna novedad, ninguna sorpresa. Ya sabemos que después del *Valse brillante* en la bemol, op. 34, número 1, de Chopin, sigue la Sonata, op. 31, número 3, de Beethoven, y que el concierto termina con la *Triana*, de Albéniz, o con la *Danza del amor brujo*, de Falla. Del mismo modo sabemos que después del “ofertorio” viene la “comuniión”, y que la misa termina con la “bendición” de los fieles. Y a la misa, como espectáculo, podemos asistir muchas veces. Desde luego, en México, los oficios religiosos son el teatro culto más interesante. Pero están agotados ya, después de incontables representaciones. Sólo aquel que sienta deseos de ganar indulgencias oyendo las mismas jaculatorias de hace cincuenta años puede seguir asistiendo a los conciertos. Nosotros nos hemos acogido a la excepción triunfante: a los programas de Carlos Chávez, músico excelente, hombre de buen gusto, en los que suenan nuevos nombres y nueva música: Satie, Poulenc, Varesse, Milhaud.

Cuando estos conciertos faltan, nos queda el nacimiento de buenas exposiciones de pintura mexicana, que no tienen un público todavía. El público seguirá llenando los conciertos, porque sólo le exigen una actitud irrechazable: oír. Ninguna prueba del ejercicio del gusto: escoger, rechazar. Ninguna gimnasia de la inteligencia. Los asistentes a un concierto acuden a oírlo por

entero, sin desplegar más tarde otra actividad que la del aplauso, que es una agradable manera de volver a la circulación normal la sangre de las manos, largo tiempo inactivas. Y en esa exposición de pintura precisa escoger una o varias telas, para mirarlas con regalado detenimiento. La inteligencia entra en funciones. Por ello el futuro público de nuestras exposiciones no será el mismo de los conciertos habituales.

Un salón de exposición es siempre un lugar donde se conversa y no un templo donde se asiste al sacrificio de una víctima que puede ser el piano, el concertista o el público mismo. Nadie asistirá a un *vernissage* a sufrir deliberadamente. La conversación de una sala es, cuando menos, un agradable deporte y, cuando más, un bonito juego de crítica.

LOS DELICIOSOS BODEGONES MEXICANOS

FRENTE a un buen número de bodegones mexicanos de los siglos XVIII, XIX y XX, algunos de autores conocidos, otros, los más, de autores de nombres desconocidos, el espectador enterado descubrirá en seguida, tanto en la intención como en la factura de los cuadros, lo que pudiéramos llamar la liberación de la intención y aun de la factura dictadas —salvo excepciones considerables— por el movimiento religioso que, en términos generales, impregna y empalidece la pintura virreinal mexicana. La imaginería religiosa, repetida hasta el cansancio en esta época de nuestra pintura, en vez de mostrar parece ocultar, no sólo por los temas sino también por el sentimiento, esa parte tan mexicana no sólo de asunto sino de sensibilidad que en los bodegones mexicanos se muestra deliciosamente.

Los objetos presentes en la vida diaria, y los alimentos terrestres que el mexicano gusta —en el sentido más literal de la palabra—, aparecen trasladados al lienzo con un amor y con un colorido a la manera de los maestros españoles o mexicanos de la época virreinal. Ahora, en virtud de una actitud y de una decisión mexicanísimas, se expresan en la forma de una pintura en que la poesía se ha sometido voluntariamente a la realidad cotidiana. Los temas son los habituales del bodegón de todas partes del mundo. Los objetos y alimentos de todas partes alternan hasta ser desplazados, en algunas ocasiones, por los objetos y alimentos de la vida mexicana del tiempo y del lugar del pintor que los traslada artísticamente al dominio del arte: un arte de resonancias apagadas; un arte plácido en que la tormenta ha dejado el sitio a la inmovilidad en que los objetos esperan ser retratados por el pintor.

RETRATOS DE FRUTOS

En estos deliciosos bodegones, en estas naturalezas muertas en que “los frutos toman posturas eternas, para el ojo y para el pincel”, se descubre, por regla general, cuando los cuadros no tienen perceptibles influencias extranjeras en la manera más que en la técnica —y justo es señalar que esto no sucede sino por excepción—, un tono mexicanísimo por mesurado y discreto, una gracia sin alardes, una ingenuidad preservada por la sinceridad de la composición y por la fina selección de la paleta empleada por el artista en el goce de la ejecución del cuadro y en el minucioso retrato de objetos y frutos terrestres, deleite de los ojos y anticipación del placer del sabor.

Los bodegones mexicanos del siglo XVIII tienen una atmósfera más contrastada y unas tintas más sombrías que los del siglo pasado, más numerosos, pero que aspiran a una mayor libertad, y que si a menudo son menos ricos en calidades propiamente plásticas, son más ricos en personalidad y se diferencian mejor gracias a la aparición del “carácter” presente no sólo en la selección de objetos y alimentos mexicanos, sino en la forma más libre, por más ingenua, de la composición, menos sabia que la composición de los bodegones del siglo XVIII. Hay en los bodegones y naturalezas muertas del siglo pasado un deseo —iba a decir: un grito—

inconsciente acaso, pero no por ello menos claro, de independencia de modelos españoles o, más generalmente, europeos; una aspiración tácita de hablar a los ojos del espectador mexicano de las cosas y de los frutos mexicanos que forman la compañía silenciosa y diaria del mexicano. En esto, la pintura no ha seguido un camino distinto sino casi idéntico al que la literatura mexicana siguió en el siglo XIX, que es el siglo de la liberación política y también el siglo del descubrimiento del color y del carácter criollos y mestizos. Pero acaso es inoportuno detenerse a hablar de estas correspondencias de una política y de una política del espíritu — del espíritu de independencia en relación con lo español—, cuando el punto de vista crítico debería limitarse a ayudar al espectador a participar del goce que él mismo ha experimentado ante una serie de cuadros que tan deliciosamente presentan aspectos de la vida y de la pintura mexicana de los siglos XVIII y XIX, y que hace pensar en la necesidad de una monografía de “Bodegones mexicanos”.

PEDRO RAMÍREZ

HE AQUÍ un pintor de cuyo paso por la vida apenas tenemos aisladas y leves noticias. Las fechas que aparecen en sus obras nos dicen que Pedro Ramírez floreció durante la segunda mitad del siglo XVII. Manuel Toussaint, el erudito historiador de nuestra pintura colonial, ha encontrado una valiosa ficha que lo sitúa en la vida pública de la Nueva España: “Sus servicios fueron utilizados para erigir el túmulo que se levantó para las honras fúnebres de Felipe IV en la Catedral de México; así lo dice Sariñana en su libro *Llanto del Occidente...*, publicado en 1666”. Fuera de estas huellas de su paso no tenemos sino las muestras de su arte; las obras que de Pedro Ramírez existen en la capilla de la Soledad de la Catedral de México, en el Museo de Guadalajara, y la que se halla en el presbiterio del templo de San Miguel, de la Ciudad de México, que representa a Cristo atendido por los ángeles después de las tentaciones, ostenta una fecha: 1670, y compendia las virtudes y las flaquezas de un arte exuberante que ya no oculta los excesos de un barroquismo excesivo.

En nuestra pintura colonial se cruzan diversas influencias. La lección de la pintura italiana la recibió a través de los maestros españoles y de los propios pintores coloniales. A veces, directamente de los maestros italianos o bien de manera indirecta a través de los flamencos que dejaron en los cuadros de José Juárez, Echave y Rioja y Pedro Ramírez, la marca inconfundible de su estilo lleno de vida exuberante.

Ejemplo de esta afirmación es el cuadro de Pedro Ramírez existente en el Museo de Guadalajara, fechado en 1678, que revela la seductora influencia de Rubens en el espíritu de un pintor virreinal. El detalle aquí reproducido* lleva el sello de una influencia asimilada a un grado en que la personalidad de Pedro Ramírez no se borra sino que, por el contrario, se enriquece y perdura. Nos hallamos frente a una interpretación tradicional de uno de los temas más repetidos en los cuadros bíblicos: *Cristo atado a la columna*. El detalle escogido por la fuerza expresiva de la figura del hombre que se inclina, en primer término, de modo que su escorzo crea definitivamente la dimensión profunda del cuadro, tiene unidad admirable.

Todo en él está dotado de movimiento. En el hercúleo sayón que anuda el haz de espinas para azotar a Cristo hay un impulso dinámico que no sólo estalla en la fuerza muscular de sus hombros, rostro, brazos y manos, sino también en los lienzos de su vestidura. Las piernas y el manto de la figura que se halla detrás del sayón están movidos con igual impulso barroco. Apenas en el trozo de la columna, la pierna herida de Cristo y el lienzo blanco contienen, lógicamente, el tiempo de fuga.

El trozo dinámico está acompañado estrechamente por un colorido caliente y vibrante, que tiene tanta vida en las carnaciones de los desnudos como en los rojos de las vestiduras. Dibujo y color se funden y confunden tan íntimamente, que podemos decir que el detalle del cuadro de Ramírez está henchido de un movimiento luminoso y cálido.

* *Boletín Carta Blanca.*

JOSÉ MARÍA ESTRADA

LA INGENUIDAD de los temas, la simplicidad de los medios de expresión, el carácter mexicanísimo que lo mismo aparece en los rostros de las figuras que en el estudiado ademán, que en la disposición de los trajes minuciosamente acabados, pintados amorosamente, y que, en fin, en los fondos deliciosos que forman el ambiente adecuado a la figura, todo en los retratos mexicanos del siglo pasado atrae al espíritu moderno.

En la provincia se encuentran estas obras deliciosas, en mayor número que en México. Un sentimiento romántico, provinciano, ingenuo, de perpetuar la figura de un ser querido hacía posible estos retratos ejecutados sin prevención alguna por modestos artistas que no habían pasado por ninguna escuela académica o que habían pasado por ella fugazmente. El estado de Jalisco parece ser el más rico en obras de estos juglares del pincel. Pero en toda la provincia, “silenciosos, cubiertos de polvo”, viven representando todavía el recuerdo familiar o son la cifra, vacía ya, del romántico sentimiento que les dio una vida condicionada.

Verdaderos juglares del retrato, los oscuros pintores satisfacían una vanidad, una necesidad, un capricho o un gusto sentimental de las gentes que podían pagárselos. Sus cuadros, verdaderos romances plásticos, narraban en líneas delicadísimas y con unos cuantos colores armonizados perfectamente, la vida novelesca o poética de un rostro. Como los romances, quedaron, con el tiempo, desprendidos de sus autores, dando lugar a una floración anónima, de carácter popular, pero no por ello exenta de delicadeza.

La desesperante invención de la fotografía, que recibió de Baudelaire los más fieros dardos, vino a ser, a los ojos de los huecos aficionados de entonces, la solución de enmarañados problemas plásticos. Si el arte consiste en reproducir fielmente la naturaleza —decían—, la fotografía lo consigue mejor que nadie. La cámara tiembla menos que la mano. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego —concluían— la fotografía es el arte por excelencia. Así lo creyeron nuestros abuelos que no encargaron más su retrato al oscuro pintor amigo, de cuyo nombre apenas importa acordarse. Daguerre sustituyó con su firma la del pintor ignorado que no trabajó jamás por alcanzar esa amada póstuma a quien llaman la Inmortalidad.

Algunos nombres de estos pintores juglares se han salvado de un seguro olvido. José María Estrada es uno de ellos. Punto menos que nada sabemos de su vida. Apenas que, durante los años de 1830 a 1860, pintó en el estado de Jalisco numerosos y bellos retratos. De José María Estrada es la pintura que aquí se reproduce.* La virtud que mantiene en pie obras como ésta es la gracia: afortunada mezcla de espontaneidad y malicia. Su espontaneidad auténtica y su malicia, que se detiene en una afectación superficial, en vez de dañar al cuadro le prestan, unidas, un nuevo encanto, el del sentimiento poético en toda su inicial pureza.

**Boletín mensual Carta Blanca*, junio, 1938.

FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ

EN SU deliciosa monografía intitulada *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, don Manuel Romero de Terreros, investigador honorario del Instituto de Investigaciones Estéticas, en una de sus numerosas aportaciones al estudio de la historia del arte en México, se propuso reunir, consignar y estudiar brevemente la obra de los pintores mexicanos discípulos de Eugenio Landesio, el italiano pintor que llegó a México en 1885 y que durante nueve años impartió la enseñanza de la pintura en nuestra Academia.

La obra magisterial de Eugenio Landesio fue fecunda. Algunos de sus discípulos recibían, al mismo tiempo que la lección del maestro en sus cátedras de paisaje, perspectiva y ornato, el impulso necesario para desenvolver su personalidad propia. Y si José María Velasco fue el discípulo predilecto y el de obra más numerosa y singular, no fue el único de los “creadores, en cierto modo, del paisaje nacional” en los límites espaciales, en las dos dimensiones reales de una tela o de una tabla.

Romero de Terreros señala, entre los principales discípulos de Landesio, a José Jiménez, Luis Coto, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine, Salvador Murillo y José María Velasco, el último en la lista y, acaso, el primero en el mérito entre la pléyade de pintores que sufrieron dichosamente benéfica influencia de un maestro italiano seducido por el paisaje, por la muda poesía del paisaje mexicano. La labor de Landesio en el desarrollo de nuestra pintura es más rica en enseñanzas que una fábula con moraleja, y viene a demostrar que no hay nada más pueril en materia de arte que el temor a las influencias. Porque las influencias son benéficas cuando el que las recibe tiene capacidad para asimilarlas y convertirlas en sustancias que enriquecen su nutrición particular.

En nuestras galerías oficiales de pintura, y con ello quiero aludir a las galerías de San Carlos, dispersas y desmembradas por falta del local adecuado que merecen, ni figuran cuadros de todos los mejores discípulos de Landesio. En esto no hay sino una muestra de desidia, de indiferencia por parte de los funcionarios que deberían ir enriqueciendo y completando las salas de exhibición de paisajistas mexicanos del siglo XIX.

Ni Francisco Javier Álvarez ni Manuel Serrano, discípulos de Landesio, figuran con sus obras en las galerías de pintura. Nos ha bastado, para comprobarlo, confrontar nuestros datos y los de Romero de Terreros con la lista de obras que consigna Carrillo Gariel en su reciente monografía *Las galerías de San Carlos*.

De la obra de Javier Álvarez sabemos que fue poco numerosa pero de calidad excelente por la precisión del dibujo y por la delicadeza del colorido en el que no está ausente cierto lirismo y una exuberancia en que hace acto de presencia la lección de su maestro italiano.

La fidelidad al modelo exterior y la exactitud de los detalles, preocupaciones de la época que le tocó en suerte vivir, no convierten, sin embargo, en frías composiciones los cuadros en que Javier Álvarez demuestra su amor a la arquitectura y la delicadeza de su toque para pintar lo que en aquella época constituía una asignatura de la enseñanza académica: el follaje.

La transparencia de la atmósfera de la altiplanicie mexicana, que José María Velasco llevó en sus cuadros a las últimas consecuencias, y a cierta frialdad característica de su obra en que la imparcialidad parece ser su única pasión, también se muestra en los cuadros de Álvarez en que los cielos de un azul nítido contrastan con las nubes admirablemente resueltas, de una calidad marmórea, o bien, en virtud de juegos colorísticos muy del gusto de Landesio, pero muy afines a nuestros cielos en los momentos que preceden a la tormenta, dinámicas y matizadas con una gama de grises que va del color de la plata hasta el color del humo.

Cinco cuadros de Javier Álvarez he tenido presentes al escribir esta breve nota. Tres de ellos los consigna Romero de Terreros en su delicada monografía: *Garita de la Viga, Casa de la Hidalga y Casa de Pérez Gálvez*.

Los tres son mexicanísimos, no sólo por su asunto sino por la delicadeza de ejecución, por la sobriedad en el dibujo, por la gracia de las figuras que dan una nota de vivacidad a la arquitectura dominante, mientras cielos, nubes y árboles, en un orden armonioso, completan el cuadro.

Los otros dos cuadros de Javier Álvarez son también dos paisajes en que la arquitectura es dominante. Uno es una vista de Sevilla desde el Guadalquivir. Otro es del castillo de Miramar. Ambos están ejecutados, sin duda alguna, no del natural, sino teniendo como punto de apoyo y referencia grabados de la época; principios de la segunda mitad del siglo pasado. Porque en 1858, los cuadros de Álvarez figuraban en las exposiciones de la Academia.

Una lección de sencillez, de probidad artística y de encanto para los ojos se desprende de los cuadros de Javier Álvarez, ejecutados con tal primor y a la vez con tanta seguridad y limpieza de oficio, que no parecen estar pintados hace cien años, sino ayer mismo u hoy.

JUAN CORDERO

ASISTIMOS felizmente a lo que pudiéramos llamar una reaparición de nuestros olvidados valores artísticos, en materia de artes plásticas. Las exposiciones de la pintura de nuestros retratistas del siglo XIX, de nombres desconocidos o de modestos nombres, que ejecutaron sus obras expresivas, intencionadas y llenas de carácter, en las ciudades del interior de la República: Guadalajara, Jalapa, Veracruz, Guanajuato, y la exposición de grabados de José Guadalupe Posada, abrieron el camino.

La exposición de obras del paisajista José María Velasco fue un acontecimiento artístico de primer rango. Una confirmación para quienes, desde hace muchos años, pedíamos que fuera exhibido el mayor conjunto posible de sus obras, y una sorpresa para el gran público que lo conocía apenas o que lo ignoraba por completo. A la sorpresa de estos últimos siguió una admiración franca ante los grandes fragmentos de naturaleza mexicana vistos a través de una lúcida sensibilidad y de una lente de finísima imparcialidad poética.

No menos importante fue la exhibición de las obras de otro gran pintor de paisajes: Joaquín Clausell. El desinterés de su obra, la riqueza de su temperamento, la sensualidad de su colorido, lo situaron como uno de los auténticos pintores dentro de un gran movimiento, el impresionismo, que, a los ojos de muchos, no había tenido entre nosotros un representante de primer orden.

La curiosidad artística de quienes quisiéramos que en esta dichosa valoración no se procediera a grandes saltos —la naturaleza no los da, y de paisajistas se trata— se impacienta por ver reunida, en una exposición que tendrá una gran importancia y que será también sorprendente, la obra de otros paisajistas, discípulos del italiano Landesio, que, como José María Velasco, recibieron una lección y la superaron, en lo que toca a la expresión de su temperamento de mexicanos, a través del dibujo y del color. Me refiero a los paisajistas del siglo XIX José Jiménez, Luis Coto, José Calderón, Javier Álvarez, Salvador Murillo y Gregorio Dumaine, de quienes, en unión de José María Velasco y de sus más distinguidos discípulos, Manuel Romero de Terreros ha hecho la presentación en una deliciosa monografía. La exhibición de sus obras dispersas vendría a completar, con sus bellos paisajes, el paisaje general de nuestra pintura de fines del siglo XIX.

En esta reaparición que, en algunos casos, adopta formas de verdaderas revelaciones y aun de resurrecciones verdaderas, le corresponde ahora a un pintor de retratos y de asuntos históricos y religiosos a quien la crítica tenía punto menos que olvidado y cuya obra es característica de una época de la pintura mexicana. Sus pinturas de caballete se ofrecen, acaso por vez primera, reunidas en una exposición que, si no es completa, es, desde luego, significativa. El público, los aficionados y críticos que tenían que conformarse, hasta ahora, con ver y admirar unas cuantas telas expuestas en las galerías de pintura del Palacio de Bellas Artes, podrán admirar ahora una buena porción de obras del mexicano Juan Cordero.

En Teziutlán nació el pintor Juan Cordero, el 16 de mayo de 1824. Su vocación artística se reveló muy pronto. Su afición a las artes del dibujo fue tan clara y, al parecer, tan decisiva, que el artista niño influyó dichosamente en la voluntad de su padre, español de origen, y comerciante, que no sólo no se opuso sino que determinó el ingreso de su hijo en la Academia de la capital de la República. En la Academia, el artista adolescente cultivó, al mismo tiempo que sus dotes personales, una idea de insatisfacción nacida en el círculo artístico que lo rodeaba y que en aquel tiempo le pareció —y probablemente lo era— un círculo estrecho. Desde entonces cultivó, secretamente primero, abiertamente después, el vivo deseo de ir a Europa a completar unos estudios que en la Academia le parecían insuficientes. Lúcidamente ambicioso, razonablemente insatisfecho, el joven artista tenía los sueños pero no los medios para realizarlos. Abandonó entonces la Academia para dedicarse de modo provisional al comercio. Espíritu independiente, prefirió hacer solo este transitorio pasaje de su vida. Y así fue como, llevando él mismo su mercancía y recorriendo a veces los pueblos pequeños del interior de la República, convirtiéndose en un comerciante singular cuyo móvil no era otro que ir reuniendo el fruto de su trabajo con la mira de realizar su sueño despierto de artista despierto. Cuando, al fin, pudo reunir la cantidad suficiente, su sueño se había concretado en un solo país: Italia.

En Roma lo hallamos en el mes de junio de 1845. Desde Roma envía a México copias de pintores italianos y obras originales. Anastasio de Bustamante logra que el gobierno de México lo nombre agregado a la legación mexicana en Roma. Y, más tarde, la Junta Directiva de la Academia de San Carlos, reconociendo su maestría, le concede una pensión para que continúe sus estudios en la ciudad que fue la estación de llegada de sus sueños de adolescente.

A fines de 1853, y después de un viaje a España, regresa a México con algunas de sus obras más ambiciosas. En México se convierte en el opositor de Pelegrín Clavé, pintor español que dirige la Academia. Pinta, entre otros, un retrato del general Santa Anna. Su Alteza Serenísima le expide un nombramiento para que sustituya en la Academia al español Clavé. Pero el pintor Cordero no llega a ocupar la plaza del español. La rivalidad entre ellos se hace más palpable. La crítica del tiempo da muy curiosas muestras de los ataques a la obra de Cordero, ¿inspirados por el propio Clavé?, y de la defensa que los admiradores del pintor mexicano hacen de ella.

Es entonces cuando ejecuta decoraciones murales al temple en la capilla de Cristo de Santa Teresa, a las que siguieron las decoraciones en el templo de San Fernando, terminadas en 1859. Después, nuevas decepciones y nuevos viajes, ahora por algunas poblaciones de los estados de la República, donde pinta algunos retratos de encargo. El pintor precoz, el artista apasionado, conserva a través de muchos años su lucidez, su orgullo y, también, sus facultades artísticas. No es su caso el del pintor que despierta temprano a la vida artística para adormecerse temprano también. A la edad de sesenta años murió Juan Cordero: el día 28 de mayo de 1884.

Juan Cordero pertenece a esa gran familia de pintores para quienes el orden y la belleza, en el sentido de la razón y la proporción armoniosas, son más importantes que la voluptuosidad del

color. Su única pasión parece ser la serenidad que es, en cierto modo, una falta de pasión; su única embriaguez parece ser la sobriedad, o la lucidez que consiste en mantenerse siempre despierto, en negarse al abandono, en resistir la tentación y en refrenar la ansiedad.

Nada más opuesto al temperamento de nuestro pintor que el vuelo romántico. Nada está más ausente de sus telas que la multiplicidad de tonos que son la riqueza del colorista. Su personalidad no se muestra en la armonía colorística sino en la melodía lineal. Línea y volumen se imponen en los cuadros de Juan Cordero, en que las figuras parecen haber sido medidas y ponderadas con vista rigurosa, como si los ojos del artista fueran, en el momento de la ejecución de la obra y frente al modelo cuidadosamente elegido, instrumento de precisión.

Pintura para los ojos, sí, pero también, y a veces sobre ello, pintura para el tacto es la suya. Hay un tipo de pintura para la cual, instintivamente, los dedos se adelantan para tocar no por incredulidad ni por escepticismo, sino para ver mejor, palpando con lo que pudiéramos llamar los dedos de nuestros ojos, a fin de gozar no sólo con la vista sino, también, a favor de lo que un hombre de nuestro tiempo ha llamado la visión extrarretiniana. Ante algunos cuadros de Juan Cordero se experimenta ese deseo, esta imantación provocada por las cualidades táctiles de su pintura.

Como fruto de su permanencia en Roma y gracias al contacto con determinadas escuelas neoclásicas y a la admiración reflexiva de ciertos maestros, condicionada siempre por un temperamento que es más justo llamar contenido que frío, Juan Cordero logró una serie de cuadros de admirable precisión en el dibujo y de un modelado fuerte y delicado a la vez. Cuadros como *Florista napolitana*, *Bañista*, *Damas romanas*, *Damas napolitanas*, o la *Dama del pandero*, en que la luz y el color parecen desempeñar, más que un fin en sí mismos, el oficio de servir voluntaria y mesuradamente al dibujo y al modelado. Es en estos cuadros y en algunos retratos donde se hallan presentes sus más concentradas virtudes que, en más de una ocasión, hacen pensar en la obra de Ingres y en su lección particular.

Dos admirables autorretratos de Juan Cordero, el que lo muestra en la adolescencia y el que lo representa en plena juventud, revelan, a través de los ojos del artista, el poético temperamento que en su pintura se expresa como una tranquilización del tumulto interior.

Otros retratos, entre los cuales es justo destacar el de dos jóvenes escultores, muestran, además de la fidelidad naturalista, sobrias entonaciones que acusan a su autor como dueño de una paleta distinguida en que los gritos y aun las interjecciones del color han sido ahogados a favor de un medio tono discreto y confidencial. Ni sus ambiciosas composiciones en los cuadros grandes, de asunto, ni el retrato monumental en que una dama ostenta, con detalles de absoluta precisión naturalista, un traje que es todo un documento de la suntuosa moda de su época, tienen la belleza ordenada de sus cuadros *romanos*, ni la fidelidad y sumisión voluntaria e íntima de algunos de sus excelentes retratos.

JOSÉ MARÍA VELASCO, PINTOR DEL VALLE DE MÉXICO

CERCADO por enormes montañas que parecen estar en su sitio para preservarlo de los colores demasiado fuertes y de los climas que amenacen turbar su reposo lúcido y claro, el Valle del Anáhuac tiene tal armonía y proporción que el hombre no llega a sentirse pequeño dentro del círculo inmenso. Con ser monumental la muralla que lo rodea y con ser vasto el mar de su cielo, el aire transparente pone de tan clásico modo las cosas más distantes al alcance de la mano, que el hombre siente que todo cuanto mira y toca con los ojos está hecho a su escala.

Nada embriaga, nada turba ni fatiga ni adormece en este paisaje que regala la serenidad y contagia vida y desvelo alerta.

El azul del cielo del valle tiene una pureza de esmalte. Las nubes que en el cielo navegan, una consistencia de mármol. Los crepúsculos alcanzan variedades increíbles pero raramente y sólo por excepción surgen colores inesperados. Aun entonces, una cortina de polvo finísimo atenúa los colores que de otro modo serían demasiado cálidos. Esa cortina de polvo se formó, silenciosa e insensiblemente, en los lagos de la vieja Anáhuac, hoy desecados.

Las montañas son el marco del valle. La transparencia del aire las aproxima, pero, a medida que a ellas nos acercamos, mantienen, en un a modo de miraje, su orgullosa distancia. Son de un azul intenso y mate. A veces, toman una coloración violeta. En todas partes hacen actos de presencia. ¡Cuántas veces, al término de una calle, en plena ciudad nos marcan la frontera vertical y magnífica del valle!

Del silencio del valle, ¡qué decir sino que es tan intenso que el oído atento puede escucharlo!

VELASCO Y CLAUSELL

Dos grandes pintores, realista el uno, impresionista el otro, han detenido en sus lienzos los fugitivos instantes en que el alma del Valle de Anáhuac se expresa en todo su esplendor silencioso. Uno de ellos, el primero en el tiempo, José María Velasco, nació en Temascaltingo, Distrito del Oro, Estado de México, el día 16 de julio de 1840. Su padre era de condición humilde, tejedor de rebozos, artista a su modo. El talento del futuro gran pintor se reveló de pronto, precozmente. A los 18 años asistía a la Academia de San Carlos, donde fue discípulo de dos grandes maestros: Landesio, el italiano pintor viajero en México, durante el segundo Imperio, y Clavé, director de la Academia en que más tarde José María Velasco había de ser, a su vez, maestro de perspectiva. Velasco viajó a Europa y por los Estados Unidos; recibió justos premios y honores por su obra honesta y lúcida. Murió el 25 de agosto de 1912.

Sin hipérbole puede afirmarse que José María Velasco es el gran paisajista mexicano del siglo XIX. Es también, y por antonomasia, el pintor del Valle de México. Construidos con una sobriedad precisa, dibujados con las más puras líneas y pintados con los más fieles y no por

ello menos sino más poéticos colores, sus cuadros son un ejemplo de cómo la poesía y la verdad pueden unirse en estrecho abrazo, como lo quería Goethe.

El segundo pintor es Joaquín Clausell, el impresionista, que en sus cuadros recreó, a base de color exclusivamente, las armonías sutiles con que los tonos se alían en la naturaleza mexicana. José María Velasco es dueño de una pasión fría y exacta. Joaquín Clausell, de una refinada sensualidad. En los cuadros de Velasco, el tiempo no transcurre, y el aire, de una transparencia única, parece purificar las cosas y preservarlas de la corrupción. En una lente clarísima parece recoger, en cada cuadro, todo el paisaje del valle. Y sorprende el modo puro, exacto y frío como lo devuelve a nuestros ojos.

JOAQUÍN CLAUSELL

LA EXPOSICIÓN de la obra de Joaquín Clausell, organizada en 1945 en el Palacio de las Bellas Artes, fue un acto de justicia para un pintor, para un gran pintor mexicano, olvidado, o al menos relegado a un segundo o tercer plano por la crítica contemporánea.

La indiferencia y el olvido eran la regla inflexible con que se medía su obra desarrollada en un clima de soledad y silencio creadores. Los comentarios de Rivera y Atl, de Montenegro y Lazo, de Pellicer y del autor de estas líneas, fueron la excepción a la regla y el testimonio casi único de que la obra de tan excelente pintor no sufrió, dichosamente, un eclipse total.

Para quienes no conocían los cuadros de este artista silencioso, concentrado y modesto, la exposición de 1945 fue una sorpresa. Para quienes algunas de las obras de Clausell nos eran familiares fue una comprobación, una reafirmación.

Joaquín Clausell nació el 16 de julio de 1866, en la ciudad de Campeche; siguió la carrera de abogado y obtuvo el título profesional en 1896. Viajó por Europa y regresó a México. Su afición, su predilección por la pintura fue cultivada por él sigilosa y personalmente, sin inscribirse en academia o escuela alguna, y el ejercicio de ella fue, al parecer, una especie de fuga de la realidad que le imponía la práctica de una profesión ajena por completo a su verdadera e íntima vocación artística. Una gran capacidad de soledad lo llevaba a abandonar el ruido de la ciudad para instalarse en el silencio del campo o ante el rítmico concierto del mar, en las playas del Golfo de México y del océano Pacífico. La muerte lo sorprendió trágica, accidentalmente, en una de esas frecuentes y fecundas excursiones de las que tantas veces volvió con obras ejecutadas en los lugares mismos, o con los ojos y los ojos de la memoria y del espíritu impregnados de las armonías colorísticas que había de expresar, más tarde, en sus cuadros, en las Lagunas de Zempoala, el día 28 de noviembre de 1935.

DESINTERÉS ARTÍSTICO EN UNA ÉPOCA DE AMBICIÓN

Su obra, desarrollada silenciosa y, podríamos decir, secretamente, es una de las hermosas pruebas de que aún es posible el desinterés artístico en una época de ambición y publicidad; de que aún es posible la probidad artística en un medio en que la moneda mala rechaza y deja fuera de circulación la buena moneda; y de que, en un mundo de ruidos y proclamas, son aún posibles la soledad y el silencio creadores.

Joaquín Clausell es nuestro gran pintor impresionista. La luz y, consecuentemente, el calor, son las categorías de su pintura. La naturaleza es su único constante y renovado tema. Como los grandes pintores impresionistas, supo abandonar la oscuridad y la asfixia del taller académico para ver y respirar al aire libre y libremente. Como los grandes pintores impresionistas se propuso escoger libre y personalmente los elementos que la naturaleza propone al artista, y disponer de ellos en el orden armonioso de un cuadro. Como los grandes impresionistas, restituyó a la pintura, al mismo tiempo que sus dichosos límites, su mágica

dimensión de encantamiento y deleite de los ojos y para los ojos. Y todo ello con el oficio más noble, más franco y directo, y con los más puros colores de una paleta rica y variada hasta lo increíble en que las más opuestas voces de los tonos logran, no obstante su diversidad, una concordancia armoniosa.

Pintor sensual en el más puro y directo significado de la palabra, sus cuadros hablan sin elocuencia, poéticamente, a los sentidos del espectador. Y si todos son un deleite para la vista, de algunos es justo decir que podemos respirarlos como una emanación; o bien tocarlos, por la magnífica calidad de su materia, y aun oír en ellos el silencio de sus lagos y canales, o el rumor de sus bosques o la precipitada fuga del oleaje en sus marinas, o el hervor siempre rítmico de sus caídas de agua. Porque en los cuadros de este exquisito pintor mexicano, como en el verso inolvidable, “los perfumes, los colores y los sonidos se responden”.

Transparencia y neblina, olas y nubes, cascadas y remansos, montañas y volcanes, árboles y rocas son los personajes de la obra de este pintor del aire, del agua y de la tierra que, con frecuencia, no necesitó sino unos cuantos centímetros de tela para darnos la impresión de la magnitud y grandeza de la serenidad y la angustia de los elementos en movimiento o en reposo.

JULIO RUELAS, DIBUJANTE Y PINTOR

EL NOMBRE y la obra del dibujante y pintor Julio Ruelas están íntima, claramente ligados al movimiento literario llamado el modernismo. Este movimiento tuvo en la *Revista Moderna de México* un excelente vehículo de expresión. En la historia de nuestras revistas, que es en muchos casos la historia de nuestras letras, la *Revista Moderna* sucedió, en el tiempo y en el espíritu, a la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, precursor mexicano del nuevo movimiento literario. La *Revista Moderna* que fundó el poeta Jesús E. Valenzuela fue el órgano de expresión de los poetas y prosistas del modernismo en su momento pleno. En sus páginas, con una gran frecuencia, con una gran constancia rítmica, aparecieron viñetas, ilustraciones, dibujos, grabados de Julio Ruelas, y las reproducciones de sus cuadros al óleo.

Sin hipérbole podemos decir que Julio Ruelas es el dibujante no sólo de la *Revista Moderna* sino del modernismo mexicano. Sus dibujos eran ilustraciones de los poemas de los poetas modernistas más destacados —Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Jesús E. Valenzuela— y aun de los poetas menores del modernismo. En un juego de correspondencias, los dibujos de Ruelas fueron ilustrados también, en otras ocasiones, por los versos de estos mismos poetas. Y los libros de los poetas del modernismo aparecían ilustrados por el dibujante nervioso y justo a un solo tiempo, minucioso y atormentado a la vez que fue Julio Ruelas. Los ejemplos de los libros de poetas pertenecientes a ese nuevo movimiento poético son numerosos. Conviene destacar *Almas y cármes* de Jesús E. Valenzuela y *Los jardines interiores* de Amado Nervo, en el que las ilustraciones de Julio Ruelas alternaron con las de Roberto Montenegro.

El cuadro al óleo ejecutado por Julio Ruelas, que representa la entrada de Jesús Luján a la *Revista Moderna*, es característico de este íntimo enlace entre un dibujante pintor y una escuela literaria; entre un artista plástico y una revista literaria y artística. Julio Ruelas no sólo no desdeñó sino que encontró la forma de aparecer representado en ese cuadro anecdótico y simbólico en el que Jesús Luján, el mecenas, era recibido por el centauro Valenzuela que se halla rodeado de los poetas y artistas de la *Revista Moderna*, representados también, en virtud de una metamorfosis zoomórfica amada por Ruelas, con cuerpos de animales.

No hay duda que las constantes transfusiones de sangres poéticas y plástica que son características de Ruelas y los poetas de su momento marcaron en sus dibujos una huella que determinó el carácter literario de muchos de ellos. Pero también es justo subrayar que en el dibujante y grabador Julio Ruelas latía naturalmente una imaginación, y sobre todo, una fantasía que revelan su espíritu romántico impregnado, enriquecido, estimulado por la experiencia vital, intelectual y artística que constituyó para el artista mexicano su viaje a Alemania.

A fines del siglo pasado continuaba en México la costumbre de que el gobierno o los particulares interesados en el desarrollo de un artista joven predilecto lo enviaran a estudiar a Europa. A Julio Ruelas, como a Germán Gedovius, le tocó en suerte el viaje a Alemania. Y la lección, la huella de la Academia de Múnich, está presente en la obra de Julio Ruelas, en muchos de sus cuadros al óleo. En algunos de sus retratos se advierte también una

predilección manifiesta, sobre todo pero no únicamente, en las actitudes y en las modas de sus modelos, de un Franz Hals visto desde una academia alemana de fines del siglo XIX.

También el pintor suizo Arnolf Boecklin señaló en la obra del artista mexicano su influencia, recogida, claro está, por un temperamento que halló en la obra del pintor fantástico una correspondencia, una afinidad espiritual.

A favor de la distancia podemos distinguir dos grupos de dibujos de Julio Ruelas. El primero estaría formado por los estudios y notas en los que se advierte el pulso delicado y preciso y la visión desinteresada del dibujante que observa y persigue la forma hasta captarla y aun dominarla. El segundo grupo estaría formado por las ilustraciones, viñetas y grabados en que a la precisión del dibujo se alía la expresión de una fantasía, de una imaginación y, a menudo, de una fantasía y de una imaginación fundidas íntimamente. Porque el vuelo de la fantasía pero también el conocimiento minucioso y seguro del oficio están presentes, sobre todo, en la obra de Julio Ruelas grabador.

En un juicio hiperbólico, pero no por ello desacertado si guardamos las proporciones, un poeta de su tiempo y de su país lo llamó “hermano de Alberto Dürero”, lo cual es justo en cuanto a la seguridad y conocimiento de los medios que Julio Ruelas usó para lograr excelentes grabados en metal, de los que el autorretrato, llamado también *La crítica*, es un ejemplo valioso. Pero, al mismo tiempo, por su amor al claroscuro que, justo es decirlo, no le sirvió para disimular incapacidad de dibujante sino para crear la atmósfera misteriosa y fantástica de sus grabados, Julio Ruelas es, más bien, de la familia de Gustavo Doré, por lo que toca a la parte fantástica, y de la familia del mismo Gustavo Doré y de Alejandro Federico Hofmann por lo que se refiere a las sustancias literarias que forman una dimensión apreciable y visible en su obra.

Los dibujos a pluma de Julio Ruelas, numerosos, nerviosos, minuciosos, son, al lado de sus grabados al aguafuerte, las obras de un artista que ha pensado a su manera y muy personalmente el mundo considerándolo como un *jardín de suplicios*. En sus viñetas se advierte la influencia del *art nouveau*, tan característico, de fines del siglo pasado, pero de un *art nouveau* sentido y comprendido más a la manera alemana que, por ejemplo, al modo francés. Los dibujos y las viñetas de Julio Ruelas han sido imitados sin fortuna, o copiados sin honestidad, o falsificados sin medida. Con ello Julio Ruelas ha recibido un homenaje indeseable pero innegable también.

Los cuadros al óleo del artista mexicano, que no están dentro de los límites de su época de estudioso académico, poco conocidos antes de ahora, son una sorpresa para el espectador, por el dominio del dibujo y por la paleta austera en que los colores se equilibran armoniosamente.

Julio Ruelas, nacido en Zacatecas en 1870 y muerto en París en 1907, realizó, a pesar de la brevedad de su vida, una obra considerable y, desde luego, singular en su momento, por sus dimensiones de angustia, fantasía y misterio.

RETRATO Y RETRATOS DE ROBERTO MONTENEGRO

“EL HOMBRE es un junco que piensa.” “El río es un camino que anda.” ¿Por qué no añadir, a estos dos pensamientos de Pascal, otro que diga: El artista es un espejo que anda? Eso justamente me parece que viene a ser el artista: un hombre que piensa y que anda, como un río que es, al propio tiempo, un espejo que anda captando y devolviendo en sus aguas congeladas, convexas y cóncavas, o simplemente planas, la realidad que anhela convertir en una delicia, en un placer, en una emoción estética.

Más o menos lúcidamente, un pintor no es más —ni menos— que un espejo que anda... que anda buscando un fragmento de naturaleza y de naturaleza humana de qué disponer para expresarla y, a través de ella, expresarse.

Me parece que no encontraría otro pintor mexicano contemporáneo que me sirviera de ejemplo mejor para confirmar estas hipótesis, que Roberto Montenegro. Porque Roberto Montenegro es el más móvil de nuestros pintores —iba a decir, de nuestros espejos.

Su obra variada y múltiple, diversa y cambiante, está presidida y ha sido ejecutada bajo el signo de la curiosidad. Y la curiosidad es la madre de todas las aventuras y el motor de todos los riesgos, de todos los viajes del espíritu. Ni la quietud ni la prudencia tienen nada que ver con este artista que ha recorrido todos los riesgos, que ha probado todas las aventuras, que ha emprendido todos los viajes, de los que no ha regresado sino para cambiar de dirección, correr un nuevo riesgo y emprender un nuevo viaje.

El intento de dibujar, definir o detener siquiera la fisonomía estable de la obra de Roberto Montenegro en líneas precisas, en fórmulas rígidas, o encuadrarla en el ámbito que fije sus límites, es una tarea inútil, una operación melancólica equivalente a la de quien intentara fijar, de una vez por todas, la fisonomía eternamente cambiante de Proteo, cuando, precisamente, en el eterno cambio está la única permanencia de esta clase de artistas, de esta suerte de espíritus. Cualquier estímulo exterior los hiere, altera y fecunda; toda tentación los atrae al punto de hacerlos caer en ella inevitablemente; toda metamorfosis los seduce. Si el cambiante Proteo es su símbolo, la veleta es su correspondiente objeto mágico, sensible al menor cambio de dirección del viento, y el camaleón, ese pequeño saurio, ese pequeño dragón que es la miniatura de un animal prehistórico, que cambia de color bajo la influencia de las más diversas causas, es el signo, mágico también, que preside su obra como un nuevo signo de un nuevo zodiaco.

Los primeros dibujos de Roberto Montenegro aparecieron reproducidos en la *Revista Moderna* y tenían el espíritu y la influencia literaria que dominaba entonces. Una marcada correspondencia se establecía entre los poemas de los poetas modernistas y los dibujos de Julio Ruelas y, luego, de Roberto Montenegro, que ilustraban poemas y libros de esa época. Después, la influencia que Beardsley proyectó en un momento largo sobre un gran número de dibujantes de todo el mundo, apareció también en las líneas nerviosas y delicadas, que merecieron el calificativo de “decadentes”, de los dibujos de Roberto Montenegro que cristalizaron en el *Álbum* que lleva un prólogo de Henri de Regnier. El grabado sedujo un tiempo a nuestro dibujante que dejó las primeras muestras de su interés por lo pintoresco

mexicano en las aguatinas que realizó en España. De su inclinación por los temas exóticos quedaron, a través de los pintores orientales y del orientalista Dulac, las series de dibujos coloreados y miniados primorosamente. Y en uno de sus numerosos cambios, cultivando el grabado en madera y los dibujos a pincel que imitan los resultados del grabado en madera, Montenegro dejó numerosos frutos entre los que se destacan el *Álbum de Taxco* y los dibujos a color y en blanco y negro que ilustran los dos volúmenes de Clásicos Infantiles.

Recorrer en la memoria los dibujos de Roberto Montenegro, o bien repasar las series de dibujos que ha conservado de sus diversas épocas, equivale a presenciar todo un repertorio de metamorfosis y a seguir la hoja de las temperaturas más cambiantes, que van desde el dibujo literario hasta el de formas abstractas, pasando por el dibujo decorativo mexicano, extraído de los objetos de arte popular del que Roberto Montenegro ha sido uno de los introductores y uno de sus más fieles amantes. También el dibujo de teatro y para el teatro ha imantado a este artista que parece no rehusar ninguna seducción, ninguna invitación estética. De su actividad de escenógrafo se recuerdan decoraciones, telones y trajes en que imprimió su buen gusto y esa otra dimensión característica de su espíritu: la fantasía.

Pero el dibujante, el ilustrador de libros, el grabador y el litógrafo no son sino aspectos parciales de su personalidad múltiple. Porque ¿no es Roberto Montenegro uno de los iniciadores de la pintura mural mexicana contemporánea? Su nombre y su obra se asocian con los de los iniciadores de este movimiento. Y en la historia del resurgimiento de la pintura mural, Montenegro debe figurar entre los primeros pintores que ejecutaron grandes decoraciones murales en edificios públicos, escuelas y bibliotecas.

Si en un tiempo la actividad de este inquieto pintor pareció concentrarse en los problemas y realizaciones de la pintura mural, ejecutada al temple o al fresco, bien pronto, y una vez que esta manifestación pública de la pintura asentó la espuma de su efervescencia, Roberto Montenegro volvió a cultivar con intensidad la pintura de caballete en sus diversas formas, con sus diversos medios: óleos, acuarelas, gouaches. Si a alguno de estos procedimientos ha permanecido fiel este artista infatigable, para quien el único descanso parece ser el cambio de modo y de material, es al procedimiento de la pintura al óleo.

Testigo de una buena parte de su obra desarrollada en México después de su último viaje a Europa, de donde llegó con más resonancias de la pintura española —Montenegro trabajó en el taller de Anglada, y aún recuerdo sus telas pintadas en la Isla de Mallorca— que de la pintura francesa, lo he visto acometer, gustar, afiliarse y abandonar, con una inquietud constante y en una serie de vivas experiencias, los diversos modos, las diferentes escuelas de la pintura moderna que Montenegro ha sabido vivir, corriendo parejas con su inquietud, la inquietud y el cambio constantes que la pintura ha sufrido desde el impresionismo hasta el suprarrealismo, dejando en sus cuadros la huella de una personalidad que no es sino una forma de avidez nunca saciada. ¿No he dicho que en el constante cambio reside, precisamente, la permanencia de espíritus como el de Roberto Montenegro?

En sus talleres de San Pedro y San Pablo, de la calle de Independencia y, ahora, de la calle del Ejido, al mismo tiempo que de las incesantes metamorfosis del ambiente físico que lo rodea, entre cuadros, muebles y objetos del mejor gusto y dispuestos con un arte seductor y

personal, he sido testigo de la aparición, en su caballete, de cuadros de asunto realista o poético, a los que suceden, bien pronto, cuadros sin asunto en los que Montenegro no da lugar a ninguna anécdota; y telas de marcado sabor mexicanista por los temas y los objetos; y reapariciones, con moderno sabor, de otros cuadros en que parece revivir, con espíritu nuevo, el encanto de las telas de los pintores anónimos mexicanos del siglo XIX a quienes Montenegro ha descubierto, estudiado y definido antes que ningún otro artista, antes que ningún otro crítico.

Deliberadamente, no he mencionado uno de los aspectos más característicos de la obra de Montenegro. Me refiero a su actividad, a su capacidad de retratista. A través de todas sus transfiguraciones, ha cultivado con acierto este género de la pintura. Los retratos que ha ejecutado, desde aquellos que lo revelaron como un retratista mundano y elegante hasta los más recientes en que aborda la representación del modelo con una fuerza y con una decisión en que todo lo literario está ausente para dejar el lugar a un trazo firme y a un colorido severo, son numerosísimos.

Otros críticos han elogiado ya, sin reservas, los más recientes retratos, los retratos monumentales que Montenegro ha pintado con innegables cualidades y calidades formales y con una gran penetración psicológica del modelo.

Si, entre ellos, el retrato de Ruth Rivera conserva todavía una dimensión decorativa que empieza a desaparecer en el retrato de Alfa Henestrosa, los retratos de José Clemente Orozco y de Elías Nandino son obras en que lo decorativo ha quedado abolido y en que el dibujo preciso, el color y el volumen logran fielmente objetivar la idea, la investigación —como diría Baudelaire—, la penetrante investigación del espíritu del retratado. Por ello, el retrato póstumo del pintor José Clemente Orozco y el angustioso retrato del poeta Elías Nandino representan, dentro de la obra de Montenegro, sólidos instantes de equilibrio, frutos selectos y maduros.

LAS COSAS NUEVAS DE ROBERTO MONTENEGRO

I

Repasando rápidamente el cuaderno de la memoria, recordando las primeras lecturas, los libros despertadores, al llegar a aquella dichosa *Revista Moderna*, encuentro dos nombres de dos artistas que anuncian, en la historia de nuestras artes del dibujo, las primeras expresiones del siglo que vivimos. Son ellos: Julio Ruelas y Roberto Montenegro.

Dibujante de fría seguridad germana era Ruelas. Sus dibujos: trampolín de inspiraciones a los poetas de entonces. Llena de externos prejuicios literarios, elocuente, su obra parece nadar todavía entre dos siglos.

Cuando Ruelas era un dibujante “acabado”, Montenegro comenzaba apenas, balbuceante, impersonal, atractivo, sin embargo. Varias influencias lo solicitaban. Montenegro acudía a ellas. Su misma flexible espiritualidad lo hizo llegar, tras de las influencias, a la prueba de todos los placeres de la técnica. En esto último, y en ese surgir, con el abril de cada año, más jóvenes cada vez, habría de parecerse al inmarcesible Tablada. Su talento, su inquietud y su afinado buen gusto lo han sostenido con firmeza. En nuestro medio y como dibujante, ha repartido influencias, ha hecho discípulos y prosélitos.

Tiene Montenegro, además, otros perfiles y dimensiones. Conversador brillante y maligno, cuando su Eckermann —conozco a más de uno— no anota sus frases felices, las recoge él mismo. De este modo ha ordenado para cada uno de sus amigos un anticipado epitafio.

Tiene además, con Carlos Pellicer, el monopolio de algunos epítetos: ¡Admirable! ¡Estupendo! ¡Maravilloso! Usarlos después de habérselos oído es como provocar un remordimiento.

Sus viajes son los rumbos de su obra y su vida. Así podemos decir —en vez de norte, sur, este y oeste— París, Madrid, Mallorca y Venecia. O bien: Regnier, Valle-Inclán, Anglada y la Marquesa Casatti.

También su estudio es su Baedeker y su brújula espiritual. Porque Roberto Montenegro tiene un estudio.

II

El estudio de Montenegro, reverso del famoso de Gómez de la Serna, es, ante todo, un estudio aséptico. Después de una observación de Reyes, podemos aventurar una clasificación de éstos: estudios anteriores a las teorías microbianas de Pasteur y estudios posteriores a las mismas teorías. De los últimos el de Montenegro puede ser el tipo. De los primeros apenas quedan rastros melancólicos: ¿el taller del Dr. Atl merecerá ser el tipo?

He dicho del estudio de Montenegro que, tanto como su Baedeker, es su brújula espiritual. Lo he dicho y no sin razón. Dentro del universo cuadrilongo, la aguja sensible de cualquier brazo puede señalar los rumbos. El oriente en los jades, en el kakemono de asunto

erótico o en la estampa que firma Hirugami —no busquéis este nombre en las monografías, Tablada, Estrada—, el japonés pintor maravilloso. La Europa de *avant-guerre* en el cuadro de la marquesa Casatti del mismo Montenegro, que es como un *puzzle* de marfil, laca y preciosas maderas. La América en las vasijas mexicanas, en los huacos incaicos. Y, un poco a la derecha, la mano puede señalar, sin temor a equivocarnos, el México colonial en un visitante asiduo, en don Artemio del Valle Arizpe, que se empeña en prolongar a Herrán más allá del retrato, eternizando su postura, y a quien todos, después de mirarlo algunos minutos, volvemos a colocar dentro de un imaginario marco tallado.

III

¿Podrán algunos dibujantes de América reunir una colección de ilustraciones y dibujos de la calidad de los de Montenegro?

Por lo que de otros artistas conocemos, aseguramos que no es posible.

Desde el álbum que prologó Regnier, a las últimas ilustraciones, Montenegro ha recorrido mucho. Después de la opulencia un poco exterior, de fácil simbolismo dannunziano, y en el mismo sentido —fiesta para los ojos, “asunto” en vez de limitada precisión formal—, nuestro dibujante se encontró frente al nuevo viejo mundo oriental. Como el México tradicional y popular —detenido en sus bellas aguafuertes—, el Oriente lo ha seducido y ha sido, para él, medio de finas composiciones, de finas inspiraciones también. Así el mundo de los ballets rusos lo ha tentado. Montenegro ha mordido con provecho esa manzana.

En envidiable grupo, el álbum de Henri de Regnier, el de Nijinski, el de Aladino y el libro de clásicos para los niños son las más sólidas muestras de arte.

En el ciclo “vasconceliano” de la pintura en México, Diego Rivera tiene la fuerza de un símbolo. De él son el triunfo de las disciplinas y la voluntad ejemplar de trabajo.

Montenegro, urgido por impulso semejante, se lanzó a los muros con un vigor que echó por tierra las predicciones de muchos. El muro de la fiesta de la cruz, entre los suyos, nos parece el más sólido: hermosa composición, problemas de geometría resueltos.

Ya en sus cuadros al óleo —todos recordamos su exposición al regreso de su largo viaje— había logrado apreciables realizaciones.

Ahora, sus nuevas obras inician una manera, nueva en él, de concebir el retrato. La profusión de tonos, dominante en obras suyas anteriores, cede el lugar a la mayor unidad de entonación y colorido. El detalle “pintoresco” muere en el conseguido intento de sintetizar el ambiente en torno a la figura. El deseo moderno de dar la sensación muscular, táctil, de la forma, se manifiesta claramente.

Se inicia, pues, tras de la maestría conseguida en sus decoraciones de libros, en sus dibujos, en la pintura al óleo de Montenegro, una madurez que anuncia pleno dominio.

EL BLANCO Y EL NEGRO DE OROZCO

LA MUERTE de José Clemente Orozco ha venido a crear a los estudiosos la obligación de fijar o, al menos, de intentar fijar las dimensiones, las cualidad y calidades, los límites y las limitaciones de una obra, vasta y en apariencia —pero sólo en apariencia— caótica. La obra de este artista huraño, solitario, es sólo aparentemente caótica, porque el hecho de representar plásticamente el caos no implica, necesariamente, que José Clemente Orozco haya sido un espíritu caótico ni, menos aún, que su obra sea una obra caótica.

La verdad de este singular artista parece residir en el hecho de no tener ninguna. Su fe, en no creer en nada; su esperanza, en haberla dejado —como a las puertas del infierno— antes de entrar en el infierno mismo que había de representar después.

No en vano, sino significativamente, su héroe y también su símbolo no fue otro que Prometeo, héroe soberbio, ladrón del fuego de los dioses; pero también héroe frustrado, encadenado, clavado —crucificado, diría André Gide— en una roca del Cáucaso, condenado a asistir al cruento ejercicio de ver y sentir cómo un ave de rapiña le devora, incesante, las entrañas.

Pero el héroe, el símbolo de José Clemente Orozco, es un Prometeo sin Hércules, lo que equivale a decir un Prometeo sin redención, sin salvación ni para sí mismo ni para los hombres a quienes quiso animar con el fuego divino.

La visión del mundo de José Clemente Orozco es, por ello, la visión de un mundo frustrado, perdido, irredento. Y su representación tuvo que ser, consecuentemente, la de un hombre cuyas entrañas —cuyo hígado— habían sido devoradas por un ave de rapiña, por un buitre.

Pero esta representación plástica que no es una representación cordial sino —me atreveré a decirlo— una representación biliar del mundo, si bien es la imagen del caos, no es una imagen caótica. Si así fuera, José Clemente Orozco no sería el artista que es de modo evidente e innegable. Porque, aun para expresar el desorden, el artista habrá de disponer, en un orden, los elementos que la naturaleza o la humanidad le proponen. De esta lucidez, de esta conciencia para disponer de los elementos desordenados, son prueba no sólo las obras logradas e inmutables ya de José Clemente Orozco, sino los bocetos, los estudios, los ejercicios anteriores a estas obras, que son un espejo de sus indecisiones, de sus dudas, pero sobre todo de sus rectificaciones y de sus conquistas para llegar felizmente al fin que se propuso.

No olvidemos que el pintor mural tiene que resolver no sólo el problema que se plantea el pintor de caballete, de la disposición de sus elementos —formas y colores— en el espacio de dos dimensiones de una tela, sino también el problema de ese espacio dentro del espacio real de la construcción arquitectónica dentro de la cual su obra deberá no sólo vivir sino convivir armoniosamente. En una de sus peculiares anotaciones sobre la pintura, José Clemente Orozco distinguía dos maneras de pintar en los muros de un edificio: conservando la arquitectura o destruyendo la arquitectura. Al crítico le corresponde señalar cuántas veces José Clemente Orozco la conservó y cuántas la destruyó con su dinámica pintura, sin perder de vista que él

mismo añadió lúcidamente: “Las pinturas dinámicas están organizadas de tal manera que parecen cambiar completamente el mecanismo estructural del edificio. En este caso, el resultado total debe mejorar o superar el valor estético que tiene la arquitectura en sí”.

Siento y pienso que lo mejor de la obra de José Clemente Orozco se encuentra, primero, en sus pinturas murales, luego en sus dibujos, litografías y grabados, sin olvidar sus acuarelas anteriores a 1915; después y sólo después, en sus cuadros al óleo. El óleo no era, en mi opinión, la materia más adecuada para la expresión de su mundo interior. Acaso porque el manejo de la pintura al óleo exige del artista una sensualidad, una voluptuosidad de la materia que no fue nunca el fuerte de José Clemente Orozco. Nuestro pintor se movió más fácilmente y movió mejor los personajes de su drama plástico en los grandes espacios murales, o bien, puesto que los extremos se tocan en este espíritu extremista, en el pequeño espacio —que él sabía ensanchar a voluntad— de sus dibujos, de sus litografías y grabados en metal.

No intento disminuir sino limitar y centrar la obra de José Clemente Orozco al afirmar que la sensualidad del color no son sus mejores dimensiones. En sus obras murales no es el color sino la forma, no es la vibración colorística sino la línea definida y la composición lo que nos admira. Y, justamente, son los negros, los blancos y los grises; es decir, los colores que no lo son, los dominantes de su paleta en que los demás colores parecen estar subordinados a la sombra y al destello de los negros y de los blancos.

Por ello, cuando se menciona como antecedentes de la pintura de José Clemente Orozco al Greco y a Goya —y no menos justo sería añadir a Daumier, a quien la mayoría de sus contemporáneos consideraba sólo como un caricaturista—, es posible aceptar que nuestro pintor pertenece, en algunos aspectos de su obra, a la familia del primero, a condición de que despojemos mentalmente al Greco no sólo de su religiosidad sino de una de sus más sorprendentes dimensiones: la de colorista; y a condición de que borremos del segundo nada menos que su obra de pintor de caballete, para pensar solamente en el Goya de los dibujos, de los grabados, de los “Caprichos” y de los “Desastres” que sí es, evidentemente, un antepasado ilustre de José Clemente Orozco.

Recuerdo que, cuando frente a los dibujos y acuarelas de José Clemente Orozco, anteriores a 1915, nadie quería ver en ellos sino la amargura y la sátira del caricaturista, yo mencioné a Toulouse-Lautrec. Y pensando no sólo en los temas sino en la intención populista, mencioné al grabador Posada como otro punto de referencia para situar su obra de dibujante. Orozco, admirador de la obra de Posada, insistió en este último aspecto populista en algunas de sus magníficas litografías.

De su individualismo feroz, no sólo tenemos la prueba en su visión particular de un mundo en que la belleza, entendida como la entendieron los clásicos, ha quedado ausente, para dar lugar a emociones mucho menos plácidas pero mucho más intensas, regidas por lo que Baudelaire llamaba el “hechizo del horror”, sino también en los retratos en que no le importó captar o dar una imagen del modelo tanto como de sí mismo, de modo que a la lista de los deliberados autorretratos de José Clemente Orozco habrá que añadir, como autorretratos también, los que pintó frente a otros modelos.

Su concepto de las artes plásticas en el que, en una actitud muy personal y muy suya de negación constante, está implícita la negación del color como categoría de la pintura, subordinándolo al dibujo, al blanco y negro, lo expresó el mismo José Clemente Orozco en estas reveladoras palabras: “Y después de todo, ¿no es posible hacer la más maravillosa pintura con sólo un lápiz cualquiera sobre cualquier papel?” Donde nosotros hubiéramos escrito el más maravilloso dibujo, José Clemente Orozco, consecuente consigo mismo y acorde con su obra, escribió: “la más maravillosa pintura”.

LOS FRESCOS DE DIEGO RIVERA

PRIMERA VISITA: TEATRO DE LA PREPARATORIA

En el muro de la izquierda, del lado de la mujer, representada por una espléndida figura, se elevan la Danza, en una misteriosa actitud de mujer que inicia un giro o que lo concluye, estática y dinámica a la vez, la Música y el Canto y, detrás de ellas, la Comedia. En la parte superior del muro, del mismo lado, la Caridad, ofreciendo los pechos exhaustos, la Esperanza y la Fe, y, presidiendo el conjunto, otra figura de mujer sobre una nube, que es la Cordura.

No hay duda: se trata de una decoración monumental. Diego Rivera logró hacerla vivir a pesar de la ornamentación abundante que recorre el anfiteatro con numerosas guías y volutas, que hubieran distraído cualquier pintura ejecutada a una escala y con una fuerza menores.

Lo que primero sorprende en esta obra de Diego Rivera es la maestría de la composición. Con ser numerosas, las figuras están distribuidas de manera armónica, y los espacios que median entre ellas tienen también un claro valor plástico.

Nutrido nuestro pintor en las mejores fuentes de la pintura europea, el trazo de cada una de las figuras revela al hombre para quien el dibujo no tiene secretos, para quien el problema que los pintores mediocres eluden es un acicate que lo impulsa a vencerlo, a despejarlo, hasta dejarlo en plena desnudez. Difícilmente se encuentra, aun en obras ejecutadas más tarde por el mismo Diego Rivera, una realización más atrevida y, al mismo tiempo, más lograda que la de la figura de la mujer. La solidez del cuerpo, con ser mucha, no ha hecho de esta figura una masa rígida, sino por el contrario, un ser viviente, con algo elemental, con algo animal que aún está, como lo quiso el pintor, surgiendo de la tierra, tierra viva ella misma. La figura del hombre no es menos buena. La espalda saliente por la actitud en que quiso representarlo implica, desde luego, la solución de un problema de gran intensidad, que no es otro que dar profundidad al muro, haciéndolo cóncavo a fin de albergar en su hueco ideal las figuras de mujeres que están frente al hombre.

La fuerza de las figuras que acompañan al hombre y a la mujer se evidencia en su peso, en su volumen, y, al mismo tiempo, se aligera cobrando la expresión que necesitan en el acabado perfecto de las manos, siempre características, firmes y cerradas, pesando sobre la espada, o ligeras cuando acompañan al gesto de la figura que parece narrar algo, o aéreas pero no menos dibujadas cuando, como en el caso de la danza, inician o concluyen un movimiento en el espacio. Toda una serie de estudios de gran importancia en sí mismos e interesantes como documentos para la historia de esta decoración mural precedieron a la realización. Algunas colecciones particulares se enriquecen con la posesión de estos magníficos ejercicios que tienen casi siempre el valor de obras realizadas.

Retratista de primer orden entre los modernos, considera Elie Faure a Diego Rivera en su *Historia del arte*. En esta decoración del anfiteatro, algunas de las cabezas, entre ellas la de la poesía erótica, la de la comedia y la de la ciencia, para no agotar la enumeración, son espléndidos retratos.

El colorido tiene el brillo necesario para una composición del género de la presente y está, al mismo tiempo, muy lejos de caer en el acostumbrado por fácil de las composiciones alegóricas. Los tonos suaves de los velos que cubren algunas figuras contrastan admirablemente con la tez morena de la mayoría de los rostros en que, ya desde entonces, Diego Rivera quiso fijar el color de la piel de nuestra raza indígena.

Más personal es el colorido de la fauna y la flora pintadas en la cueva. Allí están los tonos verdes y las tierras que son características en la paleta de Diego Rivera y que muy pronto iban a desplegarse en las obras que siguieron a esta inicial del anfiteatro.

El mismo Diego Rivera, a razón de la ejecución de esta pintura mural, expresó que en ella aparecen, lo mismo en la ejecución que en el sentido interno de las figuras, influencias europeas. Conviene aclarar que si es verdad que se muestran, también lo es que son de las influencias mejores que artista alguno pueda recibir. Los grandes maestros de la decoración italiana anteriores al renacimiento, estudiados con plena lucidez por Diego Rivera durante su estancia en Europa, le dieron la lección que nuestro pintor recibió y que sostiene esta primera y magnífica muestra de sus capacidades de decorador mural. Influencias saludables colaboraron en el descubrimiento de las capacidades más personales de Diego Rivera, que es un fruto maduro de la experiencia de un espíritu que se ha hecho buscándose y encontrándose a través de las más variadas pero también más escogidas influencias de la pintura europea antigua y moderna.

SEGUNDA VISITA: SECRETARÍA DE EDUCACIÓN

Apenas concluida la decoración del Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, en 1922, Diego Rivera emprende nuevos y vastos trabajos en la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. En los años de 1923 a 1926, los muros de ambos edificios fueron decorados por el rápido pincel de Diego Rivera.

Son dos los grandes patios de la Secretaría de Educación. El ancho de sus corredores no es suficiente para ofrecer un punto de vista adecuado a una pintura de escala monumental, como la había desarrollado en el anfiteatro. Diego Rivera tuvo que trabajar componiendo su decoración con las diagonales, puesto que los frescos no podían ser abarcados en conjunto, desde el centro de los patios. Arcos y columnas impiden una vista total de lejos. Si se tiene en cuenta la dificultad del problema, se apreciará el modo como fue resuelto.

Para la Secretaría, Diego Rivera pensó un tema menos abstracto que el que realizó plásticamente en el anfiteatro. Si aquél fue “la Creación” del hombre, aquí, en la Secretaría que Diego juzgaba como la casa del pueblo, el tema por desarrollar fue “los trabajos y las fiestas del hombre”. Pero no del hombre genéricamente, sino del hombre mexicano.

Como un clásico, pudo Diego titular su obra mural en la Secretaría: “Los trabajos y los días”. Pero Diego intentaba y logró dar a su verdad una limitación de raza y geografía. Sus trabajos eran los del mexicano en México, sus días de fiesta y de duelo (cosas que entre nosotros van a menudo unidas) eran las del indio en México, de norte a sur. De este modo

logró plasmar la realidad de un México que, si bien existía, nunca antes había sido revelado a los ojos de los mexicanos por medio de una verdad superior, por medio de una verdad artística.

Los trabajos y los días del mexicano se miran, pues, en los patios bajos de la Secretaría. En la escalera Diego Rivera pintó los elementos: el aire, la tierra, el agua. El mar, las nubes, el deshielo, las nieves, el viento. Todo ello circundado por el paisaje mexicano. En el entresuelo, por sus dimensiones y por el número de puertas que conducen a las oficinas del edificio, Diego pensó en la conveniencia de no usar color, de modo que sólo empleó grises, trazando falsos bajorrelieves. Aquí pintó las actividades intelectuales del hombre. Y es grato encontrar, en estos bajorrelieves pintados, deliciosas composiciones que revelan la maestría de su autor. En el piso superior, las composiciones vuelven a tener color y este color es más acentuado, más vibrante y brillante que el piso bajo. En ellas, pintó Diego Rivera símbolos de los hombres que mantuvieron y proclamaron la Revolución, o distribuyeron sus primeros frutos. Varios retratos y alegorías se hallan en este piso. Y, en un muro central, la unión del campesino y del obrero. Todo un ideal, toda una aspiración de lo que debe ser el fruto de la Revolución. Por último, en los corredores que dan al segundo patio, en el mismo piso superior, Diego pintó una serie de estampas que son ilustraciones a un corrido popular en las que, entre verdaderos aciertos de composición, hallamos grupos que sólo tienen un valor puramente satírico y que están más del lado de la caricatura que de la pintura.

En relación con la decoración del anfiteatro, la de la Secretaría de Educación acusa un progreso evidente en lo que se refiere al descubrimiento de una personalidad. Lo que sólo era un anticipo, un brote de la personalidad de Diego, va encontrando aquí los cauces dónde correr libremente. Aún pueden verse, en los primeros muros de la Secretaría de Educación, tanteos e indecisiones, no en cuanto a realización sino en cuanto a la búsqueda de una técnica personal que no guarde ya parecido con la de los grandes maestros. Esto lo va logrando Diego Rivera a medida que llena los muros del patio inferior, de modo que si la lección de los maestros imperaba en el anfiteatro, ahora se ve la personalidad de Diego interpretando, haciendo suya esta misma lección.

Si recorremos el patio de los trabajos, veremos la espléndida luminosidad del muro que representa la elaboración del azúcar: en un ámbito en que la representación de la luz ya no tiene secretos para el pintor, danzan las figuras de los hombres en el trapiche, en un milagroso acuerdo rítmico. Los tintoreros y los tejedores, en los muros vecinos, se hallan representados y sorprende la suavidad de los colores en consonancia con las actitudes, en los primeros; y la composición, que es un alarde de geometría que vence todos los escollos de la creación de un espacio, en los tejedores. Las escenas en que Diego Rivera representa el trabajo de las minas ponen una nota severa y de un dramatismo contenido en la escala de sus decoraciones. El paso y el peso de las figuras que descienden a la mina son inolvidables. Esta decoración se instala entre los mejores fragmentos de Diego Rivera, junto con las del trapiche y los tejedores. Por otra parte, los alfareros, los pastores, los hombres que elaboran el hierro y trabajan los metales. Dos decoraciones murales sorprenden por su perfecto acabado: la maestra rural y la liberación del peón. Esta última, sobre todo, en la que se mira un grupo de soldados de la

soledad del campo envolviendo en un lienzo rojo a un hombre muerto y desnudo, mientras los caballos, magistralmente pintados, esperan a sus amos, y, a lo lejos, un caserío es presa de las llamas. Estamos ante una de las más personales obras de Diego Rivera.

Uniendo los muros, en la parte alta, se miran alegorías: mujeres y frutos, o paisajes deliciosamente compuestos y pintados.

En el segundo patio, en el patio de los días, Diego Rivera ha dejado la serie de pinturas que forman la fiesta del trabajo, la de la dotación de tierras, en que los blancos intensos se combinan a maravilla con las tierras rojas y con los azules y donde, aprovechando los accidentes de la arquitectura, realiza, a menudo, verdaderos alardes de composición. Las fiestas regocijadas, los paseos, las ferias, las peregrinaciones, alternan con las fiestas de carácter ritual, la fiesta de las flores y aun la de los muertos. Y si buscamos una danza pura, encontraremos la galante danza tehuana, opuesta a la danza yaqui, en que hay elementos de muerte. La más rica y variada gama de colores maneja en estas decoraciones nuestro pintor; la más rica y la más sabia, contrastando con los colores menos vivientes de las decoraciones de otros pintores —Charlot, Amado de la Cueva— que dejaron en este segundo patio, más que realizaciones de su talento de pintores, intentos que hablan elocuentemente del fervor que hacia la pintura mural despertó entre nosotros Diego Rivera.

Con el primer patio inferior, la escalera es lo más importante de la decoración mural de la Secretaría. El mar ha sido pintado aquí con azules sombríos, en perfecta consonancia con la parte baja y oscura. A medida que ascendemos la escalera, ascendemos en una escala de luz. Las figuras marinas —la del agua subterránea, por ejemplo— son de un dibujo excelente y de un colorido de tonos oscuros y suaves. La figura del cazador ya tiene mayor luminosidad. De los azules sombríos pasamos a los verdes metálicos que anuncian la vegetación del trópico. Los tonos dorados de la carne de las mujeres del trópico están muy lejos de la capacidad buscada de las figuras que en la parte baja de la escalera representan, en el mar, las Antillas. Y así, en una perfecta ascensión de color, llegamos a la selva, rica en frutos que tienen expresiones tan vivas y humanas como las figuras que aparecen entre ellos. Luego, la lluvia, la lluvia fecundante. Bajo las figuras que la simbolizan, se halla uno de los mejores fragmentos de la obra de Diego Rivera, un fragmento que tiene el valor de algo completo y acabado en sí mismo: el entierro de víctimas proletarias, lo llamó su autor. Ante él estamos frente a uno de los tres grandes entierros de la pintura, los otros dos son, sin duda, el pintado por el Greco y el pintado por Courbet. La composición atrevida, el colorido de una gran sobriedad, el dibujo maestro de las figuras y de los rostros de los acompañantes de la víctima, invisible ya, entre los que se miran algunos retratos espléndidos; y, sobre todo ello, las figuras de mujeres suplicantes que, de espaldas, se hallan a la derecha del muro, en actitud reposada y dramática a un tiempo, lo hacen acreedor a esta valorización que puede parecer hiperbólica.

En la parte alta de la escalera, nuevas figuras de obreros que alternan con soldados ponen de manifiesto la virtuosidad que ya, desde entonces, había alcanzado Diego Rivera para resolver en un trazo figuras masculinas. Un espléndido autorretrato dejó Diego en uno de los frescos de la escalera. Se le ve, en compañía de dos de sus ayudantes, sentado sobre un gran cubo. Tiene a su lado, en otro cubo, el compás y la escuadra, el compás y la escuadra que le

sirvieron para realizar con un arte en que la precisión y la regla no están ausentes, los magníficos frescos del primer patio, de la escalera, y aun algunos más entre tantos como allí realizó.

TERCERA VISITA: CHAPINGO

“Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres”, es la inscripción que preside uno de los muros de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. Y no sólo uno de los muros, sino la decoración completa de la escuela —excluyendo la capilla— está presidida por la idea expresada en esas palabras. Los trabajos del hombre para hacer fructificar la tierra; los útiles de trabajo; las diferentes etapas del mismo; los plásticos surcos que deja el rastrillo al peinar la tierra; la científica medición de los terrenos... en una palabra: *todo lo que sirve al hombre* para adueñarse de la tierra, haciéndola, con el sudor de su frente, fecunda y rica, sirve a Diego Rivera en esta decoración para, al mismo tiempo que expresar una idea típica, componer grupos plásticos admirables, delinear paisajes, realizar armonías de color.

Dos órdenes de composición siguió Diego Rivera en la decoración de la Escuela de Agricultura. La decoración de la escuela propiamente dicha, que comprende el cubo del zaguán, el vestíbulo y la escalera, por una parte, obedece a un estilo. La decoración de la capilla que fue de la antigua porfiriana hacienda de Chapingo, convertida en sala de actos universitarios en virtud del nuevo empleo que a este recinto se le dio, obedece a otro pensamiento, a otra idea de ordenación plástica.

El carácter de la decoración del cubo del zaguán y la escalera de la escuela es marcadamente popular. No sólo en cuanto a las figuras que representan, sino aun en el modo de presentar sencilla y francamente los seres y las cosas que constituyen el pequeño mundo plástico creado aquí por Rivera. Ni los grandes problemas de composición, ni los difíciles escorzos que en seguida realizaría Diego Rivera en la capilla de la escuela, aparecen en esta serie de pinturas murales. Las cosas y las figuras están presentadas directamente, de frente podríamos decir si no corriéramos el riesgo de que alguien tomara nuestra expresión metafórica literalmente. Las figuras de los campesinos, de los obreros e ingenieros aparecen de cuerpo entero, de frente o en fáciles escorzos, en el primer término de las decoraciones, mientras que los fondos se pueblan, también, sencillamente, de paisajes, tierras, poblados, montañas y cielos. Todo ello representado de modo que su significación se adentra directamente en el espíritu de los espectadores menos preparados. Ésta es una decoración que cumple su objeto de ser una expresión popular dirigida, devuelta podríamos decir, al pueblo. La anécdota y no la categoría está presente constantemente en esta decoración.

Adaptándose fielmente a las condiciones del lugar, en esta primera decoración Diego Rivera trazó figuras de tamaño natural, y no más grandes. Puesto que no había distancia suficiente para abarcar grandes conjuntos, estas figuras alternan con figuras mucho más pequeñas que llenan o pueblan los fondos. De modo que la pintura de Diego Rivera tiene aquí un sabor conocido, un aire familiar, y está hecha a la escala más sencillamente humana. No

sólo en la realización plástica, sino, también, en el simplismo de algunos grupos —el de mujeres sentadas por ejemplo—, se respira una sencillez, una naturalidad campesina y marcadamente sencilla y popular.

En cambio, en la capilla de la hacienda, convertida hoy en sala de actos de la escuela, Diego Rivera pudo concebir y desarrollar, como en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, una decoración monumental, basada en un tema abstracto. La arquitectura del recinto se prestaba para la decoración. Los paños eran amplios, las bóvedas altas y majestuosas. Y aun en las porciones murales que no ofrecían una fácil solución, Diego Rivera vio la oportunidad para poner en juego todos sus recursos de gran dibujante, de profundo ordenador de geometrías. No en balde Rivera había estudiado detenidamente, como lo demuestran las colecciones de apuntes y dibujos que hizo en Italia, a los grandes maestros de la decoración mural prerrenacentistas y renacentistas.

Es la decoración de la capilla de Chapingo la obra más completa de su autor. Hay en ella una patente unidad de composición, de factura y de colorido. Con un sentido muy despierto, Diego Rivera aprovechó el colorido de la capilla para armonizar con él, sin variarlo, sus composiciones, logrando una admirable fusión entre la arquitectura y la pintura que había de convivir con ella. La decoración consta, aquí, del gran muro del fondo, muros laterales, cubo del antiguo coro, cubo de entrada a la capilla y bóveda de la misma. En la bóveda, Diego Rivera pintó los desnudos que revelan sus extraordinarias dotes de dibujante. Violentos, difíciles escorzos de figuras que parecen sostener la bóveda y que admiran por la solidez del trazo, por la animación de sus gestos y por la artística verdad de sus posiciones. Acaso para encontrar escorzos tan cabalmente realizados, tan atrevidos y dinámicos, sea preciso ir hasta Miguel Ángel, cuya influencia en la decoración de la capilla de Chapingo se muestra pero de un modo saludable y como recibida por un pintor que supo extraerle todos sus magníficos jugos. Con obligarnos a pensar en los escorzos de un Miguel Ángel, éstos de Diego Rivera no sólo no dejan de tener cualidades personalísimas, sino que hacen de su autor un pintor de concepciones plásticas de gran fuerza y que resisten a la proximidad de los grandes maestros de la pintura.

En el gran muro del fondo, cuya composición al decir del mismo Rivera, “está destinada a ligar la bóveda con los muros laterales”, también pintó desnudos: el enorme desnudo de mujer, verdadero alarde de solución plástica de figura monumental; y otras figuras más pequeñas pero no menos bien logradas, desnudas también, de hombres y una de mujer. A este muro Diego Rivera le dio el nombre de “los elementos y el hombre productor”. La gran figura de mujer desnuda no es sino, “la tierra”, rica, henchida, fecunda. La idea del pintor está admirablemente realizada. Ante este muro se tiene la sensación de salud y fuerza que se desprenden de la gran figura femenina.

En los muros laterales pintó Diego Rivera algunos desnudos y, frente a ellos, escenas y composiciones de un carácter más familiar. Y es admirable ver cómo ha aprovechado todos los incidentes de la arquitectura de la capilla para convertirlos en motivos siempre plásticos: lo mismo las ventanas que los arcos; lo mismo la división de los paños que las guías de la bóveda.

La concepción y la realización de esta obra de Diego Rivera en la capilla de la antigua hacienda de Chapingo son de veras admirables. Representan, en la obra de nuestro pintor, el esfuerzo mejor realizado para dar a todo un recinto una unidad de espíritu y de estilo. Y, en efecto, dentro del recinto se está rodeado por toda una arquitectura plástica que juega admirablemente, a pesar de todo, con la arquitectura Renacimiento español de la construcción. Y para el espíritu que no se satisfaga con la contemplación de fragmentos, así sean admirables, aquí está la decoración unida, plena, completa, de un recinto que cuenta entre las joyas más perfectas de nuestra pintura mural contemporánea. Otras decoraciones le han dado a Diego Rivera mayor popularidad y le han creado mayor número de imitadores, de admiradores y de adeptos, pero ninguna como ésta es el espejo de sus admirables cualidades de compositor de conjuntos, de maestro en el arte de despejar problemas plásticos, de artista consumado de la forma que sigue los dictados de la razón más lúcida y más clara.

CUARTA VISITA: PALACIO NACIONAL Y DE CUERNAVACA

En el corredor principal del Palacio de Hernán Cortés, conquistador de México, que levanta, en el perfecto y despejado cielo de Cuernavaca, su roja arquitectura despertando no sé qué recuerdo de las casas de cartón recortadas y luego armadas por nuestras manos infantiles, encontramos nuevas pinturas murales de Diego Rivera. La visita de estas pinturas se hace indispensable cuando la naturaleza, pródiga en declinados panoramas y en inesperadas y suaves perspectivas, acaba por fatigar al viajero que pasa o se queda en Cuernavaca. Se tiene entonces, en medio del esplendor de un paisaje natural y regalado, una muestra de lo que la invención del hombre puede alcanzar sometiendo a la naturaleza que se ofrece a sus sentidos a un orden nuevo, objetivo e interior a un solo tiempo.

La labor de Diego Rivera fue patrocinada aquí por el embajador americano Dwight W. Morrow, su apasionado admirador. El tema de estas pinturas murales no es otro que la conquista de México por los españoles.

Dos pequeños muros laterales y un muro central, mucho más extenso, se hallan llenos de la representación plástica del punto de vista personal de Diego Rivera acerca de los acontecimientos que se desarrollaron a raíz de la invasión de los conquistadores españoles en tierras mexicanas.

La proporción del corredor y la poca altura de los muros obligó al pintor a realizar una decoración de dimensiones modestas. Las numerosas figuras que cubren las paredes son, por lo general, pequeñas. El dibujo y el colorido revelan claramente que Diego Rivera quiso y logró hacer de esta decoración mural una obra dirigida directamente a la mentalidad simple e ingenua de las mayorías. Por ello tiene algo de la imaginería popular que se expresa sobre todo en los retratos de Zapata y Morelos, que recuerdan los ejecutados por nuestros anónimos grabadores en madera, de extracción popular.

Algunas escenas de la vida precortesiana, los primeros encuentros guerreros entre españoles e indígenas, la entrada de los españoles en Cuernavaca, los trabajos a que los

españoles sometieron a los indígenas y las relaciones entre los frailes misioneros y los indios, son los temas salientes de esta decoración. Sorprende, desde luego, el dibujo, inspirado en el de los códices, con que Diego Rivera trata las escenas de la vida religiosa de los indios. Luego el colorido fácil y atrayente usado en el muro que representa la entrada de los españoles en Cuernavaca. En esta escena puede verse cómo los españoles han dejado sus cabalgaduras y sus resonantes armaduras para escalar los árboles que, inclinados sobre la barranca les sirvieron de puente para pasar de un lado a otro; un indígena, traidor a los suyos, les muestra el modo y el camino. Un dibujo atrevido y un dinamismo notable son las cualidades que se funden al notable colorido de este muro.

Más que la composición general de las escenas del tianguis o del campo, en que se mira a los frailes y a los indios o al encomendero que hace trabajar como a una bestia de carga al indio en los campos de caña, sorprenden algunos detalles aislados: naturalezas muertas o figuras de indias, resueltas sintéticamente, que revelan la maestría que Diego Rivera no oculta ni en decoraciones como esta de sabor marcadamente popular.

Siguiendo la decoración colorida, en la parte baja de los muros del corredor puede verse una serie de falsos relieves grises en que, con la habilidad que le es característica, Diego Rivera ha fijado nuevas escenas de la Conquista.

Dentro de la obra de Diego Rivera, esta decoración del Palacio de Cortés en Cuernavaca no representa una de las notas dominantes. Concebida a una escala física de gran modestia y dirigida al sentimiento popular, contiene, sin embargo, fragmentos inolvidables, y toda ella da una grata impresión, la misma que se experimenta ante los grabados de la imaginería popular. Arte menor del que no hay que esperar sino el sabor ingenuo y la armonía sencilla que se desprende de un corrido popular, ejecutado con la gran destreza de un pintor que puede darse el lujo de volver a parecer espontáneo y sencillo.

Si la decoración mural del Palacio de Cuernavaca es espontánea y simple, directa y popular, la decoración que hallamos en los muros de la gran escalera del Palacio Nacional de México es complicada y ambiciosa. Fruto de una madurez que ha preferido enriquecerse a desnudarse, esta obra de Diego Rivera concentra mejor que ninguna sus cualidades y sus defectos, y es, al mismo tiempo, el mejor espejo del temperamento exuberante, de una gran fuerza imaginativa y de una enorme capacidad de trabajo.

La primera impresión que se experimenta frente a la decoración de los muros de la monumental escalera es la de hallarse frente a un caos. Esta primera impresión general cede el paso, afortunadamente, a nuevas impresiones. Poco a poco los ojos se van acostumbrando a lo que, si se me permite, podríamos llamar: la oscuridad luminosa y colorida. ¿De qué proviene esta primera y ya inolvidable impresión? Proviene de que Diego Rivera se ha propuesto hacer plásticamente la historia de nuestro país. El ámbito es físicamente grande. Pero la idea temática desborda en el muro, porque Diego Rivera no sólo se ha propuesto pintar de la historia de México el pasado y el presente sino que, también, ha llevado a los muros una visión profética, una historia futura de nuestra vida social. El tema es, pues, ambicioso y capaz de turbar una cabeza menos fuerte que la de nuestro pintor.

¿Cómo resuelve su propósito Diego Rivera? El muro lateral de la derecha contiene la visión del México anterior a la Conquista. El gran muro del centro abarca la representación plástica de las épocas de nuestra historia que se siguieron desde la conquista de los españoles hasta nuestros días. El muro lateral de la izquierda, las luchas sociales del momento, y del futuro que Diego Rivera considera inmediato.

En el muro lateral derecho atraen la vista, cautivándola, los azules, rosas y dorados claros, acaso demasiado dulces para quien prefiera la paleta de tierras rojas y grises que cubren el muro. Las escenas de la vida religiosa —mito de Quetzalcóatl—, o simplemente de la vida cotidiana de los mexicanos, antes de la llegada de los conquistadores, están representadas de manera alegórica. El dibujo de este muro es sintético y revela la sabiduría de Diego. La influencia de los dibujos de códices ha sido admirablemente aprovechada para dar aquí una idea cabal de un mundo diverso al que había de llegar con los conquistadores.

El amplísimo muro central, limitado por cinco arcos que se suceden armoniosamente, contiene, comprimidos plásticamente, hechos y personajes de la Conquista, Independencia, Reforma, Segundo Imperio, Dictadura y Revolución. Es aquí donde el número de figuras es tal que no se recibe sino la impresión de un caos colorido. Precisa una acomodación especial de nuestros ojos, de nuestros sentidos todos, para ir descubriendo luego, entre el conjunto un tanto bizarro, escenas reveladoras de nuestra vida social histórica o bien personajes que desempeñaron o desempeñan aún un papel importante en el “Gran teatro de la historia de México”. No ha sido una casualidad el hecho de que yo escriba que esta decoración de Diego Rivera tiene contacto con una representación teatral de la historia. El tema tenía que llevarlo, en cierto modo, a una especie de dramatización popular y alegórica. En aquel numeroso reparto, nuestros ojos empiezan a descubrir admirables retratos de personajes de nuestro drama histórico: Hidalgo y los insurgentes; Juárez y los suyos; Maximiliano y los mexicanos seducidos por el sueño dorado de un imperio imposible; Porfirio Díaz y su compañía de científicos; Madero y los primeros revolucionarios: Carranza, Obregón y Calles, y Vasconcelos, el ministro filósofo. Si la descripción de estos frescos es punto menos que imposible, la enumeración de los personajes que entran en lo que podríamos llamar la acción inmóvil es indeseable. Retratos magníficos, llenos de carácter, frutos de observación e interpretación personalísima, forman el atractivo mayor de esta composición.

El muro lateral izquierdo ostenta los frescos en que Diego Rivera objetiva sus ideas acerca del presente y futuro inmediato de nuestro país por lo que toca a las ideas sociales. Obreros y líderes, proletarios y fanáticos, iglesias en llamas, escuelas nuevas que se alzan en lugar de aquéllas. En una palabra, los temas de la Revolución del proletariado, con su bandera y su apóstol: Karl Marx.

Menos abigarrado que el gran muro central, este muro que guarda grupos de admirable colorido, y retratos —como los de dos figuras de mujeres y niños en la parte inferior— que cuentan entre los mejores ejecutados por Rivera, no se deja abarcar totalmente. Diego Rivera ha trazado, dentro de la composición general, secciones que facilitan la visión particular de la anécdota plástica.

Ejecutada en tres tiempos: 1929, 1931, 1934, la gran decoración de Palacio es la obra que mejor representa a Diego Rivera, hombre de polémica, de teoría, exuberante y paradójica, apasionado y apasionante, político e impolítico, socialista e insociable. Si ésta es la pintura que mejor representa a Diego en toda la extensión luminosa y oscura de su ser, no es en la que ha dejado las más finas creaciones de su arte. Al lado de fragmentos bellísimos sólo encontramos grupos en cuya representación Diego Rivera persigue una idea de la que la pintura no es sino el medio más rápido, si no el más eficaz, de exponerla. La pintura se halla aquí, como Rivera quiere, al servicio de ideas sociales y políticas.

LOS NIÑOS EN LA PINTURA DE DIEGO RIVERA

UNA DE las características de la obra del pintor Diego Rivera es, sin duda alguna, la exuberancia. Pertenece Diego Rivera a una línea, a una familia de artistas que no reprimen su temperamento ante las tentaciones del mundo exterior que se presentan a sus ojos, que tienen al alcance de la mano. Y si es verdad que uno de los modos de vencer una tentación es caer en ella, pocas son las tentaciones en que este pintor no haya caído y de las que no haya salido victorioso.

Esta avidez de verlo todo, de todo gustarlo y de captarlo todo y detenerlo en la inmóvil presencia de lo mutable que es la pintura, hace de la obra de Diego Rivera un mundo en que reina la abundancia suma. ¡Y cómo no ha de serlo si el pintor no ha negado nada a su particular apetito ni se ha prohibido acudir a ninguna invitación exterior! Correspondiendo a esta voracidad y a esas incontables aproximaciones y contactos con la realidad, la obra del pintor no puede ser menos que exuberante y numerosa. Y lo es a tal punto que, como en el caso de otros pintores de su misma línea, entre los que podemos contar a Rubens, esta obra no parece estar ejecutada por un solo hombre, sino por varios, discípulos de corporación o de taller, obedientes a la lección y sumisos a los dictados del maestro.

Sostenido por una extraordinaria capacidad de trabajo que también corresponde a la avidez y amplitud de su temperamento, un nuevo milagro de la exuberancia se opera al punto de hacer posible que Diego Rivera sea él sólo y solamente él el autor de la obra de Diego Rivera.

La trayectoria de la pintura de Diego Rivera no ha sido otra que la de la pintura moderna misma. Un examen de los pasajes y estaciones en que ha logrado equilibradas síntesis y frutos valiosos es bastante para considerarlo como un artista que ha vivido el nacimiento, el desarrollo y la muerte de todas las escuelas de pintura contemporánea que han tenido validez en un momento que parecía ser eterno.

Codicioso y siempre insatisfecho, Diego Rivera ha cultivado siempre la ambición más extensa, si no más secreta, de asir cuanto el mundo exterior le propone. De ahí la multiplicidad, la variedad de temas que hallamos en su obra. De ahí que insatisfecho dentro del limitado marco del cubismo, demasiado ascético para su temperamento exuberante, haya salido de él con el mismo gesto insurgente con que, en un momento dado, se alistó en sus filas. De ahí también la naturalidad con que se mueve y respira cuando descubre en la pintura mural un medio de expresión que le ofrece la oportunidad de expresarse con mayor desembarazo y en mayor extensión.

A su regreso a México, después de un viaje por países, escuelas y pintores, en la pintura mural que ejecuta con un empeño, con una salud y una técnica de artesano, Diego Rivera, descubriendo y plasmando el mundo que lo rodea, se descubre, felizmente, a sí mismo. Nada de la realidad mexicana le es ajeno. No oculta sino, por el contrario, muestra que quiere concentrarla en todos sus aspectos. Pinta la vida mexicana en su actividad, pero también en su reposo; en sus trabajos, pero también en sus goces, en sus fiestas. La vida mexicana presente. Pero esto no es bastante para calmar su temperamento codicioso. Pinta, también, la historia de

México; recrea sus episodios memorables y retrata a sus héroes. Y aun se atreve, con avidez nunca saciada, a proyectar aspectos de un México futuro, a hacer anticipaciones, profecías plásticas.

La arqueología y la historia, la vida presente del pueblo mexicano, sus costumbres diarias y actuales y las supervivencias misteriosas de sus ritos, todo ha invitado a este pintor a hacer una suma integral y actual de México en la duración plástica de una obra de ambición gigantesca.

Como el poeta sus giros y palabras, como el músico sus frases y motivos, el pintor tiene sus figuras predilectas que reaparecen de modo voluntario o involuntario a través de toda su obra.

En la pintura de Diego Rivera, desplegada como un rico y accidentado panorama, una mirada atenta puede descubrir, entre la cantidad y variedad de figuras, la recurrencia, la aparición misteriosamente regulada de las figuras de niños. No es que Diego Rivera sea exclusivamente un pintor de niños. No lo es tampoco Auguste Renoir que, entre los pintores modernos, es quien con mayor frecuencia, con un admirable sentido del color y de la forma y el más delicado sentimiento poético, ha dejado en su obra los más deliciosos retratos y cuadros de niños y las más encantadoras composiciones en que nos descubre, al mismo tiempo que la magia cromática de su paleta, su ternura familiar ante la niñez y la adolescencia. Las mujeres, los paisajes, las flores y los niños, reunidos a veces en tiernas composiciones familiares, son los temas principales y casi únicos de la pintura de Auguste Renoir. Y si con ayuda de la memoria nos representamos las obras características del gran pintor francés, junto a las exuberantes mujeres, apoteosis de una alegría de vivir, de una salud frutal y magnífica, colocaremos, en un plano correspondiente, los admirables retratos y las inefables figuras de niños: la serie de retratos de los pequeños Jean y Claude Renoir, y los cuadros de “Coco” y “Coco escribiendo”, el retrato de Lucie Berard y el cuadro que conocemos por el sencillo nombre de “Niño dibujando” y que es por sí solo la más pura e inimitable concentración poética, puesto que parece situada más allá de la pintura, del alma infantil.

Como notas de alegría y de ternura surgen las figuras de niños en la pintura de Diego Rivera. Aun en sus vastas composiciones murales, en que el designio del artista se halla dirigido a dar una idea de vitalidad y fuerza madura, aparecen figuras infantiles —brotes de naturaleza viva— ejecutadas con amor y cuidado evidentes.

Y las figuras infantiles reaparecen, aisladas y en un mundo más íntimo, en la pintura de caballete de Diego Rivera. Telas delicadas y deliciosas, pintadas al óleo, o perfumadas y suaves, pintadas a la encáustica. Telas que por la novedad de su visión, por la sencillez de su composición y por el ingenuo sentimiento que las mantiene, entroncan con los finos retratos de autores desconocidos del siglo XIX, frutos de la más pura y auténtica tradición pictórica mexicana que Diego Rivera retoma y vuelve a actualizar, a poner en marcha.

No pocas de estas figuras infantiles son excelentes retratos de niños. Las hijas del pintor, retratadas con sentimiento y ternura, aparecen en sus decoraciones murales o en sus cuadros. Y se advierte, también, la repetición, la reaparición de la figura de una infantil modelo,

predilecta del pintor, una niña indígena de una delicadeza oriental. Esta repetición de modelos predilectos vuelve a llevarnos a pensar en Auguste Renoir, pintor que Diego Rivera admira y ama íntimamente, y que dejó en su obra una saludable lección.

Ya Elie Faure señalaba a Diego Rivera como un gran retratista en el que a la influencia de Paul Cézanne y Auguste Renoir añadía algo inesperado, sorprendente y fantasmal, en que el crítico francés creía ver la ascendencia española, manifiesta bajo los auspicios de Goya y Zurbarán.

En la obra exuberante de Diego Rivera, dirigida a tan diversos objetivos, abierta a perspectivas variadas, y tantas veces ansiosa de llevar consigo no sólo un mensaje puramente plástico sino una ideología de carácter político y social, las figuras infantiles son una cuerda más secreta y más temblorosa de su espíritu. Representan la ternura que en vano tratará de esconder, bajo las envolturas de la dialéctica y de la doctrina públicas, este pintor que no puede menos que revelar en ellas un sentimiento poético. Porque, quienes lo conocemos, hemos descubierto en el fondo del ser de este pintor de figura gigantesca, la ingenuidad y la ternura infantiles. Y no es exageración representarlo, gigantesco y voluminoso, como un moderno san Cristóbal, preservando, intemporalmente, de los peligros de la oportunidad y de la moda, la figura tierna y milagrosa de un niño.

DIEGO RIVERA

LA PINTURA de Diego Rivera parece hallarse actualmente, en un “momento” que muchos espíritus consideran inflexible y que yo me complazco —teniendo en cuenta su formación y su crecimiento— en considerar elástico y curvo. Un examen de los cambios que ha sufrido a través del tiempo es bastante para llevarnos a considerar a Diego Rivera como un artista que ha vivido el nacimiento, el desarrollo y la muerte de todas las escuelas de pintura contemporáneas que han tenido validez en un momento que parecía ser eterno.

“Impresionista y posimpresionista, cubista y poscubista... en una palabra: contradictorio”, dicen de Diego Rivera los superficiales enemigos de su arte. Convengo en que así pueda llamársele, a condición de que se vea en el carácter contradictorio de las diferentes etapas de su obra no el error que quieren implicar en esa calificación sino, por el contrario, la verdad que prepara eficazmente un progreso del espíritu. La negación para favorecer la aparición de una formación nueva que, a su vez, tendrá que ser, a su debido tiempo, negada y superada, acusa, precisamente, el carácter *dialéctico* de la pintura de Diego Rivera.

Nada debe hacernos olvidar los preciosos frutos, las equilibradas síntesis que, en su evolución constante —que no ha sido otra que la de la pintura moderna—, ha producido Diego Rivera. Ejemplo notable es el retrato que se conoce por el nombre de *El matemático*.^{*} La estructura arquitectónica y el tratamiento de los volúmenes, donde persiste la lección de Cézanne; la sobriedad del colorido y la economía de medios triunfan en este clásico retrato en el que Diego Rivera revela su dominio de un género que requiere obediencia y sumisión a lo que el modelo deja ver, pero también adivinación de lo que el modelo oculta: algo, en el caso de *El matemático*, recóndito y espectral.

^{*} Boletín mensual *Carta Blanca*, marzo, 1937.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

NO HAY duda que, entre todas las artes, la pintura ha sido la más sumisa a los modelos exteriores que la naturaleza y la realidad le han propuesto. El pintor ha ejercitado la natural función de ver las realidades que lo circundan, para luego transcribirlas a la tela, al papel o al muro, en su juego de luces, de formas y colores. Ha tenido ojos para ver y ha visto con ellos. Y ha tenido manos para traducir sus imágenes, usando los medios físicos que están a su alcance. Pero también en verdad que, si a esta transcripción más o menos imparcial se redujera su deber, el pintor se sentiría llamado únicamente a pintar muestras de los productos que la naturaleza y la realidad le brindan. Y la misión del artista es algo mucho más complejo, que se ejerce no sólo por medio del hallazgo de un vehículo entre el modelo exterior y la habilidad manual, sino por caminos más recónditos y profundos porque son interiores. Al mismo tiempo que existe para el pintor un modelo exterior que le es ajeno, indiferente e inmutable, el artista tiene en su interior realidades más sugestivas, más intensas y cambiantes, más personales, que no sólo no debe desdeñar, sino que no debe perder de vista jamás. El pintor deberá, pues, lanzar su mirada tanto al mundo exterior como a ese otro mundo más complicado y profundo de su intracuerpo. Esto no sucede sino excepcionalmente. Sólo unos cuantos pintores han hecho algo más que trasladar o reconstruir el mundo de incitaciones que fuera de ellos se presenta a su vista. Estos pintores han enriquecido con visiones inesperadas y nuevas, salidas del sueño, de la alucinación y del deseo inconfesado, el mundo, añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos. Estos pintores han sido mucho más que hábiles obreros, puesto que han sido, en verdad, creadores, inventores.

Pensemos que en una obra auténtica de pintura existe algo que no es ya el juego de formas y colores, ni la calidad de la pasta empleada, ni la ordenación de las masas, ni la armonía visible de la estructura. Este algo no se dirige a nuestra razón o a nuestra sensibilidad o a nuestro instinto, sino a nuestra razón, a nuestro instinto y a nuestra sensibilidad a un solo tiempo. Este algo superior a la pintura misma y que parece desprenderse de ella al tiempo mismo que sustentarla; este algo indefinible e inasible es lo que llamamos unas veces, misterio; otras veces, poesía; otras veces, tragedia.

Nadie que sea sensible puede dejar de advertir, por ejemplo, en una acuarela de Agustín Lazo, la circulación de algo indefinido, que lo mismo parece hallarse en la atmósfera del cuadro, en la actitud de las figuras y en el choque de objetos pertenecientes a realidades diversas, pero que si en un momento dado quisiéramos fijarlo en un lugar o en otro, comprenderíamos que no está en ninguno a fuerza de estarlo en todos. ¿No es éste, acaso, el misterio? Nadie que sea sensible puede dejar de sentirse sobrecogido ante el súbito conflicto interior en que nos deja una tela de José Clemente Orozco, o de David Alfaro Siqueiros. Y no sólo el azar ha reunido, en el papel en que escribo, los nombres de Alfaro Siqueiros y de Clemente Orozco. Existen entre las obras de estos dos pintores afinidades involuntarias. Ejecutada en un aislamiento singular, la obra de Orozco es el fruto acendrado de su soledad,

de su resentimiento y de su voluntad de inconformidad con un mundo que no es el suyo. La obra de David Alfaro es el suyo. La obra de David Alfaro Siqueiros, a pesar de tener el mismo punto de partida, se emparenta con la de José Clemente Orozco porque de ambas se desprende una gran fuerza dramática.

La reciente exposición de David Alfaro Siqueiros ha sido una sorpresa para muchos y, también, una revelación. Para mí no lo fue. Dotado de ambiciosas cualidades, David Alfaro Siqueiros se anunciaba gran pintor en la decoración mural de una escalera de la Escuela Nacional Preparatoria. Es la suya la menos visitada, la menos llamativa, pero la más inquieta e inquietante de las obras de pintura mural —descontando las de José Clemente Orozco— ejecutadas en dicho edificio. Y, sin embargo, en ella apenas está iniciada la fuerza expresiva que la exposición reciente ha evidenciado. Aquello no era sino el fermento. Las realidades empiezan ahora. Pero el impulso, el descontento ante el modelo exterior de que tanto han abusado los pintores mexicanos, desde Diego Rivera hasta el más humilde y modesto de nuestros aficionados a la pintura, se anunciaba y prometía los frutos que una espera de varios años ha hecho más sápidos y maduros, por más tiempo deseados.

Un constante estremecimiento de la sensibilidad, del instinto y de las ideas de Alfaro Siqueiros ha hecho posible su dramática pintura en la que los objetos y los seres se hallan instalados en una actualidad que está hecha de pasado, de presente y de futuro. Sus retratos grandes, que muy a menudo son grandes retratos, no son la transcripción de la imagen de alguien en un momento dado, ni la presencia de alguien que fue, sino la imagen y la presencia de un ser que está viviendo una vida intensa y recóndita ante nosotros. Sus cuadros no son el fruto de una visión anestesiada y trasplantada a la tela y muerta en la operación, sino la visión misma transcurriendo frente a nuestros sentidos. Y esta visión no se queda en nuestros ojos como un regalo placentero, como el objeto de goce de algo decorativo y agradable. Por el contrario, se adentra en nosotros, penetrándonos, revolviéndonos, tocando nuestros resortes más íntimos.

Y todo en la pintura de David Alfaro Siqueiros parece servir a esta fuerza expresiva. El color mismo, en el que muchos espectadores encuentran la debilidad de su obra, se halla en perfecta consonancia y es el único que le sirve para materializar y hacer durar sus intenciones.

La sombra y el destello son sus personajes. Una masa de sombras que de pronto se rasga en una inesperada iluminación hace de un cuadro de David Alfaro Siqueiros el ámbito del drama en que se agitan, en mudo conflicto, los seres y las cosas.

RUFINO TAMAYO

ALTO y moreno. Ojos vivos y boca grande y frutal. Nariz ancha en que las ventanas muy abiertas parecen absorber el aire, sin descanso, en una inspiración sostenida. Grandes manos de un dibujo fuerte y fino a la vez. El tiempo ha ido aclarando el color de la piel de Rufino Tamayo, del mismo modo que ha dejado caer en sus cabellos oscuros la fría ceniza de la edad.

Silencioso y huraño, reservado y recóndito. Explosivo también como un volcán que surgiera inesperado y cuya erupción se aquietara casi al mismo tiempo de su aparición, para volver a una soledad silenciosa.

Rufino Tamayo nació en Oaxaca en 1899. Sus padres eran indígenas, zapotecas. Su niñez transcurrió en el trópico que —para decirlo con palabras de Carlos Pellicer, poeta de su generación— le dio “las manos llenas de color”. Huérfano y adolescente vino a México y trabajó, con humildes parientes, en un mercado de la ciudad, vendiendo frutos del trópico, de su trópico que, a manera de atmósfera, viajó con él hasta la altiplanicie. Los mismos frutos que habrán de aparecer en su pintura como motivos recurrentes, insistentes, con la geometría de sus formas y con la magia de su color.

La vocación artística de Rufino Tamayo surgió a temprana hora, pero, al mismo tiempo, sin la precocidad que deslumbra un instante para extinguirse luego y ya para siempre.

Los estudiantes de pintura de la Academia de San Carlos vieron llegar, de pronto, a los salones de clase, a un muchacho humilde en su apariencia, pero orgulloso y concentrado en su mundo interior. Así fue como Rufino Tamayo formó parte, en 1917, de ese grupo de pintores entre los que hay que contar a Agustín Lazo, Antonio Ruiz, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos, que han madurado en sus particulares disciplinas de pintores, grabadores, escenógrafos, y con los cuales y entre los cuales, con el tiempo, había de destacarse singularmente.

La Academia de San Carlos fue un pasaje necesario que Rufino Tamayo aceptó con la natural sumisión de quien asiste a una escuela preparatoria que no puede dejar en las manos de un artista verdadero otras armas que las de una gramática que hay que superar cuando se quiere y se tiene, como en su caso, una personalidad que descubrir, cultivar y proyectar después en obras diferentes, existentes.

Después de su paso por la Academia de San Carlos siguieron los años de crisis, de inconformidad con lo aprendido y practicado en la escuela en un momento en que los maestros repetían la rutina académica y en que los ejemplos modernos eran los peores modelos de la pintura española de principios de siglo. Años de libertad y de curiosidad. Años de búsqueda febril en que, solo o en compañía del pintor Agustín Lazo, se entregó a conocer y a estudiar, por todos los medios indirectos que tenía a su alcance, la pintura francesa moderna, desde los impresionistas y posimpresionistas hasta los cubistas, la única pintura que tenía la vitalidad y la savia que podía servirle de alimento y de estímulo, de referencia, de comprobación y de aventura.

Bien pronto, y no por simple azar sino por afinidades de elección y por correspondencia de ambiciones, Rufino Tamayo se encontró ligado al grupo de poetas mexicanos que, por

conciencia y decisión propias, formaron una generación. Me refiero al grupo y a la generación de *Contemporáneos*, que por ese tiempo luchó intensamente por encauzar la poesía lírica mexicana, situándola dentro de sus verdaderos límites, negando y apartando abiertamente, rotundamente, la anécdota, la elocuencia, el prosaísmo; en una palabra, restituyendo a la poesía sus valores esenciales. No eran diversas la ambición y la intención de Rufino Tamayo desde su punto de vista de artista pintor.

La primera exposición particular de Rufino Tamayo, abierta en 1926 a un público sorprendido y desconcertado, en un local de la Avenida Madero, contenía ya, en sólo unos cuantos óleos, muchas de las cualidades que con el tiempo habrían de hacer de él un pintor personal, diferente, existente.

El dibujo firme y voluntariamente rígido de las figuras y, sobre todo, los colores atrevidos, primarios, anunciaban ya, desde entonces, al gran colorista que ha llegado a ser. Al mismo tiempo, la ausencia de cualquier elemento pintoresco, decorativo y aun folclórico, hacía visible la decisión del pintor Rufino Tamayo de apartarse de los caminos fáciles para entrar en los senderos inexplorados, estrechos, en los que es fuerza perderse para en verdad encontrarse.

El trópico era el tema principal y casi único de este pintor que, para interpretarlo y expresarlo, no admitía indolencia ni languidez tropicales. Porque el trópico de Rufino Tamayo no era ni ha sido nunca una simple sensualidad externa a flor de piel, sino el trópico que — como un sol interior— había traído de su tierra natal a la altiplanicie, y que ha llevado y lleva aún consigo y dentro de sí como un legado precioso, como una herencia irrenunciable de sus antepasados mediatos y remotos.

El ascetismo y el rigor que tantas veces ha impuesto a su pintura; las pruebas intelectuales a que la ha sometido, y el choque de influencias y de correspondencias de otros pintores — Picasso, Braque, Miró—, no han hecho sino madurar y refinar hasta un punto exquisito y extremo ese legado ancestral, esa herencia que Rufino Tamayo no aceptó hasta el momento en que demostró merecerlo. Porque ese legado, consistente en la admirable armonía colorística propia de su raza, no es legítimo sino en manos de quien no se ha negado a hacer esfuerzo alguno para merecerlo.

En el mismo año de 1926, Rufino Tamayo expone por vez primera en Nueva York, donde vive más de dos años consecutivos. México y Nueva York lo imantan con igual fuerza. Vendrá a México a dedicarse después, fugazmente, a la enseñanza, y a pintar un mural en la Escuela Nacional de Música. Volverá a Nueva York para establecerse en 1938 de un modo regular, sin dejar de obedecer a la atracción de su patria adonde viene casi todos los estíos.

Por sus viajes y por su vida en Nueva York se le ha acusado de ser un pintor desarraigado de su patria. Nada más torpe ni más injusto. Si las ramas del espíritu de Rufino Tamayo han estado voluntariamente expuestas a cambios de climas intelectuales y físicos, las raíces más profundas y más secretas de su espíritu y de su arte siguen siendo las mismas, mexicanísimas. Y es justamente este elemento de fidelidad a lo más recóndito de su raza y de su espíritu lo que llamó y llama la atención en la pintura de Rufino Tamayo, y lo que hace de él, al mismo tiempo que un pintor universal que puede alternar con los pintores europeos más avanzados —como

de hecho sus exposiciones han alternado en Nueva York con las de los pintores más significativos, atrevidos y modernos—, un pintor lleno de cualidades irreducibles y tan personales que podemos decir, sin hipérbole, que por su espíritu se expresa, de modo atrevido pero también refinado, su raza.

Dibujante y grabador, acuarelista y pintor al temple y al óleo, Rufino Tamayo se ha rendido, algunas veces, también, a la tentación de abordar la pintura mural que acaso no es su módulo pero en la que ha dejado pruebas, en los muros que decoró en 1933 en la Escuela Nacional de Música, de poder aliar, a un dibujo monumental y escultórico, un lirismo en el color y en la idea que lo apartan definitivamente de los muralistas mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco; interesado, Rivera, en hacer del muro un vehículo para expresar una dialéctica histórica, política o social; interesado Orozco en representar una concepción dramática existencial en que la destrucción y el horror son los protagonistas.

El mural que Rufino Tamayo pintó en 1943, en la Biblioteca del Smith College, confirma la actitud desinteresada de este pintor para el cual el tema escogido, que no es otro que la Naturaleza, la Obra de Arte y el Artista, no fue sino un pretexto para lograr una composición en que la geometría y, sin duda, el color son las verdaderas ideas y los protagonistas verdaderos. ¿Y los proyectos de Rufino Tamayo para una decoración mural con el tema de “La Conquista de México” qué son sino versiones poéticas, correspondientes a sus acuarelas y gouaches misteriosamente coloridos de un concepto subjetivo y poético en que el énfasis, la doctrina y aun la anécdota están ausentes?

La elocuencia, la oratoria, el drama, el melodrama y el deseo de proselitismo han sido abolidos de la obra de Rufino Tamayo. También la política. Su pintura no se ha puesto al servicio de ningún credo político, religioso o político-religioso. Y cuando, por excepción dentro de su obra total, aparecen en algunos de sus cuadros la figura de Benito Juárez o la de Emiliano Zapata, es preciso y justo no ver en ellas sino un deseo primario, ingenuo, de rendir un homenaje a dos hombres que, por su expresión humilde y por su trayectoria humana, le son simpáticos al artista. Los cuadros en que aparecen esas dos figuras son obras en las que cualquier idea doctrinaria ha sido apartada para dar lugar a una composición estrictamente pictórica en que aparecen motivos deliberadamente infantiles que hacen de ellos verdaderas estampas impregnadas de un sabor popular y de un sentido ingenuo, apolítico, expresión poética y plástica de su admiración a dos personajes representativos de dos épocas de la historia de México.

Mallarmé decía, justamente, que los poemas no se hacen con ideas sino con... palabras. En el caso particular de Rufino Tamayo podemos decir que sus cuadros no están hechos con ideas sino con... líneas y, sobre todo, con colores.

Los dibujos y los grabados de Rufino Tamayo no niegan sino, por el contrario, afirman, por su decisión y su fuerza, lo que pudiera llamarse una preocupación escultórica. Por la sobriedad, por la solidez y el amor al volumen de muchos de esos dibujos, la tradición artística precortesiana parece obrar, una vez más, en el espíritu de este artista mexicano moderno. Algunos de sus grabados en madera nos hacen pensar en el magnífico escultor que en

este mismo material podría ser, si quisiera, Rufino Tamayo. Algunos de sus dibujos lineales parecen ser verdaderos proyectos de escultura en los que la línea suya personal y moderna se enlaza con la de las más sintéticas y refinadas creaciones de la escultura mexicana antigua. Por excepción, y confirmando la afirmación anterior, Rufino Tamayo ha demostrado cuánto podría hacer gracias a estos dones en la escultura. Un ejemplo claro y concreto es la *Cabeza de mujer*, escultura en bronce ejecutada por Tamayo en 1940.

Consciente, lúcida, deliberadamente, Rufino Tamayo escogió para la expresión de su intuición y sensibilidad poéticas, y de su sensualidad de gran colorista, la pintura más íntima: la pintura de caballete. Siguiendo un orden progresivo de intensidad, en sus dibujos y, más que en sus dibujos, en sus acuarelas y gouaches, y más aún que en sus acuarelas y gouaches, en sus cuadros al óleo ha realizado y realiza una obra tan numerosa y fecunda, por su madurez y por sus consecuencias, que lo convierte innegablemente en el pintor al óleo más personal y singular de la pintura mexicana contemporánea.

Si el verdadero poeta logra en virtud de una completa selección apartar de su léxico todas las palabras que son ajenas a su sensibilidad, cristalizando en cambio un lenguaje suyo personal, el verdadero pintor no hace otra cosa con los objetos y los colores que le bastan para expresarse dentro de las fronteras del cuadro.

En la obra de Rufino Tamayo es fácil y gozoso descubrir, al mismo tiempo que sus colores favoritos, sus objetos predilectos. Aparecen y reaparecen éstos, unas veces como objetos en sí mismos y por sí mismos; otras veces como manifestaciones y símbolos de su subconciencia, del mismo modo que en nuestros sueños aparecen y reaparecen objetos cargados de un mágico poder simbólico. Un ejemplo entre otros y no el menos elocuente es la reaparición de los frutos en la pintura de Rufino Tamayo. La arquitectura geométrica y el ámbar intenso de las piñas tropicales; las rebanadas de sandía que tienen algo de entrañas, extrañas y sangrantes, y que son, al mismo tiempo, el medio adecuado para que el pintor emplee, con su fuerza característica, los colores dominantes de su paleta: rojos, carmines, blancos, negros y verdes. Otras veces son las uvas “llenas de una tinta esencial”. Otras, los mangos y los plátanos en cuya representación el pintor —de un modo equivalente al empleado por Góngora al usar una palabra no por su sentido y contenido lógico sino como una mera alusión colorística— logra su designio de dar, a través de la forma, la necesaria y mágica nota que se ha propuesto para lograr una sinfonía de color.

Un pintor del tipo de Rufino Tamayo tiene que recrearse y confinarse voluntariamente en la pintura de “naturalezas muertas”. ¡Cuánto de su infancia y de su adolescencia sigue vibrando en ellas con intensa poesía!

A las frutas tropicales se asocian, en los pequeños grandes recintos de las “naturalezas muertas” y en los cuadros de figuras de este pintor, otros objetos predilectos: el reloj, las copas, las botellas, los globos y las guitarras que no son las guitarras de la pintura cubista sino las que Rufino Tamayo ha recreado en su pintura, trasladándolas de la juguetería popular mexicana al ámbito de sus cuadros, convertidas en cifras y en signos plásticos. Un nuevo y moderno José, ante los sueños pintados de este Faraón, tendría la oportunidad de interpretar y descifrar, también, la aparición pausada, pero constante y rítmica, de jaulas, barandales y rejas

que de un modo obsesionante reaparecen en sus cuadros como metáforas plásticas, como líneas misteriosas y melódicas.

En la obra de un pintor que ha apartado cualquier elemento pintoresco y que ha cerrado las puertas de su pintura no sólo a los temas oratorios sino también a los temas literarios en que se complace, desvirtuándola, todo un sector de la pintura mexicana contemporánea, las figuras humanas no tienen o no quieren tener sino un valor estrictamente plástico y están pensadas y ejecutadas en función de la unidad del cuadro. De ahí que las figuras humanas en cada cuadro de Rufino Tamayo no sean numerosas. Una, dos, tres figuras le bastan. Porque este pintor no compone por acumulación sino por selección, y porque no le arredran los espacios desnudos que, en su caso, nunca son espacios vacíos, puesto que, en virtud de una pincelada siempre significativa, el color sigue viviendo en ellos con una vibración que es un goce para la vista y que instala al mismo tiempo a las figuras del cuadro dentro de una atmósfera y en una compleja y poética duración.

Si las figuras en los cuadros de Rufino Tamayo no son numerosas, tampoco son variadas. Deliberadamente, los hombres y las mujeres, las tehuanas, los devoradores de frutas, los flautistas y músicos que aparecen en sus cuadros, están dibujados siguiendo un módulo interno. Los rostros y los cuerpos están reducidos a una geometría que ha superado cualquier dato inmediato de la realidad para convertirse en invenciones, en creaciones personales.

Si añadimos, a este voluntario y original concepto de las formas, el colorido inesperado pero siempre armonioso de los cuadros de Rufino Tamayo, encontraremos en ellos toda una magnífica teoría de figuras humanas reinventadas, toda una teoría de desnudos humanos y de figuras zoomorfas que tienen algo de sobrecogedor y de espectral.

No encuentro en la pintura mexicana contemporánea un colorista de la fuerza ni de la valentía de Rufino Tamayo. Para encontrar rivales a sus armonías de color es preciso recurrir a los grandes coloristas de la pintura francesa contemporánea.

Los colores de la paleta de Rufino Tamayo parecen extraídos de la corteza o de la pulpa de los frutos mexicanos más característicos. En sus manos tienen un poder y un efecto mágicos. Nadie como él sabe contrastarlos, para reunirlos después en la unidad creadora del cuadro, en un concierto atrevido y armónico. Son extraordinarios los acordes que logra entre los tonos cálidos y los tonos fríos. En él se cumple la afirmación de Baudelaire al referirse al verdadero colorista: “Todo le está permitido porque conoce, desde que nació, la gama de tonos, la fuerza del tono, los resultados de las combinaciones, y toda la ciencia del contrapunto, de modo que puede lograr una armonía de veinte rojos diferentes”.

Pocos pintores mexicanos modernos pueden ufanarse de haber logrado, en la medida en que lo ha logrado Rufino Tamayo, fundir el asunto, el dibujo, el color y la materia, al punto de lograr un objeto plástico con una vida y un destino independientes de su creador.

Pensemos que si a todas las cualidades de este pintor mexicano universal que, singularmente, ha impreso a su obra un sello inconfundible, añadimos el conocimiento profundo y el goce particular y sensual del oficio mismo de la pintura —tan desconocido, tan desdeñado o tan olvidado en nuestro medio artístico—, el resultado será la suma sorprendente que es la obra de Rufino Tamayo.

Desenvuelta con lentitud pero con intensidad, “sin prisa pero sin descanso”, la obra de este gran pintor moderno se halla ahora, al mismo tiempo que dichosamente abierta a prolongaciones futuras, en el momento de la más rica, fecunda y exquisita madurez.

TRES NOTAS SOBRE AGUSTÍN LAZO

AGUSTÍN LAZO nació en la ciudad de México el 28 de agosto de 1900. Antes de ingresar a la academia de Bellas Artes fue discípulo del pintor Alfredo Ramos Martínez. Ya en la Academia, asistió a las clases de Saturnino Herrán, a las que también concurrían Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.

Insatisfecho ante la rutina escolar y cansado de ella, Agustín Lazo deja la academia y se entrega, en la soledad de su estudio, a cubrir por su cuenta y riesgo espírituales todos y cada uno de los pasajes que ha recorrido la pintura moderna en sus diversas trayectorias. Entonces pinta una serie de cuadros en los que ensaya la pintura de formas deshumanizadas, la pintura pura. Estos ensayos preparan y hacen posible, gracias a una lúcida depuración, la serie de cuadros de atrevidas formas plásticas, de inquietante contenido espiritual, que expone por primera vez en la ciudad de México el año de 1924.

Dos viajes por Europa, en 1922 el primero y en 1927 el segundo, le sirven para comprobar las ideas conquistadas en la soledad de su estudio y para enriquecer y acendrar las entrañas de un espíritu en que la pasión de la inteligencia se enlaza con una sensibilidad poética singular en la nueva pintura mexicana. Italia, Francia y parte de Alemania le brindan sus particulares lecciones, que Agustín Lazo recibe o rechaza con espíritu crítico.

De regreso a México, después de unos meses de trabajo, presenta en una segunda exposición prologada, como también lo fue la primera, por quien esto escribe, la más inquietante y atrevida colección de dibujos que artista mexicano ha realizado.

Nunca la ventana de un cuadro mexicano se había abierto a realidades tan imprevistas e inesperadas, unidas entre sí por la coherencia sensible que liga el sueño de hoy con el de mañana.

No pertenece a esta dimensión inquietante del espíritu de Agustín Lazo el cuadro *Niñas*,* ejecutado para decorar uno de los salones de la Embajada de la República Española en México, sino a la no menos característica que revela un espíritu ordenado y armónico. Trazado vigorosamente, todos los puntos principales de la composición de este cuadro se hallan colocados dentro de los nudos armónicos resultantes de la intersección de los lados de dos pentágonos. Pintado con una limpieza y claridad notables, la materia adquiere una calidad preciosa, originada por el toque de pinceladas autónomas. Y son un goce para los ojos las tierras rosas, el azul cerúleo y el negro que juegan de modo admirable. Composición, materia y sentimiento de colores y formas, inteligencia, cuerpo y alma, hacen de este cuadro ya no un objeto plástico, sino un ser acabado y viviente.

Entre los nuevos pintores de México, Agustín Lazo es el de sensibilidad y cultivo más afinados. Sus cuadros son un buen espejo de su persona. Aquello que encontramos todavía en las telas de Rufino Tamayo, su compañero y su antípoda, ese “algo” que no podemos pasar sin un ligero daño, una pequeña espina de rigidez, de sistema, Agustín Lazo ha podido apartarlo con la naturalidad con que un buen gusto aparta, rechaza, y se queda, modesto y orgulloso, con

unas cuantas cosas para ensayar con ellas un juego de formas tan fino que hasta el deliberado propósito de hacer arte parece encontrarse lejos.

Hay pintura elocuente, como hay música y poesía elocuentes. La pintura de Delacroix es elocuente si se la ve por el lado que no deberíamos ver jamás en su pintura. Por ningún lado de las telas de Lazo encontramos una sombra de elocuencia. También hay música incisiva y pudorosa a un solo tiempo. La música de Erik Satie. Esta pintura de Agustín Lazo es también pudorosa, incisiva. La encontramos lograda con el mínimo de elementos y todos ellos claramente plásticos y sin otra ambición que concurrir a una agradable reunión de formas y colores, a una pequeña sesión de voluptuosidad plástica.

Sin lección, sin historia, sin moral, estos cuadros de Agustín Lazo son el mejor ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites y que sabe reducirse y vivir sólo dentro de ellos, cómodamente, sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas.

Para un pintor que se propone la expresión plástica sintética, la presencia del modelo está llena de innecesarios detalles que desvirtúan la resolución elemental del cuadro. Agustín Lazo pinta, casi siempre, sin modelo, consonancia perfecta, intelectualista, que produce la misma impresión que una rima justa en un poema.

Los asuntos de sus telas están burlados irónicamente. También la realidad real. El pintor concede a las cosas, a las personas, la dimensión que conviene al papel que habrán de desempeñar en el total del cuadro. ¡Que nadie se acerque a esta pintura con una unidad métrica en los ojos!

No es la suya pintura lírica. Agustín Lazo no se deja vencer de la naturaleza, de la realidad, no se deja “vencer de Dios”, sino hasta el punto en que la naturaleza, la realidad y Dios no rompen la organización plástica que se ha propuesto, y su sensibilidad.

Teorizante ha sido llamado alguna vez este pintor que ha recorrido el pasaje de la pintura de simples formas deshumanizadas. Su nueva colección de cuadros no es un cambio de rumbo sino un paso más armonioso y seguro, resultante de aquel ideal de sencillez y depuración que un día supo imponerse valientemente.

Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, Baudelaire reclamaba en 1859 la incesante aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte. Por ejemplo, ante un retrato, al mismo tiempo que desechaba lo que pudiera llamarse la alteración deliberada del modelo, no concedía importancia al mayor o menor parecido. Porque Baudelaire presentía a su manera lo que hemos dado en llamar ahora, más precisamente, el modelo interior, que, en el caso de un retrato, no es la reproducción del modelo que el artista tiene delante de sí, sino del modelo que, conocido y estudiado previamente por el artista, ha llegado a ser parte suya, y que habrá de recrear evocándolo, haciéndolo visible y, al mismo tiempo, grande y verdadero.

Madura obra plástica es este cuadro* en que Agustín Lazo ha seguido un camino opuesto al de los retratistas. Si éstos parten de un modelo real para hacer una recreación posible, Agustín Lazo, sin modelo real ninguno, a base de recuerdos y de olvidos, de ausencias y de presencias, ha construido una fisonomía tan verdadera que se impone por su realidad superior. Al mirar su

obra, podríamos jurar que estamos ante el retrato de un ser viviente y, no obstante, ningún modelo sirvió para la realización de este cuadro en que la cara de un adolescente expresa algo indefinible, algo inconfesable de su compleja vida interior.

Poesía e imaginación hay en este cuadro, y también nobleza de una técnica en que cada pincelada ha recobrado su valor expresivo y en que el color, distribuido sabiamente, hace del conjunto algo de veras armónico y presente, de modo que sobrecoge como un solo acorde musical ejecutado a un solo tiempo por cien manos.

* *Boletín de la Cervecería Cuauhtémoc*, núm. 4.

* *Boletín mensual Carta Blanca*, diciembre, 1937.

FICHAS SIN SOBRE PARA LAZO

AGUSTÍN LAZO es un pintor de niños comestibles, maduros como duraznos maduros. Pintor de niños de más de veinte años, de niños de edad madura.

Como el poeta sus palabras, el pintor tiene sus útiles predilectos. El poeta sale a la calle y anota una frase trunca, un equívoco, un juego de palabras, un fragmento de letrero que es casi un poema: *Alto quintos ruedan vuelan*.

Lazo alarga los sentidos y roba un par de manos, un trozo de piso, una cortina, un niño. Luego, en su taller, con ayuda de todo esto, inventa un cuadro.

Los niños se paralizaban de estupor delante de sus cuadros de niños. Era como si, inesperadamente, se hallaran frente a un espejo de tiempo, sin vivacidad, sin vitalidad, cumpliendo en un instante todos los años que habrán de cumplir en toda la vida.

Juzgar a Lazo a la luz de los acontecimientos políticos de México —o de cualquiera otra parte— sería tan injusto como medir a Diego Rivera con el metro de la pintura pura.

Lazo quisiera ser un pintor casi puro. En éste casi cabe su ironía. Diego Rivera es un pintor que no quiere ser un pintor puro sino un dialéctico, un orador de la pintura. Los dos aciertan, cada uno a su manera.

Diego es un ruso oriental. Lazo, un europeo occidental.

Lazo: Diego Rivera: Cocteau: Maiakovsky.

Viajes: Chirico. La escultura azteca. La pintura mexicana de pulquerías.

Los amigos de las analogías buscan en algunas de sus obras a Pablo Picasso. Lo encuentran.

Frente a las mismas obras yo digo:

Me recuerdan a Homero. Las manos, los ojos y los pies de los personajes de Homero y, algunas veces, sus conversaciones.

Piensa en francés, en inglés, en español, en italiano. ¿Cómo exigirle que no pinte en esperanto?

Lazo pinta en esperanto. No hay en esto engaño alguno. Es tan claro que pinta en esperanto que esta misma evidencia nos da la clave. Un cuadro de Lazo contiene a un tiempo el texto y la traducción.

No es posible aún, felizmente, clasificar las telas de Lazo por épocas. Unas anticipan otras; algunas contradicen las precedentes. Todas tienen el temblor de un espíritu curioso, viviente.

Mas no falta quien pregunte: ¿En qué telas se halla el pintor? —para algunos, en todas; para todos, en ninguna.

Pintura para todos a condición de que todos sean unos cuantos.

Los suprarrealistas son los naturalistas del sueño. Pero aún no han producido un *Germinal*, ni siquiera un Zola.

Describir un sueño gráficamente lo hace un suprarrealista. Componer un cuadro con los elementos del sueño lo hace un pintor. Chirico es suprarrealista, pero no todos los suprarrealistas son pintores.

Un suprarrealista puede no ser un buen pintor. Un buen pintor es siempre suprarrealista.

Un pintor de retablos describe un milagro. Un buen pintor lo ejecuta.

Lazo hace entrar en una tela la alcoba de un sueño que parece que acaba de salir de un espejo, una escalera imprevista, una alfombra rococó y un retrato de mujer que es como una figura de un primitivo. El público dice: Tendencias encontradas. Pero el público no ha soñado nunca o, cuando ha estado a punto de soñar, ha cerrado los ojos.

Frente al *Carnicero* de Lazo, me decía, convencido, un amigo: “Yo lo he visto, lo he visto en alguna parte...”

Y yo, que sabía que éste era un cuadro inventado totalmente, no estaba menos convencido de que mi amigo lo *había* visto, realmente, en alguna parte: en un sueño, por ejemplo.

Lazo pinta sin modelo aunque lo tenga enfrente. La realidad cercana, llena de inútiles detalles, lo distrae. Pinta de memoria, con los ojos cerrados y abiertos que usamos durante el sueño.

La virtud de esta pintura es el pudor. Silenciosa e irónica, su ideal sería llegar a ser invisible, como la elegancia.

Pudorosa y, también, incisiva, como la música de Eric Satie.

La pintura de Lazo es tan clara como dos y dos son tres.

Lazo no teme los asuntos. Los burla con ironía y los reduce a pretextos.

Me escribe: “No hay asuntos peligrosos, no hay ruinas ni máquinas. Cuando se tiene un sentido nuevo del mundo, las formas catalogadas vuelven a animarse”.

Paradojas de la modernidad:

Lo moderno no es el hormigón ni la máquina. Lo moderno sigue siendo el espíritu.

Me escribe Agustín Lazo: “En Italia lo más arcaico es el futurismo, y Paolo Ucello traduce la esencia de las máquinas mejor que un pintor actual”.

Tiene tan desarrollado el sentido de la equidad que siempre responde a una pregunta con otra.

Sus dibujos tienen una gracia lenta, difícil, que no evita pero que tampoco procura entregarse.

En mi retrato por Lazo, lo menos viviente es la cara, siguen las manos, sigue la silla. Lo más viviente es el traje.

Lazo no ama los objetos ni los cuerpos que dibuja. Ama, simplemente, el dibujo.

Yo lo he sorprendido como un nuevo Narciso dentro de la tina —dentro de la fuente— contemplando una de sus telas como Narciso habría querido contemplarse: desde el agua hacia afuera.

No faltará literatura que diga que estas fichas son literatura.

CARLOS OROZCO ROMERO

EL AÑO de 1898, en Guadalajara, nació Carlos Orozco Romero. Su vocación de artista plástico se descubre, primero, en los trabajos de caricaturista que en 1918 publicó en los periódicos de México y del extranjero. Dos años después, en compañía de Alfaro Siqueiros, Zuno, De la Cueva y Xavier Guerrero, forma parte de un grupo de pintores revolucionarios que, en Guadalajara, intenta superar las viejas recetas heredadas, tradicionales.

Pensionado por el gobierno del estado de Jalisco, viaja por Europa —España, Francia— y en Madrid expone en el Salón de Invierno. De regreso en México, ensaya la decoración mural en el Museo de Guadalajara y en otros edificios públicos de su ciudad natal. Pero la pintura mural no detiene a Carlos Orozco Romero que, en cambio, participa de modo intenso en las numerosas exposiciones de grupo que se organizaron en México de 1924 a 1930 y que sirvieron para afirmar, ya no las obras de Diego Rivera y de Clemente Orozco, maduras y definidas ya, sino las de los nuevos valores de la pintura mexicana moderna. En estas exposiciones, las obras de Orozco Romero alternaron con las de Castellanos, Lazo, Tamayo, Mérida, Revueltas.

Nuevas exposiciones personales y de grupo, en México y en Nueva York, pusieron a prueba la firmeza de un espíritu que había superado no sólo los primeros ensayos del caricaturista sino también cierto gusto por lo decorativo que, felizmente, ya no hace acto de presencia en su obra actual.

Hay en las obras más recientes de Carlos Orozco Romero un concepto de la forma humana que hace pensar que el pintor mira no sólo con sus ojos sino con los de un pintor o escultor precortesiano. La proporción y el fino modelado reviven el sentimiento de la forma de los remotos autores de esculturas tarascas. Y no se trata de una simple exterior influencia sino de un sincero impulso interior que mueve al artista a aceptar el dictado de otro ser que parece convivir con él y que le presta una sensibilidad antigua que se mezcla naturalmente a una sensibilidad de hoy. Ciertos óleos y muchas acuarelas de Orozco Romero, cada vez más finos, cada vez más interiores, lo demuestran de un modo visible.

El paisaje* de Orozco Romero tiene una simplicidad que se alía naturalmente con la fuerza. El cubo de la casa, en primer término, es una nota desolada e inquietante. Las colinas se deslizan como en esos parajes entrevistados, mitad verdaderos, mitad fingidos, al salir de Taxco rumbo a Iguala, tal vez. Más arriba, los montes se cortan de un modo extraño, hasta dar la sensación de una truncada pirámide antigua. Luego, las montañas se ondulan suavemente, a lo lejos, y el cielo ostenta una sola y poética nube hecha de lino que hila el silencio. Y todo ello compuesto con cualidades estrictas que, no obstante, no absorben el sentimiento total del paisaje.

* *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, núm. 9, Cervecería Cuauhtémoc.

ABRAHAM ÁNGEL

¿POR QUÉ motivo nuestro ambiente no soporta cualquier tentativa de genio? Tentativa de genio sostenida, más que por una cultura intelectual, por brillantes intuiciones, por seguro —acaso inconsciente— ejercicio de los sentidos; tentativa de genio fue la de Abraham Ángel. Irónicamente, el destino, como un rival descontento y ceñudo, cortó súbitamente una existencia dinámica y fecunda, capaz de ¿cuántas realidades?

En Abraham Ángel se cumplían los postulados de esa nueva armoniosa filosofía que espera en México hallar un expositor que la extienda y reparta: “la filosofía del hombre que trabaja y que juega”. Apenas si, en su caso, habría que decir, en vez del “hombre”, del “adolescente que trabaja y que juega”. No inmóvil introspección búdica que lleva a la dispersión y al desmayo, ni rígida postura eterna de “pensador” rodeniano; mejor la gracia del “penseroso” que está siempre a punto de levantarse, o, cuando menos, de cambiar de posición; mejor todavía, el humano dinamismo: el hombre es movimiento; el movimiento, pensamiento.

Abraham Ángel demostraba, sin pretenderlo, sin saberlo, la verdad vital de la teoría orsiana. Su obra pictórica, precisada en unos cuantos años, se desarrolló entre horas plenamente vividas. Repetición teleológica —con su distancia en el tiempo, en la geografía, en los valores— de la actitud del alucinante Rimbaud que realizó su obra como aquel que cumple el inconsciente deber de respirar, de amar o de jugar. Como en el amigo de Verlaine, había en Abraham Ángel una suerte de desdén hacia aquello que tan fácilmente, tan naturalmente, realizaba.

La simple rápida observación de sus cuadros revela cualidades de alto precio en la pintura nuestra. La contemplación detenida demuestra la cantidad de dones de expresión que había alcanzado. Seguridad de forma, volúmenes fuertemente acusados, armoniosa ordenación, valiente en los enormes cuadros —verdadera reacción contra el ejemplar portátil—. Y una atrevida concepción en los fondos de sus retratos, de sus grupos.

Sobre todo ello, el colorido: sensualidad de adolescente amigo de jugosos frutos. Colores nunca vistos sobre una tela. Vistos sólo en la sedienta granada y en la sandía abundante.

Hijo de su momento y de su medio, sus figuras son mexicanas espiritualmente, formalmente. Están, además, cronológicamente bien situadas.

Tuvo de los primitivos la minuciosidad que lleva a considerar cada trozo de la tela como un pequeño cuadro independiente y completo. Acomodaba la visión directamente, para todo representarlo íntegro, hasta en los detalles secundarios.

Cumplió, al mismo tiempo, su deber de artista moderno.

MARÍA IZQUIERDO

HACE unos años Diego Rivera escribió, para la primera exposición de la pintora María Izquierdo, uno de esos prefacios a que nos tiene acostumbrados en que, por debajo de la corteza de un estilo que más bien parecía dominarlo que dominar, había más de una observación justa y más de un juicio certero. Nunca ha sido la expresión escrita lo mejor de Diego Rivera. Su expresión oral es, en cambio, perfecta: cruel para el que cae en las redes que Diego tiende hábilmente, deliciosa para el que, sin caer en ellas, asiste al maligno deporte de una pesca de víctimas humanas. “Se entrega —dice Baudelaire de un personaje— a uno de esos largos monólogos que él llama conversaciones.” Así Diego Rivera que es el mejor personaje del novelista oral Diego Rivera.

No se trata de jugar una vez más al descubrimiento de un joven “genio” destinado a hundirse en un pozo de mediocridad, sino de la existencia de un buen pintor, decía en 1929, casi con las mismas palabras, Diego Rivera. Y acertaba, no tanto porque las primeras obras de María Izquierdo fueran verdaderas realizaciones como por las posibilidades que hacían acto de presencia en los cuadros de la pintora mexicana.

La imprecisión del dibujo, la oposición todavía no superada de influencias oscuras y una paleta indecisa dominaban en aquel primer conjunto de cuadros de María Izquierdo en los que, no obstante, se asomaba ya una promesa no dicha, insinuada apenas. “El prometer no empobrece”, dice la sabiduría popular, y acierta. ¿No es, en cierto modo, la historia del desarrollo de una obra la serie de promesas cumplidas, olvidadas o retiradas a tiempo por el artista que no siempre cumple las que con más insistencia ofrece sino las más escondidas e involuntarias?

Con el tiempo y gracias a una maduración en la que sin duda intervino más el imprudente y dichoso viaje del espíritu que una inmovilidad cautelosa, María Izquierdo ha ido logrando, a través de nuevas preferencias y de nuevas influencias, entre las que la más visible y no la menos buena es la de Rufino Tamayo, ser diferente de los demás pintores de su momento, diferente, desde luego, de la María Izquierdo que en 1929 nos presentara Diego Rivera y a la que costaría trabajo reconocer en sus cuadros de hoy si no hubiéramos tenido la suerte de asistir a la aventura estética que ha hecho posible el desarrollo de su obra.

Felizmente, el viaje de la personalidad es largo. En el trayecto desertan los espíritus más superficialmente impacientes y los más débilmente ansiosos. En cambio, una sostenida impaciencia, una ansiedad profunda y constante, alimentada por la curiosidad y el fervor, sostienen al viajero auténtico hasta el grado de hacerlo olvidar el punto de llegada y preferir los caminos tortuosos, los recodos imprevistos, los enigmáticos cruceros en los que, a lo mejor, prefiere estacionarse antes que tomar, apresurado, la vereda que acaso habrá de desandar porque no lo lleva a ninguna parte. Imagino la influencia de la obra de Tamayo en la pintura de María Izquierdo como uno de estos cruceros. Gracias a ella, María Izquierdo se detiene, se busca y se encuentra: se enriquece. Abandonarla ahora, rechazarla apresuradamente, equivaldría a hacer a un lado una de las pruebas más interesantes a que el artista, tarde o temprano, habrá de someter su espíritu y, tal vez, a escoger un camino falso.

Cuando las influencias en la pintura de María Izquierdo eran menos visibles y más numerosas, el espectador desconfiaba más y con más razón de las inciertas promesas que la pintor insinuaba. Ahora sabemos que la pintura de María Izquierdo tiene algunas de las cualidades de la pintura de Rufino Tamayo entre otras tan diversas que no pueden ser ya sino las de un pintor nuevo, diverso, distinto. Y es un placer ir separando y señalando, cada día con más claridad, después de una observación detenida del visible aire de familia, los rasgos comunes de los rasgos singulares que ya son sólo de María Izquierdo.

A través de este viaje del espíritu, María Izquierdo ha ido definiendo su paleta. Ahora sus cuadros tienen deliciosas entonaciones —grises, ocre, rojos— que producen un sonido nuevo, suyo. Ahora sus telas acusan una sensualidad femenina y viviente. Ahora en sus acuarelas encontramos un enlace perfecto del dibujo, del colorido y del mínimo tema. Y, sobre todo, nos sorprende un colorido audaz que la delicada ligadura de los grises apacigua deliciosamente y que hace de María Izquierdo uno de los más atrevidos y al mismo tiempo mejor entonados coloristas de la nueva pintura mexicana.

ALFREDO ZALCE

UNA RESPIRACIÓN lineal preciosa, una sangre color de poesía son los dones visibles de este joven dibujante Alfredo Zalce. Yo os invito a ver sus dibujos en que la realidad cotidiana ha sido naturalmente sustituida por una realidad no menos verdadera y más contagiosa e intensa. Yo os invito a oír sus dibujos en que las personas y las cosas parecen deslizarse y respirar, produciendo el único ruido digno de percibirse: el ruido que hace el silencio.

Inventar, en vez de transcribir; hacer, en vez de repetir, son los deberes y también los goces únicos del poeta, del artista. Ahora que la mayoría de los pintores y dibujantes de todo el mundo parece conformarse con la repetición del modelo exterior: la mujer, el hombre y el niño sentados; o el grupo de hombres, mujeres y niños, donde nada pasa, asistir a ese conflicto inesperado de realidades que Agustín Lazo y, hoy, Alfredo Zalce, entre los artistas mexicanos, hacen aparecer en sus acuarelas el primero, en sus litografías el segundo, equivale a encontrar una vena de agua en la aridez de un desierto.

Más allá de la gramática del dibujo y más allá de la ignorancia del dibujo, como más allá del bien y del mal, se desarrolla esta nueva flora cuyas raíces se hunden en el suelo y en el sueño y se adhieren a las invisibles rocas del aire.

UNA EXPOSICIÓN DE JULIO CASTELLANOS

YA ES tiempo de que el Instituto de Bellas Artes presente al público la exposición general de la obra de Julio Castellanos. Imagino que esta exhibición figura en su plan de exposiciones; pero, puesto que aún no se anuncia, me parece oportuno recordar que el instituto tiene un deber para con este artista desaparecido el 16 de junio de 1947, cuando, precisamente, consagraba una gran parte de su tiempo a colaborar en la obra educativa de artes plásticas y en las actividades teatrales del instituto. Por ello, y sobre todo ello, porque su obra de dibujante, litógrafo, pintor muralista y de caballete, y escenógrafo, lo merece en alto grado.

A raíz de su repentina muerte, la Galería Mont-Orendáin organizó una exposición de la obra de Julio Castellanos, que no pudo ser ni tan numerosa y completa ni tan anunciada como puede serlo la que el Instituto de Bellas Artes puede y debe llevar al cabo. No pocos cuadros y dibujos de este pintor, cuya fecundidad no se basa en el número de sus obras, se hallan en el extranjero. Sólo una institución oficial está en capacidad de pedir las prestadas, para completar, en la medida de lo posible, una exposición general de un pintor representativo de la generación que sigue en el tiempo a la de Orozco y Rivera.

Julio Castellanos nació en la ciudad de México en 1905. Estudió, al lado de Tamayo y Lazo, en la Academia de Bellas Artes. Viajó por los Estados Unidos, por Sudamérica y Europa. Por coincidencias de tiempo y afinidades del espíritu —Castellanos estuvo conectado íntimamente con los escritores de su generación en la revista *Ulises*, donde aparecieron las primeras reproducciones de sus primeros cuadros—, tuve la oportunidad de presentarlo. Colaboró en la revista y en las exposiciones organizadas por la revista *Contemporáneos*, y se ligó estrechamente, como escenógrafo, a los experimentos de *Ulises* y de *Orientación*. El teatro lo imantaba de un modo irresistible. El teatro era para él una pasión menos recóndita, tal vez, que la pintura, pero más irrenunciable aún.

Su obra abarca la pintura al óleo; la pintura mural, desplegada sin titubeos en sus pinturas de la escuela Melchor Ocampo en Coyoacán; el dibujo a lápiz, en el que logró aciertos de una finura de ejecución notable, y que lo llevó naturalmente al ejercicio de la litografía, más acorde con su espíritu que el grabado en madera, cultivado con intensidad por otros pintores coetáneos; las acuarelas y gouaches, poco numerosos; y, por último, pero no en último término, una variada obra de bocetista de decoraciones teatrales.

Silencioso y concentrado, Julio Castellanos dejó una obra poco numerosa, pero tan concentrada y tan silenciosa como él mismo. Ningún brillo innecesario descubrimos en su obra de pintor que supo recibir la lección de una de las épocas de Pablo Picasso, adoptándola y adaptándola a su modo personal. El dibujante, el gran dibujante minucioso que fue Castellanos, encontraba en los dibujos de Ingres un ejemplo, un oriente para los suyos, ajustados y finos a un solo tiempo. Y si sus primeros cuadros al óleo se conformaban con la representación de una, dos o, cuando más, tres figuras, sus últimas obras se poblaron de numerosas figuras, en un alarde de composición y de orientación dinámica. Su cuadro *El día de san Juan* y la tela que pintó con sus recuerdos de Yucatán, en que las figuras numerosas alternan con mariposas gigantescas y sedientas, son una prueba de mi afirmación.

Poco tiempo antes de morir, Julio Castellanos concluyó su autorretrato, que tiene algo de profético y misterioso, y que fue como la representación plástica del presentimiento de su cercana muerte.

La crítica de pintura no se ha detenido aún lo bastante a enjuiciar la obra de este artista, muerto en plena madurez expresiva, cuando había alcanzado la maestría del dibujo y cuando parecía preocupado —aún más que siempre— en los problemas de la técnica y en la inquietudes del contenido poético de la pintura, que a últimas fechas constituían para él una especie de obsesión.

Por ello, y por muchas razones más, una exposición general de la obra de Julio Castellanos es indispensable e inaplazable. No dejemos que su obra se disperse al punto de hacer imposible reunirla, para desplegar, ante el público y la crítica, una labor de una seriedad y de una severidad notables en nuestro tiempo y en nuestro medio artístico.

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

COMPRENDO la resistencia de Baudelaire al negarse a considerar la fotografía como una de las bellas artes, y a los fotógrafos como artistas. La comprendo y la comparto en la mayoría de los casos.

Si es verdad que el tiempo de Baudelaire no es el mismo que nos ha tocado en suerte vivir, y si es verdad que la fotografía —como procedimiento— ha evolucionado al punto de constituir el principal vehículo de la llamada industria artística que es el cinematógrafo, también es verdad que el problema de considerar al fotógrafo como artista y la fotografía como una de las bellas artes sigue, en esencia, intacto.

Los fotógrafos que, en número no mayor que el de las musas, merecen el nombre de artistas no lo son por el solo hecho de poseer un instrumento mecánico y hacer de él un uso particular. Lo merecen no por sus medios sino por los resultados que alcanzan. Ya sabemos que en materia de arte los resultados son los únicos que, a la postre, cuentan. De modo que estos raros seres que merecen el título de artistas lo son —lo diré de una vez, descontando la aparente paradoja— a pesar de su cámara y no gracias a ella.

Por timidez personal, o por circunstancias fortuitas en las que la voluntad no cuenta, o por simple azar, el artista no tiene a la mano otro medio para detener, plasmar o expresar lo que mira o siente, lo que ambiciona o lo que sueña, lo que prevé o adivina, que un instrumento al que nuestro orgullo llama instrumento de precisión, capaz de captar imparcialmente lo que se ofrece ante su cristalino ojo de cíclope, y lo usa. Pero no lo usa simplemente, sino con el cuidado con que el poeta —pongamos por caso— usa la materia más natural en apariencia pero más peligrosa en realidad, capaz de nombrar pero también de evocar o invocar los seres y las cosas y sus relaciones visible e invisible: el lenguaje. Porque la verdad es que, descontando las excepciones a la inflexible regla, la fotografía halla su verdadero objeto y cobra su sentido real cuando se pone al servicio de la ciencia, de la actualidad, de la moda o del periodismo. Sus frutos adquieren entonces un valor documental muy estimable. De ahí a que estos frutos sean obras artísticas no hay sino un abismo: el abismo que el artista habrá de trasponer y de superar.

Este hombre delgado y enjuto; este hombre de apariencia y esencia ascética e inercial, que parece despojado —como voluntariamente lo ha hecho, a su vez, en sus obras— de todo lo accesorio y mudable, de todo lo que no es necesario para mantener su frágil humanidad en pie; este hombre que parece consumirse interiormente en el fuego frío de la inteligencia y de la sensibilidad mejor concentradas y más despiertas, es uno de los grandes poetas contemporáneos de México.

Para serlo ha escogido, no sé si voluntaria o involuntariamente, no sé si por elección consciente o por azar, acaso por silencioso orgullo, acaso por timidez, uno de los medios que más incitan a la desconfianza de quienes no reconocen a un instrumento mecánico la validez para convertirse en vehículo de expresión artística: la cámara fotográfica.

“Piensa como una máquina”, decimos del dueño de un cerebro de precisión cuyo único defecto consiste en no dar lugar a lo imprevisto. Pero esto es lo más frecuente. Lo maravilloso

es convertir un instrumento en algo que sienta y piense. Sólo en manos del artista un instrumento que con una soberbia infantil llamamos científico sigue siendo objeto mágico. Así la cámara en manos de Manuel Álvarez Bravo. Porque Manuel Álvarez Bravo, al revés de los pensadores que trabajan con las manos en el cerebro, trabaja con el cerebro en las manos. Me gusta imaginarlo como a san Dionisio, que es un santo que tiene la cabeza en su lugar, puesto que la tiene en las manos.

Y en manos de Manuel Álvarez Bravo, su cámara, su cerebro, ejercita el poder mágico de captar imágenes nacidas para el momento. Detener lo inasible, hacer durar el instante, lograr que los dedos de nuestros ojos palpen el misterio que se desprende a veces de un objeto o se aloja en un ser o en las sombras de un ser y de un objeto, son las operaciones poéticas que realiza Manuel Álvarez Bravo.

Entre nosotros, y en nuestro tiempo, sólo en la obra de unos cuantos poetas mexicanos, de unos cuantos pintores mexicanos y en la obra de Manuel Álvarez Bravo está presente lo que podemos llamar la obsesión, la preocupación de la muerte. Una muerte cotidiana, presente y no por visible menos sino más poética y misteriosa. Con una mirada penetrante y a un solo tiempo implacable, Manuel Álvarez Bravo ha detenido en sus placas más sensibles y ha fijado en impresiones imborrables, con una técnica invisible por perfecta y perfecta por invisible, esa presencia de la muerte que en sus obras se muestra en las relaciones inesperadas, inusitadas, imprevistas, de seres, de objetos, de vegetales, de minerales que la realidad superior reúne misteriosamente y que ofrece, de pronto, a los ojos del poeta que es el único ser capacitado para verlas, y, sobre todo, para hacerlas ver.

Porque la presencia de la muerte en las fotografías de este poeta de la imagen no tiene sentido caricaturesco o acento macabro ni intención humorística o satírica, como en la obra de nuestros grabadores populistas; ni un dramático sentido del horror como en las pinturas y grabados de José Clemente Orozco, sino un evidente sentido poético.

Con los más sencillos elementos, en los que en vano se buscará el inútil rebuscamiento ni los andamios de la composición llamada “artística”; con los elementos más simples, sumados, conjugados voluntaria y, las más de las veces, involuntariamente, pero captados siempre en una intuición poética fulminante, Manuel Álvarez Bravo hace posible que ante sus mejores fotografías nos encontremos frente a verdaderas representaciones de lo irrepresentable, frente a verdaderas evidencias de lo invisible.

Que los especialistas en las recetas del cuarto oscuro nos hablen de la técnica de este poeta de la imagen. Yo sólo me complazco en señalar que para lograr obras tan singulares y, a veces tan sorprendentes, Manuel Álvarez Bravo no se confía en el simple abandono, ni se apoya solamente en la regalada virtud de la casualidad o del azar, sino en la lúcida pasión que implica también un desvelo, una vigilancia despierta, hasta lograr un secreto enlace, un matrimonio entre lo más cándido y lo más intencionado y consciente.

CUIDADO CON LA PINTURA

AYER, por la noche, un periodista americano que hace en México el obligado viaje del turista, me preguntaba con la buena fe, con la ingenuidad y el sentido común que distinguen —si estas cosas pueden distinguir a alguien— al hombre medio de su país, cuál era el estado de la pintura mexicana actual.

—Si usted le preguntara eso mismo a Diego Rivera, éste le respondería: “Basta saber lo que hago, lo que digo y lo que cobro, para obtener la respuesta ambicionada. El estado de la pintura mexicana soy yo”. En su intimidad —si acaso la tiene— el periodista americano pensaba que, en efecto, la pintura mexicana se ha trasladado, en la persona de Diego, a los Estados Unidos. Y, como una expresión de su pensamiento, buscaba comprobar su juicio, el mismo que se ha formado mecánicamente en la cabeza de millares de norteamericanos que creen saber algo de artes plásticas, desde Waldo Frank hasta este modesto y anónimo colega suyo.

—¿Verdad que Diego Rivera es el mejor pintor de México?

Pregunta a la que, invariablemente, y con la misma falta de flexibilidad que en ella ponen, respondo:

—Tiene usted razón: Clemente Orozco es el mejor pintor mexicano.

Entonces el periodista americano pone una cara de hombre que juzga su deber aparentar que ha comprendido. Pero sigue pensando en su interior —si acaso lo tiene— que Diego Rivera es el mejor pintor mexicano, o, todavía más, puesto que mi respuesta le da fuerza para reaccionar, que Diego Rivera es el mejor pintor del mundo.

Algún enemigo mío le ha dicho al periodista norteamericano que yo entiendo de artes plásticas; lo ha creído en seguida. Me ha buscado sin perder un minuto, hasta encontrarme. Y espera obtener respuestas concretas y directas a cuestiones que en el fondo —si tiene alguno— no le preocupan. Sospecho que el periodista no me dejará tranquilo hasta que yo satisfaga, ¿su curiosidad?, no, su orgullo profesional.

—Después de Diego Rivera... y de Clemente Orozco, ¿hay en México otros pintores interesantes, entre los más jóvenes?

Como yo tardo en contestarle, continúa hablando, sin duda para darme confianza:

—Desde luego tienen ustedes a David Alfaro Siqueiros, que ha pintado en los Estados Unidos y a quien yo conozco y admiro.

—Más exacto sería decir que a Alfaro Siqueiros lo tienen ustedes los norteamericanos. ¿No es Alfaro el pintor en serie que el mundo norteamericano tenía que producir inevitablemente? Desde que David Alfaro usó la brocha de aire y superó el récord de Diego Rivera: el mayor espacio cubierto en el menor tiempo, pintando a cuatro manos con sus discípulos, nosotros lo consideramos como uno de los grandes pintores norteamericanos.

—Sin embargo —dice cobardemente el periodista—, nosotros hemos expulsado a Alfaro Siqueiros.

—Eso no prueba sino la ingratitud de ustedes para con sus artistas representativos. Pronto harán otro tanto con Diego Rivera, que no ha hecho más que pintar a sus héroes: Lincoln,

Lindbergh y Helenills, indistintamente.

—Diego ha pintado también a Lenin— contestó rápidamente el norteamericano repórter.

—Lo que no hace sino confirmar la regla.

El periodista está dispuesto a que yo le diga, como en un mercado, un *sí* o un *no* respecto a la pintura de Diego Rivera. “La toma usted o la deja.” Por fin, su pregunta estalla de pronto, como un cohete en la mano de un muchacho inexperto.

—¿Luego usted no cree que Diego Rivera es un gran pintor?

—No lo creo, desde luego, en el sentido en que usted lo cree. Si Diego es un gran pintor no lo es por los temas de sus cuadros o de sus decoraciones murales. Estos temas son los mismos que esgrimen cientos de periodistas en sus artículos, cientos de socialistas en sus discursos, cientos de aprendices de comunistas en sus propósitos y millares de comunistas vergonzantes en sus conversaciones en el banco, en el club, en el teatro y en el restorán de lujo. Pero es bien claro que, no por repetir estos temas, las personas que he señalado a usted son grandes pintores, puesto que ni siquiera son pintores. Diego Rivera es gran pintor cuando pinta bien, y es mal pintor, cuando, como ahora, recientemente, pinta mal. Eso es todo.

Me asombro de usar razonamientos tan simples. Pienso, no obstante, que otros no los comprendería mi flamante amigo.

—Diego Rivera considera su obra, solamente, como una obra de propaganda.

—Como obra de propaganda comunista, o lo que sea, puesto que nada es francamente, la obra de Diego Rivera es poco eficaz. Henri Matisse se dio cuenta en seguida, al decir que si en el Renacimiento la pintura era en apariencia, y sólo en apariencia, un instrumento de propaganda religiosa, fue porque entonces no había, como los hay ahora, medios de propaganda más activos y dinámicos: el radio, el cinematógrafo, el periódico, el vitáfono. No obstante, se me ocurre un modo de hacer eficaces las pinturas de Diego Rivera desde el punto de vista que a él y a usted les interesa: a ciertas horas y gracias a un procedimiento mecánico fácil para ustedes, en el que el vitáfono no está ausente, las pinturas de Diego podrían hablar, decir discursos y proclamas. La pintura, arte silencioso y púdico, perdería, pero la propaganda ganaría algo tal vez. El mismo Diego ha comprendido la necesidad de hacer hablar a las figuras de sus cuadros. Y lo hace por ella como ellas no quisieran hablar, como ellas no hablarían si se les concediera el uso de la palabra —en conferencias, entrevistas y declaraciones a la prensa. Pero la buena pintura no necesita estos artificios. La buena pintura habla sola, a su modo, silenciosamente.

El periodista comprende ahora que no estoy dispuesto a contestarle lo que él quisiera. Calla. Callamos. Pienso en lo fácil que para mí sería hablarle de muchos aspectos de la nueva pintura mexicana.

En los personalísimos dibujos de Agustín Lazo; en el fruto de la soledad que Rodríguez Lozano se ha impuesto; en la fina gramática de los dibujos de Julio Castellanos; en los dibujos de Alfredo Zalce o en los recientes retratos de Francisco Miguel; o en las acuarelas en que María Izquierdo pareció abandonar —tal vez para caer en ella con más fuerza— la influencia de Rufino Tamayo... Y, sobre todo, en las fotografías de Manuel Álvarez Bravo, en que la realidad exterior y la realidad interna se mezclan de modo perfecto por vivo y angustioso...

Pero todo sería inútil. El norteamericano que se halla delante de mí es un hombre que sólo busca comprobaciones. Nada nuevo quiere saber; por fin, se despide...

Pienso en esos cartelitos que, de pronto, en alguna fachada, en alguna escalera o en un escaparate, advierten: *Cuidado con la pintura*. En efecto, no todas las manos pueden tocar la pintura sin mancharse, o, lo que es peor, sin mancharla.

LECTURA EN UNA EXPOSICIÓN

LA CONFERENCIA ha venido a sustituir, en el mundo actual, al clásico discurso que, a su vez, ha perdido su carácter al abandonar su estricta forma, su objetivo concreto. ¡Todos sabemos a lo que, en todas las manos y en todas las bocas, el discurso ha venido a parar! De su forma y de su espíritu no queda ya sino el nombre. De la pérdida de un género literario —cultivado en Francia, sobre todo, con inteligencia y eficacia magníficas— nos consolaría el hecho de que el género de la conferencia hubiera venido a sustituirlo. Por desdicha, no ha sido así. Sin una estructura formal, sin lo que pudiéramos llamar una retórica o, mejor aún, una poética, como la que mantuvieron y debieran mantener el discurso, la moderna conferencia se entrega al goce de una libertad que nada limita, como no sea la duración que le impone, dichosamente, el público a quien está dirigida.

La conferencia se ha convertido en lo que pudiéramos llamar un ensayo oral. Y ya sabemos que la única limitación del ensayo es no tener ninguna. Amparado en esta libertad, el conferenciante, como el ensayista, da rienda suelta a sus divagaciones que, a menudo, pretende hacer pasar por opiniones; a sus gustos y preferencias, que, a menudo, hace pasar por juicios. Ningún marco lo limita; ninguna disposición de sus partes —puesto que las ha desdeñado— lo estructura. Por ello el conferenciante pasa, sin transición, en una acrobacia que nada tiene que ver con lo que el ritmo de la conferencia debería ser, de las habitaciones al jardín de la azotea, sin haber hecho uso de las escaleras, que, a lo mejor, que en este caso es lo peor, no existen en su extraño e inestable edificio verbal.

Se ha dicho que el moderno ensayo es un género que tiene un evidente parentesco con la poesía lírica, acaso porque al poeta nada lo cohibe o nada que no sea la particular acomodación de su espíritu en el molde de su estilo personal debiera cohibirlo. ¿Pero la poesía lírica no está dirigida, al menos no lo está en la actualidad, a un público presente, sino a un público ideal, a un público invisible y, a menudo, a un público futuro?

¿Cómo decir lo mismo de la conferencia, a la que hemos calificado de ensayo oral, condicionada a una duración y dirigida a un público presente, atento y ansioso —tan presente y atento y ansioso como el que me hace el honor de escucharme ahora?

No obstante, los modernos conferenciantes, como los modernos ensayistas, se entregan a una particular especie de lirismo. Y lo que debiera ser un discurso se convierte —pongamos por caso— en una fiesta de ostentación personal, o en un pretexto de particular autobiografía. Ejercitando lo primero, el autor de la conferencia defrauda a su público, y lo segundo no es interesante sino a condición de que la conferencia se anuncie como una autobiografía a la que el público asistirá o no, según el interés que le despierte la personalidad del autor.

Abogo, pues, por un sencillo pero ya necesario retorno a la modestia. Y también, por lo que pudiéramos llamar la reaparición del discurso coherente. Pensemos que esa modestia puede transformarse en una nueva forma del orgullo —que parece ser el único acicate del conferenciante—, cuando su conferencia —su edificio verbal— se convierta en un discurso.

Y es un breve discurso acerca de la pintura francesa contemporánea lo que vengo a leer ante ustedes. Su objeto no tiene por qué ser enigmático. No he de dejarles —como en las

novelas policiacas— el placer o la tortura de descubrirlo. La mayoría de ustedes habrá visto ya las obras que forman la exposición de pintura francesa contemporánea que nos rodean. El objeto de mi presencia ante ustedes no es otro que el de hablar de la utilidad y del sentido de esta exposición de pinturas, entre las que hay algunas obras maestras. Si con mis palabras despierto en ustedes el deseo de volver a contemplarlas con atención nueva; de estudiarlas y considerarlas; o, simplemente, de caer en la tentación de gozarlas con mayor plenitud, me sentiré satisfecho.

Una exposición de pintura puede ser un placer para el espectador y debe ser una lección para los artistas. Una de las virtudes de la obra de arte que de veras merece este nombre es su poder de hechizo inagotable.

¡Este poder de seducción es, a la postre, la prueba de su perdurabilidad! “No me canso de verla, o de oírla, o de leerla” decimos habitualmente, y sin casi pensarlo, de una escultura, una tela o un dibujo: o bien de una melodía, o de una poesía que nos encantan, que nos retienen. Si esta seducción, este hechizo, se produce, el espectador sensible a esta imantación habrá de experimentarla en mayor o menor grado y, en consecuencia, de sentir ese placer. Corresponde al crítico el papel de acercarlo a la obra de arte, ayudarlo a distinguirla, cuando el instinto del espectador no sea tan certero como para colocarlo en el radio de imantación; puesto que, una vez en él, la atracción será deliciosamente inevitable.

Para el artista, una exposición de pinturas puede y debe ser una lección en la medida en que se acerque a los cuadros a fin de estudiar lo que pudiéramos llamar el lenguaje de ese arte silencioso —pero no mudo— de la pintura. A la inevitable seducción de la obra de arte deberá seguir, en el caso del artista, la operación reflexiva del análisis de los medios de que se ha valido el pintor para mantener en pie esa obra en que la luz y el dibujo, el color y la materia son los personajes principales. Nada debiera escapar a su consideración: ni el uso pleno de la luz, ni el claroscuro ni los contrastes; ni la armonía ni el contrapunto de los colores; ni la melodía del dibujo; ni la calidad de la materia empleada por el pintor. De todo ello habrá de extraer una lección y frente a cada uno de estos elementos deberá meditar cuáles son los que corresponden a su sensibilidad, a su disposición, a su titubeante o naciente estilo.

Descubrir los secretos de un oficio noble y limpio, y captarlos para hacerlos suyos en la medida en que le sean afines, es uno de los placenteros deberes del pintor frente a una obra maestra de su arte. Esta exposición de pintura francesa tiene, entre otros méritos más imponderables y más difícilmente transmisibles, el de constituir una lección del mejor oficio, del oficio más sano. Bastará considerar —por ejemplo— un cuadro de Albert Marquet para descubrir la seguridad con que ha colocado, una a una, pero ya definitivamente, con un arte que alcanza una precisión científica, las masas de color que no adquieren un verdadero significado sino en su totalidad, al lograr que las notas aisladas formen, a la vez que un acorde armónico, una estructura perfecta. O bien, examinar un cuadro como la *Sinfonía de rojo* de Vouillard, para darse cuenta de la variedad, dentro de la unidad, que puede alcanzar el pintor usando un solo color en todas sus increíbles tonalidades. ¡Y cómo no descubrir en los cuadros más importantes de la exposición y como un denominador general —que nada tiene de común

— la limpieza, esa honestidad del oficio que da a la pintura un aire de frescura siempre presente! Todas las mezclas de colores en la paleta o en la tela; toda la cocina que no hace sino provocar la alteración de los colores y que acaba por ennegrecer el cuadro, en virtud de las transformaciones químicas de la materia, parecen estar abolidas en los mejores cuadros de este sector de la pintura francesa contemporánea. ¡En qué pocos pintores mexicanos modernos podemos hallar esta limpieza e integridad del oficio! ¡Qué pocos de sus cuadros desafinan el tiempo y conservan esa inalterable juventud que sólo se alcanza gracias al conocimiento y al uso preciso de la materia que emplean!

Los artistas mexicanos modernos que no han tenido oportunidad de viajar hacia las obras de pintura moderna, para estudiarlas tanto como para gozarlas, y que han tenido que conformarse con las reproducciones en blanco y negro, verdaderos fantasmas de la pintura, o con las reproducciones en color, siempre aproximadas, encontrarán en esta exhibición un regalo, y también, un medio presente y valioso para entregarse a la indagación de la técnica de un arte como la pintura, en el que el uso de la materia es la indispensable gramática de la expresión.

No sería tan importante, como lo es, esta exposición si no fuera de pintura francesa. Desde el siglo XIX, en Francia aparecen grandes pintores que no sólo realizan una obra individual, sino que fundan, en la oposición y en el contraste, o en el fecundo abrazo de virtudes contrarias, una gran escuela de pintura; la escuela francesa. En Italia y aun en España parece haber transcurrido definitivamente el mediodía sin sombras de su esplendor pictórico, y es en la Francia del siglo pasado donde la gran tradición plástica vuelve a surgir. Basta recordar los nombres y las obras de David y de Corot, de Delacroix y de Ingres, de Courbet y de Daumier para comprobarlo. Francia recoge la gran tradición de la pintura e instaura su tradición valiosa. Desde entonces, un hilo perceptible ata la pintura francesa del mediato ayer con la del pasado inmediato y con la de la hora presente. La tradición tiene sus raíces subterráneas o visibles. Los pintores se responden y se corresponden, se enlazan a través del tiempo. ¿Cómo explicar —para dar sólo un ejemplo— la obra del moderno Henri Matisse sin pensar en la obra de ese clásico del romanticismo que se llamó Eugène Delacroix?

Pensemos que sólo una gran época artística puede producir, en una cristalización preciosa, un gran crítico de arte que instaura en Francia, y para el mundo entero, el más difícil de los géneros literarios: la crítica de arte. Ya habrán pensado ustedes que hablo de Charles Baudelaire, el mejor testigo de la obra plástica de su tiempo cuyos puntos de vista sobre los pintores contemporáneos suyos son de una penetración extraordinaria, y que, con una visión profética, anticipa desde su tiempo, pero también desde su espíritu modernísimo, lo que habría de llegar a ser el arte de nuestro tiempo y de nuestro espíritu.

Francia recoge en el genio de sus artistas del siglo XIX las mejores experiencias de la pintura y prolonga las voces de los pintores franceses del siglo XVIII que ya superaban las limitaciones de su época.

Dueños de ese don del análisis característico del espíritu francés, amante como ninguno de la continuidad que es la base de la tradición, y al mismo tiempo, movidos por el secreto

resorte de la curiosidad revolucionaria, los pintores franceses prolongan sus experiencias, y sin perder jamás la brújula, se aventuran a descubrir “increíbles Floridas”, a “ver lo que el hombre ha creído ver”. De estas experiencias dirigidas hacia la luz —que es la categoría de la pintura— habría de salir esa gran escuela que se llamó y que se llama “el impresionismo”, que ahora, con la distancia que nos regala el tiempo, vemos colocada ya en la historia del arte en el rango de los grandes movimientos pictóricos.

Ya no Francia, sino París, concretamente París, se convierte en el centro de la pintura. Y, como en el pasado hacia otras ciudades, los artistas tendrán de ahí en adelante los ojos puestos en ese concentrado foco que atrae a los pintores con la misma intensidad con que ilumina y resuelve los problemas de la pintura. La influencia de la pintura francesa y, más concretamente, de la pintura de París es, por ello, enorme.

Paralela al impresionismo, fuera de él, Auguste Renoir desarrolla su obra, prolongando la gran tradición de la pintura universal, sin pretender salir de ella, antes bien limitándose a lo que, nunca como en su caso, es justo llamar “el modelo exterior”. Plena de exuberancia vital, de savia y de salud; rebosante de alegría de vivir; sensual, rotunda, y colorida mágicamente, su obra es esencialmente francesa. Y, fuera del impresionismo, pero dueño de las conquistas de este gran movimiento, Seurat anuncia nuevas inquietudes en la pintura francesa, no sólo por el delicado toque de su pincel o por sus descubrimientos personalísimos en el arte de pintar, sino también por el espíritu y los temas de sus obras.

Pero es en Paul Cézanne donde encontramos —sobre todo— al gran precursor de la pintura moderna actual. Su lenguaje concreto, su simplicidad profunda, y el deseo de ordenar la realidad, y de captarla para devolverla estructurada, después de analizarla, recreándola en sus formas esenciales, son sus más claras aportaciones al continente de la pintura moderna, y lo convierten en un gran innovador.

Se habla de Van Gogh como de otro precursor de la pintura actual. Y lo es, en efecto, por su pintura de colores ígneos y crepitantes: por su arte de pintor solar; por su particular delirio de enfermo, presente en sus más inquietantes obras. Y de Henri Rousseau, primitivo moderno, de originales visiones y temas, expresión ingenua y maliciosa a un tiempo, como la de los niños. También, pero con menor justicia, de Paul Gauguin que sale a buscar, fuera de Francia, el exotismo que Diego Rivera —entre nosotros— encontró naturalmente a su regreso a México, y que hizo visible en algunas de sus primeras decoraciones murales.

Son estos y otros talentos los que preparan lo que orgullosamente llamamos el movimiento pictórico del arte moderno que recorrió, en el cubismo, su pasaje depurador, ya que, fuera de algunas telas de Picasso y de Braque y, acaso, del ascético Juan Gris, la pintura cubista sistemática desembocó, como era natural, en las artes decorativas.

Una exposición colectiva de pinturas es como una antología de poesías. Quien la forma, obedece tanto a su juicio como a su gusto, a su rigor como a su instinto. Frente a una exposición colectiva, como frente a una antología, que aspiren a presentar un panorama, el espectador y el lector se dan gusto, viciosamente, en encontrar, sobre todo, las ausencias en vez de considerar, gozar o rechazar las presencias. No incurramos en este defecto ante la

exposición que motiva estas palabras y estos juicios. Ya sabemos que las ausencias existen en ella, y que muchas de estas ausencias están presentes en nosotros. Desde luego, la de obras de los pintores que pudieran representar una de las más importantes tentativas contemporáneas. Me refiero al movimiento sobrerrealista. Ni Picasso, ni Chirico, ni Miró, ni Dalí, ni Ernst están en ella representados, acaso porque una exposición es una antología y, por el hecho de serlo, implica la selección y también la renuncia, aun dolorosa, y, sobre todo, un comienzo y un límite.

Imposible hablar de todos los cuadros que la forman. Pero ¿cómo resistir a la tentación de agrupar autores y obras representativas, para verlas mejor y para mejor ayudar, en la medida de lo posible, a verlas?

Señalemos a Henri Matisse a la cabeza de lo que pudiéramos llamar el grupo de los coloristas. Es el más vivo y sonoro de la pintura, el más refinado y sensual. Matisse “toma el color del impresionismo y lo condensa en largas manchas unidas”. Y, a pesar de que pone en juego los colores más sonoros y más luminosos, logra siempre la más rica y armoniosa entonación. Es el poeta de los colores: logra en la tela, corrugándolos irregularmente, imágenes que la retina no olvida jamás.

Su *Odalisca*, que es una de las obras maestras de esta exposición, no sólo por su nombre evoca el Oriente, sino que, a la vez, en un enlace felicísimo de la sensualidad romántica y de la tradición clásica, hace pensar en un Delacroix que fuera contemporáneo nuestro.

Acerquémonos a las obras de Marquet y de Signac, a fin de ver cómo está distribuido el color, en geométricas manchas, en el caso del primero; en puntos aislados, como trozos de mosaico, en el caso del segundo. Alejémonos después para favorecer el prodigio que ha de realizarse en cuanto, y a favor de la distancia, las manchas coloridas de Marquet y los puntos luminosos de Signac se unan en un conjunto mágico, en una fiesta de verdad y de luz.

Vouillard y Bonnard nos atraen con su poético sentido del color. Ya he hablado de la *Sinfonía* del primero. *La ventana sobre el mar*, del segundo, es también una obra maestra de luces, colores y matices combinados, graduados con un arte exquisito.

Por su parte, Raoul Dufy, pintor de ricas y atrevidas entonaciones, en que se advierte ya la descendencia de Matisse, se instala, por su fantasía vecina de la teatralidad, entre los pocos auténticos pintores decorativos modernos.

La materia, esa carne de la pintura, habrá que buscarla y estudiarla, sobre todo, en la obra de Georges Rouault, que tiene no sé qué de bizantina riqueza y en la que la luz y la sombra adquieren calidades de nácar y de ébano. Pero sería injusto gozar solamente la materia de este pintor extraño e inquietante en cuyas telas la sombra se rompe de pronto en destellos breves y profundos; en que la materia misma pone al descubierto el espíritu; en que la poesía y la sátira se mezclan en una especie de religioso delirio. *El clown* de Rouault es, en esta exposición, su cuadro más representativo.

Reconstruido a base de datos que nada tienen que ver con la realidad real, externa, el modelo de este pintor en este cuadro es ya un *modelo interior*.

El goce de la pasta empleada se advierte también, aunque en forma menos inquietante, en la obra de Maurice Vlaminck, surcada de relámpagos teatrales. O en la sobria y austera de

Suzanne Valadon; o en la de Dunoyer de Segonzac, para quienes “el mundo exterior existe” y que se gozan en hacer palpable la eficacia del oficio.

Más desinteresados en apariencia, pero siempre expresivos, los cuadros de Utrillo, retratista no de personas, sino de ciudades, retratista de París; nos presenta la fisonomía física, pero también espiritual, de sus modelos exteriores, de sus fragmentos de una ciudad de la que ha hecho —como quisiéramos que alguien lo hiciera entre nosotros de las nuestras— un retrato perdurable.

El equilibrio de los más finos dones, por lo que toca a la forma, la luz, el color y la materia, los encontramos en la pintura de André Derain. De ello nos da muestra visible en las dos telas que figuran en esta exposición. Sobre todo en su naturaleza muerta de suntuosa materia, en la que el *Vaso de vino* que le da nombre se destaca, sobre un fondo oscuro, con una aparente simplicidad que no es sino la más refinada maestría. La mejor tradición francesa de autores de naturalezas muertas, de bodegones, la tradición de Chardin, hace acto de silenciosa y mágica presencia en esta obra maestra de André Derain.

He procurado destacar las obras más importantes de esta exposición; subrayar los valores de su lenguaje: luz: y color, línea y materia, y la seriedad del oficio de sus autores. Todo en el pequeño pero inagotable espacio de un cuadro sirve a su fin más imponderable: la expresión espiritual, la expresión poética.

La variedad de intenciones y de medios para alcanzarlas no debe desorientar al espectador. “Un cuadro es una máquina en que todos los sistemas son inteligibles para el ojo bien ejercitado; donde todo tiene una razón de ser, si el cuadro es bueno; donde un tono está destinado siempre a hacer valer otro; donde una falta ocasional de dibujo es, a veces, necesaria para no sacrificar algo más importante”, decía Baudelaire, adelantándose a explicar las rebuscas incesantes de la pintura moderna, con una penetración de crítico y en una anticipación profética. Ejercitemos, pues, nuestra mirada. No temamos el encuentro con la obra de arte moderno. Antes bien, busquémoslo sin prevenciones, pero con lúcida atención y curiosidad.

He insistido, voluntariamente, en el curso de esta lectura, en lo que se llama “el modelo exterior”, opuesto al “modelo interior” de otros pintores. Y quiero detenerme a considerar estas dos maneras de entender la obra plástica, para facilitar su contemplación y su goce. No pretendo hacer aquí para ustedes, una definición de la pintura, ni de su objeto que, como el de todas las artes, es inasible y, por ello, incesante y misterioso. Me atreveré, en cambio, a señalar lo que yo creo que es el objeto del pintor.

Si la poesía es el denominador de todas las artes, la pintura es, como la poesía, una operación mágica. El objeto del pintor no será otro que hacer ver, no la realidad que percibe el ojo desatento, sino aquella que sólo la mirada del artista puede captar y convertir en líneas, colores y volúmenes. El hombre ve, o cree ver, en la realidad, algo que no puede expresar. Al artista le toca hacerlo. “Hacer ver lo invisible”, es acaso, el ideal de la pintura y, sin duda, la tarea del pintor. Unas veces, la mayoría de ellas, el pintor se propone hacer ver lo invisible, lo impalpable, lo fugitivo o lo eterno de la realidad real. Escoge, entonces, lo que hemos llamado

un *modelo exterior*. Este modelo puede ser tan sencillo y tan externo como un grupo de frutas sobre un mantel. Unas manzanas eran modelo suficiente para Paul Cézanne. ¿Se conformaba Cézanne con transcribir y copiar este modelo, imparcial, fotográficamente? De ningún modo. Lo que Cézanne perseguía y lograba de tan extraordinario modo era algo más poético por más profundo: expresar la permanencia, la inmutabilidad de su *modelo exterior*. No la impresión fugitiva y momentánea. Las frutas tomaban, ante Cézanne, posturas eternas. Y hacer ver la eternidad de lo mudable ¿no es una operación poética por cuanto que hace ver lo que el hombre ha visto o creído ver, pero que sólo el artista puede expresar en su lenguaje particular?

Otras veces, las menos hasta ahora, el pintor no se propone lograr su objeto utilizando un modelo de la realidad real, de la realidad exterior al hombre; prefiere, entonces, formar por sí mismo, no de la realidad externa, sino de la realidad interna, su modelo. Si la realidad contiene al hombre, todo el contenido del hombre es, también, realidad. ¿Y no es un mundo real el que ahora llamamos el mundo del subconsciente o del inconsciente? De esta mina inagotable, el artista extrae metales preciosos, materiales o sensaciones desconocidas —como en el caso visible de ese cuadro de Rouault que podemos contemplar en esta exposición, y que es un ejemplo de *modelo interior*.

Piensen ustedes conmigo en la inmersión del artista en las que aguas del inconsciente que es como un:

*Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.*

y reconocerán la riqueza de materiales con los que el artista puede formar su interior modelo. Y son los pintores del movimiento sobrerrealista los que han usado, sobre todo, este modelo interior, enriqueciendo el mundo de la pintura moderna.

Si he hecho ante ustedes una distinción de estas dos maneras de considerar la realidad, ha sido para ayudar al espectador a acercarse a la obra de arte moderno sin el peligro de rechazar lo que no sea el *modelo exterior* que ha sido, habitualmente y con raras excepciones, el que se han propuesto los pintores.

Ayudar a ver es la función del crítico de pintura. Me sentiré satisfecho y aun orgulloso si las palabras de mi breve discurso, puestas al servicio de este designio, logran que ustedes —espectadores o artistas— busquen nuevamente el diálogo con las pinturas aquí expuestas. Algunas de ellas —las mejores— les hablarán con un lenguaje misterioso y profundo, con el lenguaje de las obras de arte.

MEDITACIÓN ANTE EL RETRATO

UNA MEDITACIÓN acerca del retrato nos lleva inevitablemente a la consideración de lo eterno y lo efímero, de lo que permanece y lo que pasa.

Del mismo modo que en el hombre existe un instinto de conservación, pudiéramos decir que, oscuro o lúcido, consciente o inconsciente, existe en el hombre un instinto de inmortalidad. El hombre sabe que es efímero, pero no se resigna a ello. El hombre quiere durar. Y, en cuanto establece relaciones entre lo eterno y lo pasajero, en medio de un angustioso naufragio busca tablas de salvación para asirse a ellas, y no sólo para sobrevivir, sino para sobrevivirse.

El hombre sabe que cambia a cada instante, y que ese instante es irreversible. Atormentado por una sed de duración, por un anhelo de inmortalidad, busca el modo de verse fuera de sí, inmovilizado en el tiempo, plasmado en el espacio. ¿No ha logrado el hombre ver a sus dioses o a su Dios en representaciones o imágenes? ¿No ha convertido el hombre los principios divinos en imágenes? ¿No ha humanizado —para decirlo de una vez— a sus dioses? Dios creó al hombre a su imagen y semejanza; pero el hombre ¿no ha representado a sus dioses en efigies antropomorfas y aun zoomorfas? ¿No ha usado para ello la materia, buscando primero la más dura —la más durable—, la más propicia a la duración? ¿No ha acudido a las tres dimensiones de la escultura, que le permiten no sólo ver, sino rodear y aun tocar estas representaciones de principios, de dioses, que el hombre llega a confundir con los principios, con los dioses mismos? ¿Y no se ha conformado con la representación de sus dioses en las imágenes en dos dimensiones del dibujo y de la pintura?

En una trayectoria inversa a la que siguió con los dioses, persiguiendo su propia inmortalidad, del mismo modo que perseguía la humanización de lo divino, el hombre busca la manera, no sólo de verse fuera de sí de un modo efímero, sino en forma durable y permanente, que desafía el tiempo.

¿Y quién es capaz de lograr atenuar, calmar o saciar esta sed de duración, este anhelo de supervivencia del hombre, si no el artista? Para realizar este acto de orgullo, el hombre se resigna, momentáneamente, a una servidumbre: se ofrece, entonces, como modelo, al artista que habrá de inmortalizarlo.

Detener lo fugitivo, en el tiempo; plasmar lo mudable, en el espacio, son las operaciones mágicas que se propone el artista frente a su modelo. De ahí a decir que el artista aspira a inmortalizar lo mortal no hay más que un paso. Y ese paso, que implica, a su vez, un innegable acto de orgullo, un acto satánico, un desafío prometeico a los dioses, que son, por esencia, inmortales, es el que el artista se atreve a dar.

Cuando André Gide, en una afirmación que parece un nuevo proverbio del infierno de William Blake, escribió que “no hay obra de arte sin la colaboración del Demonio”, debe de haber pensado en las sutiles intervenciones de la soberbia, de la vanidad y del orgullo en la obra de arte. Y este proverbio infernal me ayuda a mantener en pie la idea de que, diabólicamente, el arte sirve para saciar o conformar ese instinto de inmortalidad, patente no

sólo en el hombre que quiere verse inmortalizado, sino también en el artista que si lo es verdaderamente, no sólo aspira, sino logra inmortalizarse con el pretexto del modelo que se le ofrece. Y advirtamos cómo —y un recorrido mental de una galería de retratos de todas las épocas habría de ayudarnos a comprobarlo— no es el modelo el que ha logrado su deseo, sino el artista el que ha alcanzado el idéntico suyo, puesto que, con raras excepciones, no son el nombre ni el espíritu del retratado, sino los del artista los que sobreviven.

Pensemos, pues, que el Demonio ha intervenido, una vez más, sutilmente, en estas aspiraciones, humanas y artísticas, a trocar lo efímero por lo eterno.

Ante la misteriosa e irreversible huida del tiempo, el hombre no ha podido menos —ni más— que inventar la maravillosa consolación de los círculos, de los ciclos, de los calendarios y relojes.

Del mismo modo, y frente a la inevitable corriente del tiempo, ¿no es el retrato una forma de contener, un instante siquiera, la fuga inevitable, el imperceptible o perceptible pero constante cambio que conduce al cuerpo del hombre a desembocar en la ruina? ¿Y no es el retrato una consolación, un respiro, un alto en el camino pendiente, un remanso en el que el tiempo parece detenerse ante nosotros para dar lugar a que contemplemos, fuera de nosotros, nuestra propia imagen? Un mito preside esta angustiosa carrera del hombre en pos de su propia imagen. El mito no es otro que el de Narciso. Narciso conoce su alma, pero no la forma de su alma; su cuerpo, pero no la forma de su cuerpo. Sabe que su rostro es hermoso, por el efecto que produce en los demás y por la satisfacción personal que este efecto le produce. Pero Narciso no conoce su rostro, su imagen. Un ansia de conocerse lo devora. Narciso se echa a andar en pos de su imagen. Recorre un camino: el camino es un río inmóvil. Distingue un río: el río es un camino que anda. Narciso no quiere perder el tiempo que, sabe, transcurre como el río que se ofrece a sus ojos. Y como anhela ver su imagen fuera del tiempo y del río que fluyen incesantemente, busca hasta encontrar esa parte de la corriente que, en virtud de una conformación especial, forma un remanso. Es éste un lugar en el río y, milagrosamente, fuera del río. Es éste un lugar en el tiempo y, milagrosamente, fuera del tiempo. Se inclina y el prodigio se hace. Narciso descubre el espejo. Narciso inventa el autorretrato. De ahí en adelante, Narciso pasará el día entero, inclinado sobre el espejo del remanso, contemplando su imagen.

Pero los peligros de encontrar algo no son jamás lo bastante poderosos para impedir al hombre lanzarse al vértigo de buscarlo. Una vez que el hombre descubrió en el espejo un modo de contemplar su imagen; una vez que halló en “las aguas congeladas” un espejo propicio para reflejar su imagen, para conocerla y amarla o abominarla, concibió el espejo que la retiene sin necesidad de que el modelo permanezca, como el pobre Narciso, inmóvil frente a sí mismo. Nació entonces la idea del espejo que guardara, sin necesidad del modelo, una imagen estática, eterna, del hombre cambiante, efímero; nació, entonces, el retrato, en la forma que ahora conocemos, practicamos y frecuentamos.

Nuestro instinto de inmortalidad se nutre, se apoya, o, simplemente, se consuela en lo que un poeta nuestro —sor Juana Inés de la Cruz— ha descubierto en una reflexión moralizante

ante su propio retrato:

*Este que ves engaño colorido,
que, del arte ostentando los primeros,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*este en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,
una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Estos coloridos engaños, estos falsos silogismos, estos vanos artificios —estos retratos— mantienen nuestro instinto de inmortalidad al que se suma, también, esa dosis de narcisismo que, a través del tiempo, el hombre sigue ocultando o manifestando en el hombre.

En el plano de la pintura misma, ¿qué es el retrato? Es, sencillamente, un género de la pintura: “un género modesto en apariencia pero que requiere una gran inteligencia”, y añadía: “cuando veo un buen retrato, adivino todos los esfuerzos del artista, que ha debido ver, desde luego, todo lo que se deja ver, pero que también ha debido adivinar todo lo que se oculta”.

El artista tiene, pues, dos deberes que cumplir frente a su modelo. El primero es el mismo que insensible, fría y exactamente cumple el espejo —el espejo imparcial, se entiende— al reproducirse lo que el modelo deja ver. El segundo, y más sutil, el de poner a flote lo sumergido, llevar a la superficie lo recóndito y mostrar lo que en el modelo se oculta. Baudelaire llama a este segundo deber, concediéndole un valor mágico: adivinación. Un espíritu menos poético, eso que llamamos un espíritu científico, puede usar, para designar lo mismo, otra palabra y llamar a este segundo deber: una investigación.

Un retrato no es, pues, una copia sino una adivinación, una investigación de un modelo humano.

Entre los que sólo cumplen el primero de estos dos deberes se filtran los simples copistas que no merecen el nombre de artistas. Sus cualidades son receptivas y pasivas. Sacrifican una personalidad que la mayoría de las veces no tienen. Sirven al modelo, pero apenas sirven al arte. Son éstos, naturalmente, los menos buenos, y, naturalmente, los más solicitados.

Pero también se instalan artistas, grandes artistas que hacen ver, prodigiosamente, lo que han visto, después de una selección cuidadosa de lo que se ofrece a sus ojos, sacrificando, en apariencia, su personalidad en favor de un estilo; afirmando, en rigor y en última instancia, su personalidad. Tal es el caso de Ingres.

Entre los que cumplen los dos deberes: los que ven y adivinan —o investigan— para hacer ver el fruto de su visión y de su adivinación hay que contar a los grandes maestros del retrato. Para ellos, nada, ni la atmósfera que envuelve al modelo, es inútil o indiferente. Todo les sirve para realizar una operación recreadora, puesto que la misión del pintor consiste en representar el carácter a través de los datos objetivos inmediatos que les plantea el modelo.

“Grandes pintores y pintores excelentes: David cuando no era sino un artista del siglo XVIII y, más tarde, cuando llegó a ser jefe de escuela: y Holbert; en todos sus retratos, han logrado expresar con sobriedad pero con intensidad el carácter de sus modelos. Otros pintores han tratado de hacer o de hacerlo de otro modo. Reynolds y Gerard añaden el elemento novelesco, de acuerdo siempre con la naturaleza del personaje.”

Los medios pueden variar y de hecho varían tanto como los estilos, ya lineales, ya coloristas, pero el objetivo del retrato es el mismo. Baudelaire lo expresa diciendo que un buen retrato le parece siempre una biografía dramatizada, o mejor —es él quien subraya— “como el drama natural inherente a todo hombre”.

Examinemos a la luz radiante de este último concepto los retratos pintados por Goya y difícilmente hallaremos tan definitiva prueba de que un retrato es la representación del drama inherente a todo hombre. El rostro y sus múltiples detalles y accidentes, el gesto, el ademán, el vestido y el fondo son los personajes de ese drama, instalado en el espacio, en que el pasado, el presente y el futuro se funden en una compleja duración real.

Baudelaire, a quien me complazco en citar no sólo por su indiscutible penetración y juicio acerca de los misterios y problemas de la pintura sino por las afinidades y, para decirlo con una palabra muy suya, correspondencias que, en la mayoría de los casos, reconozco en su obra de crítico, habla de dos maneras de entender el retrato: la historia y la novela. La primera consiste en dar fielmente, severamente, minuciosamente el contorno y el modelado del modelo, lo que no excluye la idealización del mismo. David e Ingres son para Baudelaire los representantes de esta escuela que llama “histórica”.

El segundo método es el de los coloristas y consiste en hacer del retrato un cuadro, un poema con sus accesorios, lleno de atmósfera y de ensueño. La imaginación tiene en el retrato novelesco una importancia mayor y, “no obstante, del mismo modo que sucede a menudo que la novela es más verdadera que la historia, sucede también que el modelo queda más claramente expresado por el pincel abundante y fácil de un colorista que por el lápiz de un dibujante”.

No ocultó jamás Baudelaire su preferencia por este segundo tipo de pintores, de coloristas, que oponía a los pintores dibujantes, como oponía el talento de Ingres al genio de Delacroix. Recordamos su célebre poema en que Rembrandt, “hospital triste lleno de cosas desconocidas”; Rubens, “cojín de carne fresca”, y Delacroix, “lago de sangre”, son los faros.

Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, Baudelaire reclamaba incesantemente, en 1859, la aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte. Por ejemplo, y en el retrato sobre todo, desechaba la alteración deliberada del modelo, pero al mismo tiempo no concedía importancia excesiva al mayor o menor parecido. Porque Baudelaire presentía a su manera lo que nosotros hemos dado en llamar, más precisamente, el modelo interior que, en el caso del retrato, que hoy nos ocupa, no es la reproducción del modelo que el artista tiene delante, sino del que, conocido y estudiado previamente por el artista, ha llegado a ser parte del artista, y que el artista habrá de recrear reuniendo los datos dispersos, los recuerdos tanto como los olvidos, invocándolo y evocándolo hasta hacerlo otra vez visible.

LITOGRAFÍAS DE DAUMIER

EL ESPECTADOR, el conocedor, el crítico que imantados por el anuncio de una colección de litografías de Honoré Daumier hayan sobrevivido a la absurda, vertical y peligrosa escalera que conduce a la subterránea sala —iba a decir, a la subterránea cripta— del Palacio de Bellas Artes en que están expuestas, tendrán al mismo tiempo que la satisfacción de haber salido ilesos, la dicha de poder contemplar un desfile de personajes del siglo XIX, vivos aún gracias al lápiz del otro gran Honorato francés, autor de otra gran comedia que podría llevar el título de *Comedia burguesa*.

Honorato Daumier fue un artista y un hombre de su tiempo. Su tiempo fue el de Luis Felipe, el rey ciudadano que promulgó la libertad de prensa. A esta libertad, el dibujante Daumier se acogió con tanta vehemencia que, para demostrar que era un hombre de su época, no pensó un instante de juzgarla y satirizarla, de atacarla y despreciarla. Del mismo modo que un novelista por medio de la imagen, Daumier fue un periodista por medio del lápiz que, afilado como un estilete, penetró en la carne de los tipos de su época, de su medio burgués y popular, de su ciudad que no fue otra que París. Porque, a pesar de haber nacido en Marsella, en 1808, París fue su ciudad de elección.

En *Caricatura*, en *Charivari*, publicó las extraordinarias series de grabados: *Los bañistas*, *Los empleados de justicia*, *Los bohemios*, *Los burgueses*, *Las costumbres conyugales*, *Los Robert Macaire*, *Los saltimbanquis*, *Las mujeres socialistas*, *Los tipos parisienses*.

DOS HONORATOS

Una sola obra de Honorato Daumier, gran pintor y litógrafo, contemporáneo y amigo de Balzac y de Banville, de Delacroix y de Corot, forma parte de la colección de nuestro Museo Nacional de Artes Plásticas. Un cuadro al óleo que no es imposible hallar en las galerías de la antigua Academia de San Carlos, y que representa a una mujer vieja, en pie, vestida de negro y blanco, con las manos sobre el vientre. Se intitula *La vieja portera* y procede de la colección Pani.

Algunas de las litografías que es posible contemplar ahora en México pertenecen a estas series que he mencionado, a estos capítulos de lo que he llamado “La comedia burguesa” de Honorato Daumier, en que los personajes, sin dejar de vivir dentro de su siglo, trascienden por la humanidad profunda con que fueron vistos y por la afilada forma de sátira en que están presentados. Burgués hubiera sido el mismo Daumier si no hubiera tenido, a un solo tiempo, la aristocracia del espíritu y la gracia y el atrevimiento de un representativo, de un auténtico amante del pueblo. Sus certeras sátiras gráficas a la monarquía, a los ministros, a los parlamentaristas y a los generales lo convierten en el capítulo más agudo, sus enemigos que no dejaron de perseguirlo y aun de encarcelarlo. Nada, ni los seis meses que estuvo preso, fue

obstáculo para contener, para secar la vena satírica, ni para transformar en amargura la salud, el gozo que Daumier parece experimentar cuando dibuja una figura, cuando compone un grupo, cuando crea una atmósfera cómica y cuando ilustra con un epígrafe —como lo hizo Goya— uno de sus *caprichos* en que la enfermedad, la manía, el vicio o el ridículo ajenos están presentados con una soltura, con una gracia, con una juventud y salud envidiables.

LÍNEAS GRÁCILES

Por medio de líneas sueltas y gráciles; por medio de juegos de claroscuro en que los detalles innecesarios han sido evitados tanto como el fácil esquema y la fórmula del caricaturista mediocre, Daumier sorprende, en los momentos más ridículos y más expresivos, a los personajes que ha mirado con un rigor del hombre para quien la moral y la estética existen.

No son las menos vivas ni las menos artísticas, entre las litografías que exhiben ahora en México procedentes del Museo de Arte de la ciudad de Filadelfia, aquellas en que presenta y satiriza a los falsos críticos, a los improvisados conocedores, a los risibles jurados de exposiciones y concursos de pintura en las que esta vulnerable fauna adopta las más ridículas posiciones para ver, medir y juzgar una obra de arte. Pero no hay el menor peligro de que, a pesar de existir ahora, aquí, como en todas partes, como en tiempo de Daumier, alguno de ellos se sienta aludido o retratado. “La sátira —dice Swift— es un espejo en el que cada uno encuentra el rostro de los demás, pero nunca el suyo.” Y estas litografías en que desfila todo un elenco de personajes y actores vivientes son espejos de la más fina y artística calidad que ha producido el espíritu satírico.

MORENO VILLA

DE LA lista de prodigios en que todos recordamos el del pájaro que habla y el del árbol que canta, no hay que olvidar el del poeta que pinta.

Moreno Villa, español silencioso, sonriente y distraído de todo lo que no es su paisaje interior, es un poeta que pinta. Sus cuadros tendrán que ser, y son, precisamente, imágenes de ese mundo interior en que el poeta se sumerge a solas o a la vista de todos. Yo lo he sorprendido entrando en sí y saliendo de sí para volver en sí, aun en los momentos en que parece prestar atención a lo que le rodea.

Si en su inmersión Moreno Villa, buzo de sí mismo, se lleva consigo trozos del mundo exterior, es para devolverlos en sus cuadros turbadores, transformados en imágenes plásticas que, acaso para no desconcertar demasiado —porque este atrevido es, ante todo, un tímido—, conservan aún semejanza con lo que antes fueron.

De este poético modo en sus nuevos cuadros, en los mejores, ha vuelto a sacar a flote, en el mar del aire, nada menos que el cielo de México, de un azul, ¡tan azul! Y unos jirones de nubes que cambian milagrosamente, como las nubes auténticas, si bien se las mira, de forma y de entonación.

Decir que la paleta de Moreno Villa se ha transformado en México y que las “tierras” no aparecen ya con tanta frecuencia, es decir bien poco. ¿No será más justo decir que las “tierras” austeras de su pintura inmediatamente anterior han sumado los cielos de su experiencia mexicana de hoy?

Poeta y pintor se dan la mano como nunca antes, en el arte moderno. La mano del poeta mano del cielo, y la mano del pintor mano de tierra. ¡Yo no sé cómo hace Moreno Villa para pintar con ambas manos, pero lo cierto es que lo hace muy finamente!

LOS ÓLEOS DE RAMÓN GAYA

RAMÓN GAYA es un pintor español, de inconfundible sello. A pesar de haber vivido diez o más años en México, sigue siendo un pintor español. Porque Ramón Gaya no ha recibido ni sufrido ni aceptado influencia exterior alguna, ni del medio ambiente que lo ha circundado en los últimos años, ni de la pintura mexicana contemporánea que tan fácil y superficialmente se filtra en espíritus menos austeros, menos profundos que el suyo. Ramón Gaya parece haber venido a México trayendo consigo su atmósfera, su atmósfera española; su española y particular atmósfera a la que ha permanecido fiel, con fidelidad de enamorado, con sumisión de amante.

Y allí está, para comprobarlo, la nueva exposición de obras suyas: óleos, acuarelas y dibujos.

He mirado, he contemplado lenta y pausadamente los óleos de esa su nueva exposición. La paleta de Ramón Gaya, su paleta austera y fina no ha variado o ha variado imperceptiblemente, en relación con la paleta de las primeras obras suyas que conocí hace años, a los pocos de su llegada a México. Se diría que su paleta es ahora más fina y, si aun no es posible, más austera. Los rosas, los verdes —que parecen extraídos de las más diversas variedades de aceitunas—, las tierras, los grises y los blancos han renunciado a todos los brillos innecesarios y se han quedado con su magia recóndita que surge sólo cuando el pintor, cada día más consciente, cada día más sabio, quiere que surjan.

UN SOLO INTERIOR

También los asuntos, los temas de los óleos de Ramón Gaya pueden reducirse a uno: en un interior, una mesa, unos objetos. Cambian, a veces, los objetos. El interior es, en el fondo, el mismo. Y, bien mirados, los objetos son también los mismos. Porque lo que parece importarles a Ramón Gaya es algo tan sutil, tan inasible, tan aéreo, que, para reducirlo a un orden estético, para detenerlo en una tela, cualquier pretexto, cualquier objeto es bueno. Porque a Ramón Gaya parece importarles detener, mejor que la materia ponderable, la luz que baña, dibuja o borra la materia. Y, más que la luz, el reflejo de la luz, como a un músico a quien le preocupa expresar, más que el sonido, el eco del sonido. Porque, más que las cosas, Ramón Gaya pinta lo que ha quedado de ellas después de someterlas a una prueba de purificación en que la luz —impalpable e implacable— fuera la sustancia depuradora. ¿No pinta a veces, por ello, los objetos indirectamente, dentro de las aguas congeladas, implacables e inmutables de un espejo?

En los óleos de Ramón Gaya las cosas llegan a estar representadas gracias a una mágica alusión, y en virtud de un trazo o de un toque que nos hace decir, de pronto, que aquello no es posible, pero que, no obstante, se ha hecho posible, como en el caso concreto de los recurrentes objetos de cristal: las obsesionantes copas de cristal de las que sólo ha pintado ya

—después de cuántos estudios, después de cuántas renunciaciones— la cifra, la alusión, el espectro, la ausencia presente de la materia cristalina.

No hay duda que este pintor español, situado dentro de la tradición de la pintura más pura, y con ello quiero decir de la pintura menos material, más delgada y aérea, no sólo ha recibido de Velázquez, de ciertos impresionistas franceses y de ciertos pintores orientales, lecciones, ejemplos y, sobre todo, estímulos que lo han llevado a prolongar, por su cuenta y por su riesgo dichosos, una serie de búsquedas, de atrevimientos y de operaciones mágicas, de las que la mayoría de los cuadros al óleo que ahora expone son los poéticos, deliciosos y a veces angustiosos ejemplos.

ESTÉTICA DE LA MÁSCARA

LA REALIDAD de la máscara es el rostro.

Separada la cabeza del tronco, cortada transversalmente, ahuecada, nace la máscara. Su pretexto y su justificación lo constituye el deseo de inmovilizar y amplificar un gesto. Cuanto conserva de común con el rostro humano es solamente materia, como la pasta, la piedra, el cartón. Así, mientras contenga menos rasgos de fiel reproducción humana, más pronto se encamina, y con menos peligro de naufragio, a la isla del arte. Y en ella no vive totalmente mientras no rompe las ligaduras que la ciñen a usos utilitarios.

El nacimiento de la máscara dibujó, siquiera imprecisamente, los límites entre el espectáculo ideal y la diaria faena real. Antigua como la palabra, tan semejante a ella en cuanto pretende fijar en estrecho y definitivo gesto la expresión de una realidad significativa; en cuanto se le destina a la vez que a mostrar algo, a ocultar algo también, es como ella un a modo de puente tendido hacia un reino puro. La realidad no cede su porción, y el puente no cae para quedar de la otra parte sino cuando la máscara se basta a sí misma, libre y sola, sin memoria de su origen.

En el principio era el rostro. La vida seguía un desarrollo sencillo que no iba a ninguna conclusión. En la Naturaleza dormían las intenciones que el artista, como un dios minúsculo, habría de despertar más tarde. El cuerpo, libre y desnudo, era un fruto más entre los frutos desnudos. Tras el pecado, hijo de la curiosidad que desea mirar más allá del horizonte definido, el castigo vino a separar el inocente existir del ambicioso goce ignorado. Entonces el cuerpo, consciente de su estado de naturaleza, buscó el vestido, que es una máscara sin significaciones. Quedaba libre el rostro.

La fuga del rostro hacia la máscara es un síntoma de pura sangre estética.

La máscara principia por agrandar el rostro, duplicando el valor de sus rasgos con la intención de dotarlos con mayor fuerza e imperio. Desde este momento, al perder el carácter de mera reproducción escultórica, adquiere una significación simbólica. Se la destina al rito, lo cual es ya un principio de libertad: senda medianera entre las representación mecánica del rostro y la pura misión artística.

Grecia le fija una función que es un anticipo de existencia independiente. La usan los actores en la tragedia, en la comedia —como antes en la alegría de Dionisos—, para hacer de sus móviles rostros un solo petrificado gesto, alto sobre los humanos cambiantes gestos. Aun dotada de esta función, todavía la ensombrece, atándola a la roca del tropo, la idea de que simboliza la tragedia. Así se la representa: mujer que muestra al espectador la máscara dura, de violento gesto, mientras que, primera paradoja del comediante, elude y desvía el rostro impasible.

En una de las porciones de su doble posición, alcanza ya una finalidad artística. Para la tragedia, el rostro ha muerto, se ha quedado de la parte de realidad que presenta para el arte un puro utensilio aniquilado. La máscara tiene en cambio, si no una existencia libre, una existencia definida, sin nexos con la realidad cotidiana. Es ya la síntesis de una imaginación

estética con fáciles proporciones asequibles. Por ello la tragedia la ocupa como intermedio para equilibrar su lenguaje artístico que usa de las diarias palabras acomodadas y elevadas a la categoría estética —palabras altas, sí, pero claras a la humana inteligencia— con el rostro del comediante, desviado también de la inmediata naturalidad.

El rostro del comediante es, pues, solamente la máscara.

Al borde de la deseada libertad estética, sufre caídas y desvíos. La significación ritual o simbólica parece dejarla escapar a manos de una función aventurera: se convierte entonces, limitando su representación y su cuerpo, en el antifaz. Al mismo tiempo que se recortan sus dimensiones, pierde expresión y significado. El uso ritual guerrero o simbólico se derrumba frente a una mezquina función práctica. Su misión se reduce a ocultar el rostro que había aniquilado. El antifaz, que no tiene independencia expresiva, que para el arte no existe, cubre el rostro que como aislado recipiente de arte no ha existido jamás.

Como motivo ornamental de sus grandes o pequeñas creaciones, los arquitectos antiguos y modernos la han usado, movidos tal vez y primero por el sentimiento alegórico que ofrece; seducidos más tarde por el pequeño mundo de armonías plásticas que contiene. Clara evolución de significaciones: de la consideración simbólica de la máscara, en la que cada rasgo es un jeroglífico con literaria traducción al recuerdo, el arquitecto pasa a estimar el lenguaje puramente estético de líneas cuya significación nace y muere, o perdura, aislada y libre en sí misma.

Sin embargo, no es adherida al muro de la arquitectura donde la máscara adquiere su pleno valor artístico. El arquitecto, aun comprendiendo el tesoro de significaciones que encierra, la usa solamente con fines decorativos: así un racimo de vid, así un haz de hojas de acanto. Y la máscara no merece que se la deje en un campo extraño a donde no puede expresarse sino de un restringido modo.

Varios mundos se la disputan. Bajo ellos la máscara se ha ensombrecido. La realidad la solicita para dedicarla a un uso práctico —para ocultar o, simplemente, para jugar. El mundo ideal la requiere como medio para expresar sus ideas simbólicas: religión, farsa. Ambos hacen de ella un útil intermedio entre su intención y su resultado.

Muerta u olvidada la función práctica —la aventura y el carnaval—, ahogada en la corriente moderna la significación simbolizante del rito, y desdeñada por los actores, la máscara adquiere su justa significación estética. Imposible, entonces, incluirla en los dominios de la pintura o de la escultura. Si de ambas participa, en ninguna puede inscribirse.

Ya la miramos sola, inútil para cotidianos usos y desencadenada del símbolo, con una forma pura que puede alimentarse de contenido artístico. Y si se basta a sí misma, otras realidades de arte están obligadas, en una especie de internacional derecho estético, a permitirle una existencia cerrada en su pequeña, libre y significativa isla de arte.

ATMÓSFERAS

LOS PERSONAJES de Velázquez están expuestos a contraer una pulmonía, situados en una corriente de aire.

En el Greco, las ráfagas de aire entran por el techo o por el suelo, haciendo temblar la llama de las figuras.

Mantegna pinta dentro de la campana neumática.

Zuloaga arroja sobre sus cuadros puñados de aire sólido.

Carrère pinta la penumbra desde la penumbra. Dan deseos de abrir las ventanas para cambiar el aire viciado —pero Carrière ha olvidado poner ventanas en sus alcobas.

Ingres no pinta con la modelo al frente, sino frente al espejo en cuyas aguas la modelo se aclara, humedeciéndose y secándose instantáneamente.

A cualquier hora que veamos un Cézanne, resulta que va a sonar el mediodía.

Se comprende que en Rubens las mujeres tengan que andar desnudas a pesar de la abundancia de sus carnes. Hace tanto calor que de otro modo habría que pintarlas sudando.

Si tenéis un jardín en vuestra casa no compréis un Watteau —ni siquiera una reproducción, ni una monografía de Watteau—. Basta asomarse, después de la lluvia, al follaje, con el cristal de la ventana de por medio.

En Watteau, constantemente, acaba de llover detrás del cristal de una ventana que no hay que abrir jamás: se mezclarán, aguados, los colores todos.

Gainsborough pinta siempre muy poco antes de que el cielo descargue una tempestad sobre el traje de sus honorables mujeres.

ÍNDICE

PRÓLOGO, *por Alí Chumacero*

BIBLIOGRAFÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA, *por Luis Mario Schneider*

POESÍA

PRIMEROS POEMAS

En la tarde que muere...

Como barca en un lago...

Tinta china

Le pregunté al poeta

Se necesita luz...

Con la mirada humilde

Ellos y yo

Midnight

Yo no quiero...

Presentimiento

Canción

Al repasar el libro...

La visión de la lluvia

Inquietud

Variaciones de colores

Esta música

Remanso

Plegaria

Breviario

Estío

Tarde

Canción apasionada

Ya mi súplica es llanto

Lamentación de primavera

La bondad de la vida

Antes

Ni la leve zozobra

Bajo el sigilo de la luna
En el agua dormida
Él
El viaje sin retorno
Más que lento
Mar

REFLEJOS

Poesía
Reflejos
Sueño
Noche
Soledad
Aire
Interior
Cuadro
Cézanne
Jardín
Lugares [I]
Mudanza
Domingo
Pueblo
Puzzle
Fonógrafos
Amplificaciones
Noche
Arroyo
Viaje
Incolor
Lugares [II]
Azoteas
Calles
Cinematógrafo
Lugares [III]

Suite del insomnio

Eco
Silbatos
Tranvías
Espejo
Cuadro
Reloj
Agua
Alba

NOSTALGIA DE LA MUERTE

Nocturnos

Nocturno
Nocturno miedo
Nocturno grito
Nocturno de la estatua
Nocturno en que nada se oye
Nocturno sueño
Nocturno preso
Nocturno amor
Nocturno solo
Nocturno eterno
Nocturno muerto

Otros nocturnos

Nocturno
Nocturno en que habla la muerte
Nocturno de los ángeles
Nocturno rosa
Nocturno mar
Nocturno de la alcoba
Cuando la tarde...
Estancias nocturnas

Nostalgias

Nostalgia de la nieve
Cementerio en la nieve
North Carolina blues
Muerte en el frío
Paradoja del miedo
Volver...
Décima muerte

CANTO A LA PRIMAVERA Y OTROS POEMAS

Canto a la primavera
Amor condusse noi ad una morte
Soneto de la granada
Soneto de la esperanza
Décimas de nuestro amor
Nuestro amor
Inventar la verdad
Madrigal sombrío
Deseo
Palabra
Soneto del temor a Dios
Crepuscular
Estatua
Epigramas de Boston
Epitafios

TEATRO

DIÁLOGO

PARECE MENTIRA

¿EN QUÉ PIENSAS?

HA LLEGADO EL MOMENTO

SEA USTED BREVE

EL AUSENTE

EL SOLTERÓN

LA MULATA DE CÓRDOBA (*Escenario cinematográfico*)

LA MULATA DE CÓRDOBA (*Ópera*)

LA TRAGEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES

LA HIEDRA

LA MUJER LEGÍTIMA

INVITACIÓN A LA MUERTE

EL YERRO CANDENTE

EL POBRE BARBA AZUL

JUEGO PELIGROSO

PROSAS VARIAS

Dama de corazones

El amor es así...

Monólogo para una noche de insomnio

Variedad

Cuaderno

Variedad (Apuntes diversos)

Mauricio Leal

Oda en la muerte de Anatole France

El éxodo

Bajo el cielo de Tauro

CRÍTICA

TEXTOS Y PRETEXTOS

Prólogo

Mexicana

Ramón López Velarde
La poesía de Efrén Rebolledo
Seis personajes

Extranjera

Guía de poetas norteamericanos
Ensayistas franceses contemporáneos
Viajes, viajeros
Paul Valéry
Paul Morand
El renacimiento de Cervantes
Pío Baroja

Drama

Grandeza del teatro
Jules Romains en México
Elmer L. Rice en México
Un nuevo autor dramático
El teatro es así

Pintura

Pintura sin mancha
Retratistas del siglo XIX
Un descubrimiento: Mariano Silva Vandeira
La pintura mexicana moderna
José Clemente Orozco y el horror

JUICIOS Y PREJUICIOS

Letras mexicanas

Introducción a la poesía mexicana
Sor Juana Inés de la Cruz
Alarcón el intruso

Mi “Pensador Mexicano”

“Poesías completas” de Luis G. Urbina

A la memoria de Rafael López

El hombre del búho

Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela

José Vasconcelos

Un libro de Antonio Caso

Prólogo a “El minuterero” de Ramón López Velarde

Alfonso Reyes

Prólogo a un libro de cuentos policiacos

La poesía de los jóvenes de México

[Declaración]

Una botella al mar

“Los días” de Jaime Torres Bodet

Carta a Manuel Horta

In Memoriam: Jorge Cuesta

Salvador Novo

Elías Nandino

Efrén Hernández: “El señor de palo”

Alfonso Gutiérrez Hermosillo

Crítica epistolar (Correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo)

Letras españolas e hispanoamericanas

La poesía moderna en lengua española

“Juan Ramón Jiménez en su obra” de Enrique Díez-Canedo

“Caballito del diablo” de José Bergamín

Tres notas sobre Jorge Luis Borges

Francisco Luis Bernárdez

Luis Cardoza y Aragón

Letras extranjeras

La poesía de Nerval

El “Cyrano de Bergerac”

Francis Jammes

En torno de Jean Giraudoux
Reflexiones de un comediante
La rosa de Cocteau
Introducción al rigor
Luigi Pirandello
El último puritano
“Tres poetas filósofos” de George Santayana
“Mañanas en México” de D. H. Lawrence
Debate en torno de Walt Whitman
Rainer María Rilke
Un juego literario: la isla desierta

Drama, cine, pintura

Música, canto y cinematógrafo
Teatro y cinematógrafo
Los pintores mexicanos y el teatro
Agustín Lazo y el teatro
Virginia Fábregas
Exposición
Los deliciosos bodegones mexicanos
Pedro Ramírez
José María Estrada
Francisco Javier Álvarez
Juan Cordero
José María Velasco, pintor del Valle de México
Joaquín Clausell
Julio Ruelas, dibujante y pintor
Retrato y retratos de Roberto Montenegro
Las cosas nuevas de Roberto Montenegro
El blanco y el negro de Orozco
Los frescos de Diego Rivera
Los niños en la pintura de Diego Rivera
Diego Rivera
David Alfaro Siqueiros
Rufino Tamayo

Tres notas sobre Agustín Lazo

Fichas sin sobre para Lazo

Carlos Orozco Romero

Abraham Ángel

María Izquierdo

Alfredo Zalce

Una exposición de Julio Castellanos

Manuel Álvarez Bravo

Cuidado con la pintura

Lectura en una exposición

Meditación ante el retrato

Litografías de Daumier

Moreno Villa

Los óleos de Ramón Gaya

Estética de la máscara

Atmósferas

Correspondió al grupo a que pertenecía Xavier Villaurrutia (1903-1950) llevar adelante la renovación lírica de México. Alrededor de 1925, cuando el modernismo cumplía su importantísimo ciclo en nuestras letras, las subsecuentes promociones de escritores empezaron a aplicar nuevas normas estéticas que habrían de imponer distintas actitudes ante la creación literaria. Tocó a Villaurrutia, desde las revistas *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931), intervenir en la maduración de esas concepciones. Las actividades de su pluma, primeramente inclinadas a la crítica, se extendieron después lo mismo a la poesía que al teatro o al relato, y han ejercido persistente influencia en la últimas generaciones. En su múltiple personalidad, Xavier Villaurrutia supo unir, a la atención que por igual mostró frente a las diversas artes, un conocimiento constantemente remozado con la lectura de todo aquello que se relacionara con su vocación. De esa manera, siempre ajeno a las improvisaciones, sus ideas son un ejemplo de rigor que, con mucho, aplicó acertadamente en la totalidad de su obra.

Este volumen comprende la poesía, el teatro, las prosas varias y la crítica villaurrutianos, y está precedido de un prólogo que sitúa al escritor dentro de su época, estudia la índole de su trabajo y, sin profusión de fechas ni de datos, explica el mundo interior de una obra significativa durante el segundo cuarto del siglo xx.

Los textos aquí reunidos, en cuya recopilación trabajaron Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, ofrecen una imagen muy amplia de las variadas tareas a que Villaurrutia consagró su pluma y son una lección de la vivacidad con que, durante su fecunda etapa creadora, enfocó multitud de problemas estrictamente relacionados con la cultura. La bibliografía, preparada por Luis Mario Schneider, tanto aquella que se refiere a lo que publicó el autor como la que acerca de él fue escrita, será una preciosa ayuda para quien desee penetrar en otros campos de su trabajo que aquí no se hallan recogidos.