

PUNTO DE PARTIDA

Año V, número 31

Mayo-Junio de 1972

Revista bimestral

Dirección: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Rebeca Lozada

Colaboración especial: Juana Ma. Gutiérrez Haces

Dirección General de Difusión Cultural.

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10º piso, Torre de la Rectoría, UNAM. México, D. F., precio del ejemplar en la República Mexicana: \$ 5.00 (número doble: \$ 10.00), moneda nacional. Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$ 15.00, moneda nacional.

Números atrasados: \$ 10.00, moneda nacional.

Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio y con una copia, en las oficinas de Difusión Cultural, Rectoría, 10º piso, de lunes a viernes de 10 a 12 hrs. La maestra Eugenia Revueltas recibe martes, jueves y viernes, de 12 a 14 hrs.

Sumario

ENSAYO

Estructura e imágenes literarias
en *El mirón* de Robbe-Grillet 3 Blanca Angélica Gómez Vega

Octavio Paz (o “¡quita esa mano
de encima!”) 8 Eduardo Casar

POESIA

Poemas 13 José Joaquín Blanco

De una ausencia 21 José Luis de La Vega

Viñetas 26 Carla Hagen

Poemas 29 Emiliano González

De qué furiosa jungla estamos:
hechos 31 Jorge Martínez Rodríguez

Ciudad Universitaria 33 Mariana Sculos

EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático,
año II, número 10

Editorial: En este poco de cuerpo 2 José Luis Ibáñez

Gracias y desgracias del ojo
del culo y otros escritos satíricos
de Don Francisco de Quevedo

y Villegas, versión teatral
en un acto

5 Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

Partitura: La Estafadora

26 Texto: Quevedo
Música: Moisés Chávez
Transcripción: Hesiquio Ramos

Ilustración: El Ahorcado
y la Alcahueta

Schmill

Fotografías: Público
y estudiantes durante la
lectura escenificada en la Plaza
Fray Alonso de la Veracruz de
la Facultad de Filosofía y
Letras de la UNAM

CUENTO

Cleo

35 Bernardo Ruiz

Bienvenido a casa, querido

38 Luis Ignacio de la Peña

El Sombrerón

39 Adrián Palomeque García

El Pulpo

42 Elena Milán

El Cuerpo de Catarina

43 Elena Milán

PORTADA

La inocencia castigada

José Antonio Matezanz

VIÑETAS



Estructura e imágenes literarias en *El mirón* de Robbe – Grillet

Blanca Angélica Gómez Vega/Facultad de Filosofía y Letras

El objeto de este estudio, sobre la novela de Robbe-Grillet, *El mirón*, es analizar su estructura y las imágenes poéticas que encierra esta obra literaria.

¿Cuál es la forma narrativa de *El mirón*?

Lo más sobresaliente es la ausencia del pronombre “yo”, como alusión a la primera persona, lo cual hace presumir que se trata de un autor omnipotente. Es después de la lectura de varias escenas, cuando “el punto de vista”, se evidencia. Este que se refiere directamente a Mathias y la tercera persona narrativa no es más que una manera más objetiva de pintar sus sensaciones y su universo interior.

Resulta tentador creer que el texto representa, por sus alternancias entre lo real y lo imaginario, entre lo verdadero y lo falso, la doble personalidad de un protagonista que oscila entre lo normal y lo anormal; existen razones para pensar que esta idea va de acuerdo con las intenciones del autor. Sin embargo, dos objetivos de orden técnico se imponen: primero, la “óptica” de las escenas no es siempre la de Mathias; el universo descrito se presenta bajo formas estilizadas que no emanan de la personalidad presumida en Mathias, que es una visión coherente y sistemática del autor, creador de un mundo imaginario. Segundo: se puede admitir que las deformaciones que afectan este universo se producen en función del punto de vista del protagonista; pero la decoración exterior es la de Robbe-Grillet y no la de Mathias. Con rigor se puede reducir la expresión del contenido mental en el título: *El mirón*.

La acción comienza entre dos silbatazos dados por la sirena del barco, “Parecía que nadie hubiera oído nada” no obstante ya se había dado el primer silbatazo, ruido ausente que prefigura imperceptiblemente el tema del “vacío” en el tiempo, o del tiempo “muerto”. Sigue una descripción de los pasajeros estáticos en la espera, la mirada fija, con la cabeza erguida en idéntica actitud. Esta descripción, ¿está organizada desde el punto de vista de Mathias? Se puede dudar de ello, porque el lector tiene verdaderamente la impresión de acercarse a la acción de una manera indirecta, como sorprendiendo inmóvil a Mathias, no haciendo otra cosa que mirar a sus pies el puente del barco: “Ligeramente apartado. . ., un viajero permanecía ajeno a aquella expectación. La sirena no le había arrancado de su ausencia, como no había arrancado a sus vecinos de su pasión. De pie como ellos, rígido el cuerpo y los miembros, seguía mirando el suelo.” (Página 7.)

El punto de vista en este caso no es el de Mathias. Así mismo, por toda la narración, el estilo de presentación del mundo exterior, cuando no es perturbado por la visión deformada del protagonista, corresponde en muy poco a lo que se podría esperar de Mathias tal como lo conocemos por la descripción. Es más bien el mundo del autor el que sirve al protagonista como punto de partida.

Tomemos como ejemplo este pasaje:

Igual y acompasado, a pesar de ligeras variaciones de amplitud y ritmo —perceptibles a la vista, pero de no más de diez centímetros cada dos o tres segundos—, el mar

subía y bajaba, en el ángulo entrante de la greda. . . De vez en cuando, a intervalos sin duda regulares, aunque de periodo complejo, una oleada más fuerte venía a interrumpir el balanceo: dos masas líquidas, que venían una en dirección de la otra, chocaban con un ruido parecido al de un bofetón, lanzando algunas gotas de espuma algo más arriba, contra la pared. (Páginas 12— 13.)

Toda la escena materializa el universo en el que Mathias está colocado. Pasajes de este género crean el mundo donde Mathias debe orientarse, y los objetos, creaciones del autor, surgen alrededor de él:

“... Mathias intentó elegir un punto de referencia. En el ángulo de la cala, el agua subía y bajaba. . . Contra la pared vertical reentrante, Mathias acabó por fijar sus preferencias en un signo en forma de ocho, grabado con la suficiente precisión para poder servir de punto de referencia.” (Páginas 13-14.)

Es el mismo Mathias el que escoge los círculos tangentes en forma de ocho, mismos que ha concebido e inventado, desde otro nivel claro está, Robbe-Grillet. Tal es según mi opinión, la única explicación a la vez lógica y conforme a los detalles del texto. Pero *El mirón*, es el autor mismo, ausente, impersonal (pero dotado de una visión especial del universo que crea), él, que ordena el mundo y las cosas, enviándolas enseguida a su personaje central. Este último, a su vez, se encuentra encerrado en esta “realidad”, misma que se empeña en alterar o destruir.

El estudio de las “transiciones” entre el mundo exterior y el de Mathias, revela una gran variedad de procedimientos. En algunos casos, es un “discurso indirecto”, libre, de orden perfectamente convencional, el que nos sumerge momentáneamente, en el alma del personaje: “Mathias miró su reloj. La travesía había durado tres horas exactas.” El discurso indirecto toma algunas veces proporciones muy amplias:

Una inquietud atravesó su espíritu: la mayor parte de los fragmentos conservados en la caja habían ido a parar a ella sin pasar por el bolsillo o luego de sólo algunas horas de estar sometidos a semejante prueba. Por lo tanto ¿qué confianza debían merecerle? Evidentemente, menos que los demás. Para compensar, hubiera sido necesario hacerles pasar por un examen más riguroso. Mathias sintió deseos de volver a tomar del bolsillo de su canadiense el trozo de cordel atado en forma de ocho, a fin de estudiar de nuevo su valor. (Páginas 28-29.)

Primero, el estilo del autor: “Una inquietud atravesó por su espíritu.” Después de una frase en discurso indirecto, unos pensamientos en discurso directo: “. . . qué confianza, entonces, concederle?” Para al fin salirse del personaje: “Mathias tuvo ganas de. . .” Esto mismo se produce en una escena sacada de la memoria de Mathias —aquella de la gaviota que dibujaba siendo niño—; esta variante está expuesta en una frase a modo de cantilena “. . . Varias veces le habían contado esta historia. Era un día de lluvia: él se había quedado solo en casa. . .” (Página 16.)

Es un poco después cuando el lector recibe el primer “choque” violento: el punto de vista, primero colocado del lado de Mathias, penetra en su espíritu por medio de una frase indirecta; después la perspectiva de la tercera persona se restablece, quedando la escena como un recuerdo de Mathias, es por ello que me pareció necesario citar el pasaje anterior, como ejemplo.

... Mathias buscó con los ojos el resto del paquete de cigarrillos —incapaz de decir en qué lugar exacto hubiera tenido que estar flotando. Está sentado, de cara a la ventana, contra la pesada (mesa) encajada en el hueco. . . Está dibujando una gran gaviota, blanca y gris. . .” (Páginas 19-20.)

Una vez introducido, este empleo de transiciones libres entre la acción presente y la memoria (o la imaginación), se desarrolla rápidamente la trama. El lector, en etapas de dificultad creciente, capta el sistema, aprende a distinguir sin intervención del autor la realidad, el sueño, el recuerdo y finalmente la visión clímax. Este aprendizaje, para que pueda entenderse la experiencia objetiva de Mathias, ¿se da en el lector a la primera lectura? Yo dudo de ello por la gran sutileza con que está establecido.

El choque producido por la confrontación de dos tiempos o de dos niveles de acción puede producirse cuando el protagonista surge de una visión o cuando un acontecimiento

presente o real lo sumerge (como la vista del vuelo de una gaviota de la escena antes citada) en el recuerdo. Cuando Mathias vuelve hacia su pasado a la vista de la niña sobre el puente del barco, se acuerda de la callecita del puerto en la que por una ventana abierta fue testigo de una escena breve, pero demasiado violenta: “Pasando por una callecita, . . . Mathias creyó escuchar una queja”, de pronto, sin la menor transición, esta visión retrospectiva es devuelta “por la fuerza” al presente, hacia esa niña que en ese mismo momento está delante de Mathias:

. . . A juzgar por el timbre de la voz —agradable, por otra parte y sin tristeza alguna—, la víctima debía ser una mujer muy joven, o una criatura. Estaba de pie contra uno de los pilares de hierro que sostenían el ángulo del puente superior. Tenía ambas manos detrás de la espalda, a la altura del talle, las piernas rígidas y algo separadas y la cabeza apoyada en la columna. (Página 27.)

La primera frase se refiere a una víctima-niña sacada de su memoria, y la segunda a una víctima posible que se encuentra ahí delante de él. El autor nos comunica así la confusión y la tensión física (de Mathias), sin abandonar para nada el modo narrativo, o la tercera persona.

Por el empleo que hace de todo un vocabulario de precisión espacial (ángulos, superficies, planos, etcétera), el procedimiento de interpenetración del presente y del pasado —frontera abierta entre interior y exterior— juega un papel esencial en la tentativa que persigue Robbe-Guillet, para encontrar una escritura objetiva.

A medida que la trama de *El mirón* progresa hacia el vacío en el tiempo donde se sitúa el crimen de Mathias, hay alternancias múltiples y fantasmas, estos últimos anticipan el futuro. El principio que determina estas anticipaciones se encuentra, como en el caso del recuerdo, en una psicología implícita cuyos contornos esboza el autor sin precisarlos. El lector comprende que Mathias, después de una serie de fracasos, “tenía urgencia”, del dinero que pensaba ganar en la venta de los relojes-pulsera, y que si las cosas no le salían bien. . . “se vería obligado. . . A buscar una vez más un nuevo empleo”. Evidentemente, el miedo a fracasar lo hostiga. Trata de calcular mentalmente el tiempo disponible para cada venta y la cifra que encuentra (cuatro minutos por reloj) lo lleva a imaginar una escena de venta ideal. No obstante los indicios dados por el texto, el lector puede con facilidad cometer un error, a la primera lectura, en el grado de realidad de esta misma anticipación de Mathias. Poco a poco, sin embargo, se reconoce la parte de imaginación y asimismo cuando la visión se interrumpe durante algunos párrafos (cuando Mathias deja el barco) para continuar en otras páginas, se anticipa fácilmente a las construcciones mentales de este hombre aquejado por la angustia del fracaso. Ya que Mathias pasó su infancia en esta isla, bien pudo guardar un recuerdo lo suficientemente preciso de las casas y de las costumbres de los habitantes; puede también contar con recuerdos reales o fabricados para despertar la simpatía de los clientes y se puede admitir también que pueda inventar escenas en las que el decorado y la atmósfera son casi iguales a las escenas “verdaderas” que se van a presentar enseguida.

Presento a continuación, lo que yo considero, las principales transiciones:

. . . Mathias intentó imaginar esa venta ideal que sólo duraba cuatro minutos: llegada, discursito de propaganda, presentación de la mercancía, elección del artículo, pago del valor inscrito en la etiqueta y salida. Incluso suprimiendo toda vacilación por parte del cliente, toda explicación complementaria y toda discusión respecto al precio, ¿cómo esperar terminar una operación completa en tan poco tiempo?

La última casa a la salida del pueblo, junto a la carretera del faro, es una casa ordinaria. . . (Página 33.)

. . . A causa de las algas verdes. . . Mathias se veía obligado a elegir con atención el lugar donde ponía el pie. . . (Página 36.)

. . . Ahora se trataba de inventar algo menos fantasmal. Era indispensable que las clientes hablasen. . . (Página 36.)

. . . La puerta se entreabrió y apareció la cabeza desconfiada de la madre. (Página 36.)

. . . Las cosas iban demasiado de prisa. Los dedos oprimieron el cierre de la maleta. . ., la agenda sobre ellas, encima de los cartones el ovillo de cordel arrollado en forma de ocho, el borde vertical de la escollera que huía en línea recta hacia el muelle. Mathias se apartó del agua en dirección del parapeto.

Entre la fila de pasajeros. . . (Página 40.)

Algunas veces la oscilación entre visión y realidad se produce de una frase a otra con la introducción de una tercera aplicable a las dos anteriores. Un bello ejemplo de este procedimiento está en el pasaje donde Mathias, después de su desembarco, emerge momentáneamente de su sueño mudo para hundirse de nuevo, en la escena de la venta que continúa imaginando: "... Dar empujones a sus vecinos no servía de nada. . . Con todo, iba sintiéndose invadido por una ligera impaciencia. Tardaban demasiado en abrirle. . ., golpeó de nuevo. . . la puerta. . ., dio un sonido mate. . . Mathias oyó ruido en el vestíbulo." (Página 36.)

La frase "se sentía invadido por una ligera impaciencia" se relaciona tanto a Mathias inmovilizado por la lentitud de la muchedumbre como a Mathias alerta delante de la puerta de la casa imaginaria.

Existen en *El mirón*, al lado de las escenas antes mencionadas, las escenas imaginarias, escenas "falsas" o "falsificadas" por medio de las cuales Mathias busca llenar de manera plausible el vacío creado en el empleo del tiempo durante el cual se desarrolló sin duda (como lo deja entender finalmente) el encuentro de Jacqueline en el acantilado, seguido de su violación y de su asesinato. La confusión del lector, al primer contacto con las escenas falsas, es tanto más grande en cuanto que no sabe todavía lo que se esconde detrás de todas estas invenciones, aun si las presume como tales. La intención del autor es evidentemente reproducir en el lector, al máximo, la represión y la censura que ejerce el héroe sobre sus recuerdos más recientes. Mathias, de regreso al cruce, encuentra a la señora Marek. El texto ofrece entonces una sucesión de escenas hipotéticas: la señora Marek acepta que no hay nadie en la granja —narración que se repetirá más tarde con algunas variantes y aun terminará por ser "confirmada" por el joven Julien en una contra-versión igualmente falsa, cuando Mathias regresa a la granja, para dar así cierta consistencia a su coartada.

Se ve pues como Robbe-Guillet, pasando libremente de un texto en tercera persona a un texto "fuera de lugar" hacia una virtual primera persona, edifica nuevamente el mundo del protagonista, haciendo participar directamente al lector en la construcción de su personaje. Esta técnica narrativa comprende varios procedimientos en el orden del diálogo y del discurso. Cuando se trata de una serie de réplicas; Mathias jamás pronuncia más de una o dos frases. Por el contrario cuando se trata de un discurso largo, cuyo relato llevaría a Mathias a desarrollos orales fastidiosos, el autor utiliza la relación indirecta: "Mathias explicó que ya no ejercía la profesión de electricista ambulante. Ahora vendía relojes de pulsera. Había llegado aquella misma mañana en el vapor. . ." (Página 91.)

Una vez expuestos los elementos de la forma narrativa y de las transiciones entre las escenas utilizadas en *El mirón* trataré de abordar el problema de las imágenes.

Hay unidad geométrica entre el contorno de la isla, de la novela y de la acción que se desarrolla en ésta.

El primer objeto en forma de ocho es el cordoncillo que recoge Mathias sobre el puente del barco; es éste el que, último ejemplar de una serie de cordoncillos coleccionados en la infancia, servirá para amarrar a la víctima. Enseguida viene el trazo dejado por el anillo en la muralla del muelle y que ahora sirve de punto de referencia, luego de haber servido "para pasar una cuerda"; después el dibujo de un ocho sobre las puertas de las casas, que sugiere "lentes, ojos". Se puede decir que estas dos imágenes se encuentran en los límites extremos de la correlación entre los diversos ochos y el conjunto de la acción: por una parte un instrumento del crimen (cuerda, anillos), por otra, un sostén pasivo de la mirada "viajera" (los ojos). Sin embargo intervienen en la narración una veintena de variantes más o menos evidentes; los gestos de Jean Robin cuando describe las luces del faro, descripción en la que abundan los círculos, las espirales, los anillos, los ochos, los anillos que hace con el humo del cigarro, los dibujos que Mathias esboza maquinalmente sobre su agenda, las curvas descritas por las gaviotas en su vuelo (su ojo refuerza el tema de la mirada fija), las esposas que imagina Mathias, las estacas utilizadas para atar a la víctima, las manchas circulares dejadas por los vasos sobre el mostrador, etcétera. La bicicleta de que se sirve Mathias tiene la forma de un ocho (dos círculos unidos por una cadena); y, como lo explica Mathias al dueño del café, "la configuración del camino recorrido a través de la isla (es) una especie de ocho" (configuración parodiada por el título impreso en el cartelón: El señor X en el doble circuito). En el tiempo, la acción hace un ocho; Mathias acaba de recorrer el primer círculo en el momento en que, la tarde del primer día, pierde su barco; en el curso de los siguientes días rehace su itinerario para cerrar el otro círculo del ocho.

Es después de rebasar el lugar donde los dos círculos del itinerario se tocan cuando Mathias, rompiendo la forma del ocho, se escapa fuera del empleo del tiempo previsto y entra en un tiempo vacío, la hora del crimen sobre el acantilado.

Señaladas de esta manera la estructura y la imagen obsesionante del ocho, sólo me resta decir que con *El mirón* se inicia una experiencia literaria asombrosa que dará origen al *Nouveau Roman* del que queda todavía mucho por explicar.

BIBLIOGRAFIA

- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Lozada, S. A., 1969, 229 pp.
Luckács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones ERA, S. A., 1967, 177 pp.
Luckács, Georg. *Teoría de la novela*, epílogo de Lucien Goldmann, Buenos Aires, Eds. Siglo Veinte, 1966, 178 pp.
Miesch, Jean. *Robbe-Grillet*, Paris, Eds. Universitaires, 1965, 118 pp.



OCTAVIO PAZ

(o “¡quita esa mano de encima!”)

Eduardo Casar / Facultad de Filosofía y Letras

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: ‘Luce-ro, luz cero, luz Eros, la garganta de la luz para colores co-leros’, etcétera, y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen ‘pinche piedra’.

Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado ‘Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada’. De ellos es el Olimpo, que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama.

Jaime Sabines

No hay tiempo que perder con las palabras que no pueden ser relevadas en el acto por los hechos

Enrique Lihn

PRIMERA PARTE

La evolución que hasta nuestros días han sufrido algunos conceptos relativos a la poesía, es particularmente significativa, ya que actualmente, partiendo de esta evolución, se han derivado dos posiciones teóricas perfectamente definidas. Por una parte, la “formalista” que supone al lenguaje como el ser de la poesía, como el elemento esencial del que deviene ésta. Por otra parte, está la que podríamos nominar como “de contenido”, que, más cercana a las fuentes, supone que el ser real de la poesía debe buscarse en el mundo físico, objetivo, en todo cuanto existe fuera de nuestra conciencia.

Es evidente que, en sus orígenes, el lenguaje surge bajo una forma eminentemente poética. Sin embargo, el objeto de la poesía en los pueblos primitivos, no era la simple recreación del lenguaje, sino por el contrario —como supone Thomson— se perseguían fines fundamentalmente de carácter productivo. Las invocaciones religiosas, las danzas, los cantos y las pinturas rupestres tenían como finalidad única el conjurar a los dioses, para que a la larga, estos conjuros se revirtieran en beneficios de carácter productivo: que se cazara al animal que se había pintado en la cueva, que la cosecha fuera abundante, etcétera.

Con el desarrollo de la actividad subjetiva del hombre, la creación poética se ha apartado en gran medida de sus fuentes originales. Sin embargo, sería erróneo negar el carácter eminentemente social que la determina. Tanto forma como contenido poéticos están determinados histórica y socialmente. Sería absurdo suponer que el *Bhagavad Guita* tuviera alguna significación *vital* en nuestra época. (Con esta observación no queremos negar la importancia histórica y cultural que la poesía de otras épocas tiene para darnos un conocimiento más amplio del pasado sociocultural de los pueblos.)

Hegel, en su *Poética*, acepta el carácter social e histórico de la poesía y supone que el lenguaje poético debe estar enteramente de acuerdo con su época, pues es la única forma de expresarla de manera real. En torno al problema del lenguaje poético es donde se manifiesta con más rigor la oposición entre las dos posiciones teóricas que señalamos al principio. Mientras que Octavio Paz afirma que “la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje”, y que “el poema es el lenguaje erguido” (frases por lo demás vacías), Hegel supone que el lenguaje poético no es más que “un simple medio de transmisión exterior” y más adelante, refiriéndose a los verdaderos elementos esenciales para el poeta, nos dice que son “la imagen, la sensación, el pensamiento”, elementos en los cuales —según Hegel— ha de cristalizar “lo poético”, el mundo exterior, todo aquello que tiene existencia real, objetiva. Lukács, a este respecto, afirma que el aspecto formal, técnico o idiomático no es más que un subproblema producto de la moda literaria, ya que desde un punto de vista ontológico, “el lenguaje es un medio de comunicación entre las personas y no una información en sí”.

Aquellas concepciones que suponen al lenguaje como un fin poético en sí mismo pueden —como afirma Hegel— convertir a la poesía en pura retórica, en figuras poéticas sin contenido ninguno, “en las que la poesía perdería vitalidad y profundidad”. Consecuencias de este tipo ocurren continuamente en nuestros “jóvenes” y “viejos” poetas; ejemplo de los segundos puede ser concretamente la obra de Paz (sobre todo su última producción, a partir de *Ladera Este*), y de los primeros no tendríamos sino que remitirnos a cualquier suplemento cultural de revistas o periódicos, donde además podríamos darnos cuenta de la deplorable influencia que poetas como Paz están ejerciendo en “nuestras jóvenes promesas”. Es importante señalar que una poesía de este tipo lleva necesariamente una crítica vacía y esencialmente ditirámica, que viene a mantener en una esterilidad evidente la búsqueda poética en nuestros países. A este respecto, la siguiente cita de Jaime Labastida expresa plenamente lo que hemos intentado decir. Refiriéndose a la posición teórica de Paz, Labastida, apunta “No quiero decir que la posición de Paz sea, en cuanto contenido, aceptable; al contrario, debe ser combatida, ha generado una corriente irracional, en últimas fechas vacía, caduca, huera. Pero no es menos cierto que muchos jóvenes comparten con él el irracionalismo que lo caracteriza.”

En lo que respecta a la imagen poética, centro medular del poema, podemos decir, con Hegel, que es en esencia eminentemente metafórica. La metáfora poética se basa en la analogía, en la medida en que una imagen, a través de su forma o de su esencia, pueda expresarnos otra.

Tanto en la poética de Hegel y de Lezama Lima, como en la de Octavio Paz, la imagen poética se nos ofrece como el punto de “comunidad” de los elementos contrarios. “Cada una de las diferencias metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias a la final apatencia de la imagen”, nos dice Lezama Lima; haciendo converger así, a través de la imagen, la sentencia aristotélica sobre el ser (“a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo”) con la sentencia pascaliana (“el reposo absoluto es la muerte”), que devendrán como una síntesis en el “existo, luego soy” cartesiano. Sin embargo, aunque en apariencia similares, las concepciones sobre la imagen poética en Hegel y Lezama son diferentes a la de Paz. Mientras que para los primeros el punto de sustentación de la imagen es la realidad, y conciben al lenguaje como la simple manifestación del pensamiento, en este caso poético, en Paz la imagen emana, como por obra divina, del lenguaje, y sus efectos posteriores sobre el poema siempre serán idiomáticos.

Como podemos ver, la esencia del pensamiento de Paz es evidentemente formalista, fundamentada en el idealismo filosófico, “es necesario trastornar los términos de la vieja relación, de modo que no sea la existencia histórica la que determine la conciencia sino a la inversa”, nos dice. Su posición filosófica, que indiscutiblemente responde a una posición de clase determinada, se refleja de manera evidente en su obra poética, que —como apunta Hauser a propósito de la cultura burguesa— “expone las ideas e intenciones de la clase dominante en el poder”; que como sabemos pretende, a través de la cultura, abstraer al hombre de sus problemas reales y esenciales en la sociedad y situarlo en la esfera de lo inesencial, expresado en este caso en una pura preocupación formalista.

De esta forma, podemos concluir, con Lukács, que la poesía, como manifestación artística, no puede ser concebida fuera de la historia y de la sociedad, y que el problema real del arte no es de ningún modo “formal, técnico o idiomático”, sino, por el contrario, enraíza su ser en la esencia social humana, siendo ésta, en nuestra sociedad concreta, una esencia desgarrada por la lucha de clases. Así, la pregunta que debe hacerse el poeta en

nuestros días no puede ser, de ningún modo, sobre tal o cual aliteración, ritmo o consonancia poéticas, sino por el contrario, encontrar la forma de convertir el arte (si esto es posible) en la manifestación de una ideología verdaderamente revolucionaria, y de no serlo, seguir el ejemplo que Sartre y muchos otros intelectuales europeos representan para una intelectualidad verdaderamente responsable.

SEGUNDA PARTE

Siendo el lenguaje el material con el que trabaja el poeta, nos parece importante señalar los puntos básicos en los que Paz asienta su instrumento y las formas particulares de su empleo.

Pretendiendo una visión global y moderna del mundo —un mundo complejo en el que el poeta, dada su particular hipersensibilidad, aprecia con sus diez mil ojos de mirada de Argos, de un sólo golpe revelador, como homogéneo dentro de su heterogeneidad— Paz propone una serie de juegos que plantean, en el propio poema, una unidad de opuestos totalizadora. Este tipo de procedimientos quedan limitados a escribir anónimos o puras frases contrarias; por ejemplo en el libro *Salamandra*, página 11, versos 7 y 8, o página 13, versos 4 y 5, del poema “Entrada en materia” que, consecuente con el título si éste fuera “entrada en tema”, plantea ya algo que se va a repetir a lo largo del libro como fondo temático, o sea la escritura de frases o palabras con significado opuesto con el propósito de “abarcarse la totalidad del mundo”. Esto es simple: si se dibujan los extremos de un fenómeno lo que medie entre ellos será su implícita totalidad. Esto se queda en un simplismo de “el verde es verde y no es verde al mismo tiempo”, algo así como una unidad en el sentido ‘zen’ de “el blanco es negro” y demás metafísicas. Este poema, por otra parte, anota que “hoy podría decir todas las palabras”, lo que no podemos negar que sea una intención loable.

Ahora pasemos a señalar por qué es que Octavio Paz “hoy podría decir todas las palabras”. Paz parte de la palabra, pero su palabra es “la encarnación en el espíritu vivo de las cosas”. El usar la palabra únicamente porque tiene un valor significativo inherente y ponerla ahí nada más, es sumamente gratuito y esto es lo que hace Paz. Escribe una palabra aislada que necesariamente tiene un valor propio, pero olvida relacionarla con un contexto conceptual. Cuando llega a relacionarla lo hace de una manera automática o sólo por el puro sonido. Aquí están los dos planos del trabajo que realiza Paz; o sea, irracionalidad (como señalamos en la primera parte) o buen oído, a escoger.

Subrayamos que imaginación es pensamiento en imágenes, no imágenes sin sentido. La imagen de Paz es automática (como ya él confiesa en reciente entrevista en Diorama, 2 de julio 1972, en que habla de que sus imágenes son automáticas). Paz da imágenes en bloques, sin elementos hilativos y sin puntuación; esto último es un medio de propiciar el cariz polisémico de la frase, de este modo no se sabrá si la frase media es parte de la primera o de la tercera, y el poema variará de significado según sea leído, y si es leído en voz alta, según el asma del lector. El significado variará, decíamos, porque aquí no se presenta ligado a base de enunciados conceptuales, sino a base de imágenes vacías. Se supone que desterrar la puntuación se debe a que el poema puede sostener su ritmo marcado por las propias palabras, a manera de una puntuación rítmica. Pero Paz al usar los espacios blancos corta al poema como sucesivo; esto aísla a las palabras y les da tono de importantes y de profundamente significativas. Ya un personaje de Kafka habla de “las profundas miradas significativas que no quieren decir nada”. La palabra que usa Paz queda cortada y con la pretensión de fijar a los términos como individuales y a la vez como formando parte de una estructura. Para Paz estructura es rompecabezas. En la poesía de Paz la disposición tipográfica que anula los elementos hilativos pretende o hacer complementarias imágenes sucesivas; o substituir el “son como” (la analogía); o extender la calidad de la primera imagen; o enumerar simplemente, con lo que esta disposición tipográfica cumple una función meramente cuantitativa en los enunciados. La poesía de Octavio Paz es una poesía impresionista no una poesía inteligente. La imagen debe ser regulada por su composición conceptual, deben ser tomadas en cuenta las causas que generan cada significado que se asocia o enfrenta a otro y debe tomarse en cuenta la consecuencia nueva del concepto resultante.

Resumiendo: Una de las características del lenguaje poético es la “ruptura semántica”, es decir, el uso de asociaciones de significado que se den a nivel de lenguaje y no como un hecho objetivo. Así como en la narrativa el lenguaje se maneja atendiendo a las causas y

consecuencias de los hechos, y conceptualmente atendiendo a causas y consecuencias de hechos abstractos, así debe ser empleado también el lenguaje que se use para escribir una poesía. Debe de atenderse racionalmente a las relaciones que las palabras guarden entre sí, considerando a la palabra (como ya hemos marcado en la parte anterior como un producto humano, como el resultado de una actividad humana que, dado que tiene un fin comunicativo, está vinculada estrecha y necesariamente a la realidad objetiva. La palabra es algo tan objetivo como un pedazo de vidrio, está ahí (y aquí) como un signo físico que tiene una relación inmediata con la realidad. Precisamente el que sea algo objetiva es lo que hace que tenga significado. Es producto de la actividad racional humana y por ello debe ser considerada con las características básicas que el pensamiento tiene, como algo objetivo y no como un juego de la especulación absurdista de las impresiones y divinidades. Hilar una serie de palabras que surgen unas de las otras de sus rasgos fonéticos, no es siquiera un juego de palabras, sino un juego de sonidos. Paz, por su parte, subordina el sentido que puede tener un texto al sonido de las palabras que lo expresan; esto se debe a las causas que subrayamos ya en la primera parte de este trabajo, así como también a determinada incapacidad técnica.

Pasemos ahora a marcar otros puntos de la poesía de Paz.

Incluso al ser guiado por el sonido, Paz tiene necesidad de apoyarse en la repetición al no lograr encontrar un pie rítmico variado. Esto puede verse en páginas 15 y 17; o en la parte de Homenaje y Profanaciones, en que Paz se apoya también para sus “descubrimientos” pseudosemánticos en la aliteración, mecanismo, como todos sabemos, que de extra-humano nada tiene. Paz pretende lograr una impresión de totalidad ampliando y variando la magnitud de los objetos en los que se registra una acción común; así, el verbo permanece pero el sustantivo cambia y se supone que el sentido aumenta. Ejemplo: “la noche fluye / la ciudad fluye / yo escribo sobre la página que fluye”, página 42; o “el agua se derrama / el vino se derrama / el fuego se derrama”, página 112; o, a la inversa, “condensación de la sangre / sublimación de la sangre / evaporación de la sangre”, página 102.

Lo que podría ser metáfora en Paz carece de valor parabólico (o valor racional) y se queda en imagen como símbolo del símbolo. Aunque no por esto Paz cuestiona a la poesía o la crítica. Paz no hace crítica de la poesía; su ‘crítica’ no es tal, es solamente a través del poema la visión estrecha que Paz tiene de las cosas; y el poema que en Paz tiene carácter interrogativo es en general sobre el escribir cómo correr tras la idea, y por lo tanto el tratar de alcanzar el poema plural, total. La solidaridad que el lector puede tener con Paz es en cuanto a la incertidumbre, al vaivén intelectual, a la mística conciencia de plenitud emocional homogénea en la heterogeneidad, a la simple preocupación del yo protagónico. La génesis de la parte emocional del individuo se atribuye a causas metafísicas generadas por la propia palabra. A partir de esa solidaridad con Paz, que obedece a la hermenéutica de quienes comparten su visión del mundo, se puede pensar que el que un poema esté estructurado en forma ilógica o no-consecutiva, regado de oposiciones gratuitas y falsas dicotomías, va a dar la medida exacta de representación, medio consciente y medio no, del pensar a solas. En realidad esos intentos de “monólogo interior” responden y representan la manera de pensar de una mente infantil. Paz se maravilla de sus descubrimientos (“tal vez es bestial la vestal”, página 31); confunde semántica con divinidad y entra en contacto con poderes superiores y se ilumina, y como piensa que crea la realidad al nombrarla, cada cosa que nombre es nueva y lo sorprende y como se sorprende se entusiasma y sigue escribiendo. Paz no elabora un metalenguaje, elabora un metapaz.

Queremos aquí recordar algunos puntos que señalamos en la parte anterior para fijar y tratar la obra de Paz en general, haciendo hincapié en determinadas premisas esenciales del pensamiento y productos de este autor.

Octavio Paz parte para la elaboración de su poesía de un basamento idealista cristiano y de un absurdo existencialista que unidos a concepciones religiosas del mundo, como el budismo Zen, dan una serie de postulados de carácter irracional que olvidan la realidad y, aparte de abandonarla, desatienden toda reflexión seria sobre los instrumentos materiales con que se elabora el producto literario que es la poesía. Esta posición idealista lleva aunada la pobreza técnica de su representación. Paz concibe a la poesía como producto no de la actividad humana sino de la pasividad divina. Concibe a la palabra como creadora de la realidad. Concibe al hombre como un delincuente existencial que, en la medida en que “reconoce” los trozos de la realidad y les da nombre, se “purifica”, se “redime” del pecado mortal del silencio por acción de la palabra y logra alcanzar el “paraíso poético”, el plano ideal de las puras relaciones puras que tan sinceramente señala Ramón Xirau en

su libro sobre Paz, en un ejemplo de autocritica que merece aplausos. A partir de considerar al hombre como escindido (ejemplo en *Salamandra* en página 39, poema "el tiempo mismo") le da a la imagen calidad de "reveladora". Esa "conciencia de la otredad" lleva a Paz a su "eterno retorno", a su concepto del mundo como inmóvil. Parece que Paz se dedicara a la elaboración de frases para la posteridad. Sus argumentos teóricos, su prosa ensayística, son frases ampulosas y sonoras carentes de contenido. Paz se la pasa jugando oportunamente a la frase vacía; pretende definir al mundo por la forma —como ya señalamos—, por la imagen y la palabra aisladas, en fin de cuentas, por la exhibición de su subjetividad grandilocuente. Parece que la escritura automática que confiesa usar en "Aguila o sol" (entrevista citada) la utilizara también en sus ensayos y declaraciones. Por ejemplo llega a afirmar cosas definitivamente ridículas refiriéndose al poema "Piedra de sol"; dice: "Es un poema igual a una frase única compuesta de 584 versos. Estos versos representan el número de días de la revolución sinódica del planeta Venus, por lo tanto el poema es circular" (entrevista citada). De esta manera, tal vez un poema que tenga el número de versos que de habitantes tenga la ciudad de México será entonces el pleno poema urbano del Distrito Federal. Por otra parte, debía de abstenerse de citar y atacar autores que desconoce. Aquí nos referimos al marxismo. Es evidente la posición de Paz que llega incluso a negar la materia en favor de la conciencia o en favor de la nada. Como ejemplo de esto, solamente como ejemplo, y sólo en su poesía citamos página 17, 33, 35, 36, 37 de "Salamandra", como ejemplos explícitos (aunque el libro es un ejemplo general). Para Octavio Paz el marxismo es "un nihilismo que se ignora". Paz ve como factor de cambio social a la palabra; para él, el problema está en el silencio, y en la medida en que la palabra se incrementa, la sociedad cambiará; aparecerá la sociedad poética nirvánico-verbal. Esto no se trata solamente de "opiniones" distintas y cada quien su música, se trata de responsabilidad humana.

Para finalizar esta parte, y al respecto de las últimas actividades poéticas de Octavio Paz (discos visuales, topoemas, "Blanco", poesía concreta) cabe anotar lo que Rafael Bosch señala acerca de un poema del reciente conferencista en México Eugen Gromringer, en su libro sobre *El trabajo material y el arte* (Editorial Grijalvo, 1972):

...el poema 'concreto' del suizo Eugen Gromringer, 'Ping-Pong':

ping pong
ping pong ping
ping pong ping
ping pong

Hay quien dice que este 'poema' expresa de un modo simple y poderoso la dualidad de las cosas del mundo. Es posible que sea así, pero en todo caso ese contenido se expresa de forma tan abstracta que el lector aprende bien poco; cualquier adulto sabe que existen polaridades, contradicciones, estados de oposición en la realidad. Un poeta serio tratará de explicar el fundamento de esas oposiciones y no reducirá todo a la mera apariencia, tipográficamente diseñada, de un movimiento jugueteón.

BIBLIOGRAFIA

1. Paz, Octavio. *Salamandra*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
2. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
3. Paz, Octavio. "La evolución poética de Octavio Paz". Tomado de Diorama en *Excelsior*, 2 de julio de 1972.
4. Xirau, Ramón. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. Joaquín Mortiz, México, 1970.
5. Hegel, G. W. *Poética*. Espasa-Calpe (Colección Austral), Argentina, Buenos Aires, 1947.
6. Lezama Lima, José. *Tratados en La Habana*. Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1970.
7. Thomson, George D. *Marxismo y poesía*. Cuadernos de arte y sociedad. Instituto del Libro, La Habana, 1969.
8. Bosch, Rafael. *El trabajo material y el arte*. Editorial Grijalbo (Colección 70), México, 1972.
9. Luckács, Georg. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
10. Heinz Holz, Hans, y otros, *Conversaciones con Lukács*. Alianza Editorial, Madrid, 1971.
11. Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
12. Labastida, Jaime. "Un esbozo de crítica de la crítica literaria". Tomado de la *Revista de la Universidad de México*, número 9, mayo de 1972.

POESIA

POEMAS

José Joaquín Blanco

La poesía

para Evodio Escalante Betancourt

No es el habla fraudulenta de los otros
lo que de pronto estancó nuestra llanura,
lo que pudrió a la rosa en su color.
No es el crimen, siquiera, perpetrado
cuerpo a cuerpo en el cuerpo de la víctima,
la inocente víctima, la blanca.
No es el odio tampoco, esta fuerza resentida,
lo que así ha secado nuestros campos apacibles,
lo que deslavó las negras antiguas tempestades
y sólo nos dejó el revés de los espejos.
Es tan sólo un hastío deshabitado,
una sedienta angustia desangrada por el sol;
son estas palabras y un desdén cariñoso por los sueños:
es una ociosidad en blanco
este abatimiento tranquilo.
La noria y su vuelta interminable
(la mala noria que, pobre, maldijeron los abuelos).

El poeta recuerda a la amada

Con tu olvido me nacen las palabras.
Algo más que agradecerte y sin embargo
hago con mi voz la evocación de un mudo
habitado resplandor de incandescencia.
Como tu amor fue brecha y fue silencio
mi recuerdo te captura y se expande.

Devuelto al tiempo y a la voz te hablo.
Las palabras me rescatan del asombro.
Recuperado por fin de la añoranza
mi dura piel sana y me encierra.

Nocturno constante

para Eugenia Gaona Tejera

I

Absorta y seducida viaja la noche a encontrar a su cantor.
Hay quien ama la noche. Hay quien conjura el regreso de la oscuridad.
Hay quien durante el día canta a lo que viene detrás de la luz
como prodigio rezagado.
Hay quien ama al perseguidor del día.

La noche es solamente el mar de arriba, cuando es de noche.
Porque de día el cielo y el mar solamente reverberan,
serenos y virtuosos,
poniéndose la máscara radiante que los declara ámbitos de la luz.

Hay quien ama a la noche como el mar ama a la luna,
como la luna ama al mar que la devora.
La noche es el mar que refleja al hombre que le canta.
La luna es el hombre reflejado que el mar absorbe
y transforma luego en un blanco corazón.

El hombre que canta será el corazón de la noche.
La noche es un deleitoso acontecer que nadie cronometra,
es un calar profundo, una inmersión sin fin,
un replegar del pájaro sus alas
y brotar hacia dentro, flor oscura.

La noche no es la luz, sino su hambre,
sangre voraz que astilla sus hervores
en el hielo carnicero de los acantilados.
La noche es ir y venir de placeres tempestuosos,
violento regocijo de cuerpos que se encuentran.
Instantáneos reflejos se zambullen:
tiros contra la eternidad.

La noche también es mar en calma,
amorosa superficie de mujer que espera.
Suspendo del aborto cazador que acecha
a su víctima anhelante.

Así como la luna es corazón del mar,
el hombre será un alto ojo luminoso
en el centro de la oscuridad continua.
La luna es el hombre cuajado y suspendido,
faro en la profundidad del mar,
luz en la espesura del reposo constante.

II

La noche es también una calle interminable.
Extraño laberinto de resonancias.
Imaginario caracol que atrapa los pasos transcurridos.
Muro permanente donde el caminante compite con su sombra.

¡Dulce seguridad la del hombre que contempla en vano
su sombra fatigada,
que intrigado por sus pasos
instala en el blanco símbolo de su destino
el redondo origen de su luz actual!

III

Cuando llega la noche
el hombre que la ha llamado
deja de cantar y se entristece.
La experiencia le dice que habrá de pasar el tiempo,
que es inevitable el nuevo amanecer,
que aún no es hora de sumergirse en su noche
como blanca luna helada en el fondo del mar.
Siente, sin embargo, que la noche se prolonga:
se extiende su noche como si la eternidad fuera
un eterno terror inútil al amanecer.
Hay quien ama el amanecer; hay quien ama
la reverberación de luces mentidas.
Y el cantor dé la noche

se descubre al amanecer
invulnerable; descubre que su noche
es un mar prematuro con un hueco lunar.

Y es la suya nostalgia de trovador desdeñado
que aprovecha el día para cantar.
El nocturno es ambición constante,
porque muerte es también el perverso gozar de la espera.
Atalaya perpetua del horizonte
cuando el sol incandesce en mitad del cielo
y el mar de día avienta luces a rebato.

Amor

Ocultar el rostro con los velos calientes de la luz,
ocultarlo en sucesivas transparencias
y, para develarlo, echarle sombra
con el grito tenaz del mediodía.
Llamar amor a la luz más concentrada
y encerrar un nombre en empeñosos laberintos de memoria,
sahumarlo de un aroma personal
y ofrecerlo al olvido diariamente.
No mirar a los ojos, pálpito asombrado;
reconocer el sabor del cuerpo próximo:
ese afán que en la lengua se refugia.
No, jamás decir locuras de palabra,
solamente las señas convenidas,
diariamente la pasión apaciguada
que corre sin escollos ni violencia:
la rara unión, la convivencia frágil
de dos perplejidades simultáneas.

El sol

¡Oh sol acendrado, repleto, apenas fluorescente!
Hermosura solitaria que a sí misma se enamora.
Avido durazno que de su propio jugo se nutre, y estremece.
Redonda flor que encierra su dulzura.
Calavera de luz que nunca estalla.
Fuego congelado a millones de años luz.
Alejada mujer imperturbable.
Luminoso párpado que encierra un incendio obstinado: una fiesta.

El tiempo adolescente y enamorado
se pinta con colores de sueño solar
y disfrazado de luz se vuelve amante.

¡Oh mujer huraña, dice, que cielo arriba,
con los ojos cerrados, me contemplas!

El sol es una amante que en los sueños se revela.

¡Oh sol, fruta madura, sol ausente!
¡Oh fruta eternamente madura, negación del podre!
El tiempo que te mira se vuelve lujurioso
y con sabor de sal —mar imprevisto— escupe hervores.

¡Oh tú no eres sol, dice, sol ahíto de sol, sol soledades.
Eres cáscara de amor, cáscara insomne!

Contra tu cuerpo que sin cesar reverdece,
contra las flores súbitas que te cambian,
contra el desconocimiento,
contra las palabras nuevas,
contra las sonrisas inauditas
que dan a tu cuerpo extraños olores;
contra todo esto tomo —como tú— mi cuerpo y me enclaustro
en un imperturbable círculo de ecos.
Tengo un templo cerrado como un puño,
tengo un puño que la maleza ha protegido,
tengo un templo que contra el florecer agudo
se empuñó hacia dentro, se hundió, se disfrazó de polvo.

Tengo un templo dedicado a sí mismo
—al fondo del callejón del tiempo—
que minuto a minuto se concentra,
que cierra sus pétalos como la noche, de noche, se cierra.

Contra el día de implacables matillazos amarillos,
contra el día del espectáculo de fuego,
contra el día de placeres resplandores,
cierro los ojos con la generosidad de un dolmen.

Muchedumbre de cerrados ojos anhelantes.

Estar solo y esperando es estar lleno de lumbre.

¡Qué silencio el de tu cuerpo distraído,
qué terrible es la sonrisa que te ignora,
qué reposo —junto al árbol— de tu cuerpo
inmune a la contemplación que me congela!

Ardo como el sol, dentro de mí, inmóvil.
Ardes como el sol, dentro de ti, inmóvil.
Algo se mueve como un triste estómago hambriento.

Soy un jaguar feroz a la puerta de un santuario antiguo
petrificado frente al palpitante cuerpo de mi presa.

¡Qué silencio es mi mirar a gritos!
Qué silencio mi celo contenido.
Qué silencio —también— el de tu celo, inmune como el sol,
como el sol jugoso y —como el sol—
inmune al saqueo.

Hago de tu cuerpo una sinuosa caricia dilatada,
una línea que —acostada— se estremece
y guarda conmociones en sus huecos.

Tu cuerpo no es el sol, es un color tan sólo
que cambia como el tiempo cambia de colores,
que cambias tú por dentro como yo por dentro cambio;
como cambia el color del mundo a cada instante
—siempre nuevo—
cambiamos como a cada instante nada cambia nunca:
lo que solamente se sumerge.

Te he puesto en el lugar del sol,
te ofrezco el placer memorioso de las corrientes submarinas.
Mi cuerpo es el calor que seduce el calor de tu cuerpo.

Dios es el calor que entre tu cuerpo y mi cuerpo
se prende como chispa a nuestra carne, que refulge
como el sol en el centro de la palma de una mano.

Tu cuerpo es una cueva que contiene
aquello que mi oquedad contiene.

Naciste para sol, pequeña cacerolita de vapores,
llama que de llevarla entre mis dientes
mordería y mordería hasta volverla diamante.
Naciste para estar lejos, muy adentro,
repleta de tu color, fluorescente apenas,
edades de sol, soledades que esparcen
las sombras de la lumbre pues dentro de tu amor,

como la primavera, sólo para tí misma
reverdeces.

Apenas te poseo y ya eres otra,
apenas te poseo y ya soy otro,
apenas te destruyo y continúas.

¡Oh mujer terrible, apenas te devoro me devoras
y ya estás floreciendo, eterna flor esquiva, inagotable!

Asediado incendio de sangre luminosa
que me alumbra, que me enciende, que me inflama, que me llama:
¡Sol, encendido sol, redonda calavera,
mujer interminable!

Preguntitas a Dios

¿Cuándo dejaremos de amar lo intolerable?

La muerte

Una líquida sombra que se mece
en la dura claridad del día.

Visión de la entraña-

Quien abre los ojos desflora su entraña y ve,
desolla su cuerpo ansioso de danzas y colores deslumbrantes,
descubre el jardín de las palabras yertas que esperan solamente
la orden magnífica de la resurrección;
quien abre los ojos interrumpe el plácido sueño de las rosas
y las abre como él se abrió a su vez, y las besa;
quien abre los ojos echa a andar y anda con el mundo alegremente
como anda el recién llegado con los viejos amigos;
quien abre los ojos encuentra cuerpos congelados pero danzantes,
cuerpos macizos que se desbordan,
plenitudes generosas que se entregan;
quien abre los ojos encuentra, junto, a la amada
y con ella juega a los trueques y escondidas;
quien abre los ojos traza un limpio horizonte marino
qué de día luce gaviotas y de noche estrellas;
quien abre los ojos recorre alborozado con placer de viajero
máscaras con ojos;
quien abre los ojos encuentra que los ojos guardan mucho para sus adentros;
quien abre los ojos regresa al eterno párpado cicatrizado,
a la oscuridad que contiene un burbujeante manantial de despertares
dónde juegan a fuegos fatuos los reflejos.

Propósitos

No será mi muerte roja rosa condensada,
ni será ojos de gato volteados al revés,
ni carnosos labios paralíticos,
ni huellas criminales en persecución del grito,
ni ovillo de silencios en forma de corazón,
ni presurosos ojos de conejo,
ni será sangre congelada gota a gota,
rica sangre atesorada.

Ni me partirá la muerte en dos mitades
exhibiendo duras llagas al sol,
ni mancharé la boca póstuma;
ni seré rosa interior que no desflora,
maligna rosa,
ni canto de oquedades resentidas,
ni granada asesinada en su pasión,
ni seré sangre congelada gota a gota,
rica sangre atesorada.

Sin embargo, repliego mi bullicio,
el bullicio de la sangre que está llena,
el caballo colorado que relincha
y lo vuelco en un espejo rojo mar
que brinca con claveles colorines:
se sumerge —marinero al agua—
y asoma con el rostro mojado de color;
no crepúsculo detenido, no rojo al rojo vivo,
ni sangre atesorada gota a gota,
rica sangre en la muerte congelada.

Hueco

Un misterio ajeno se ha instalado
en esta turbación, en otro día;
un súbito olvido se abre paso
y un velero se pierde entre su espuma;
aquella emoción no brillará en el agua,
es un pez azul que ha transcurrido.

De los días más hermosos con que cuento
uno, fulgurante, se ha extraviado.
Queda en su lugar un asombro rencoroso
sin palabra que lo nombre, sin memoria.

DE UNA AUSENCIA

José Luis De la Vega/Taller Literario de Querétaro

Tal vez todo fue dicho

Abigael Bohórquez

Gane para molde del amor tu sombra

Alejandro Aura

I

Hoy, la lluvia,

su corazón de siglos,
está que cuenta maravillas,
y yo te espero.
Cuando llegues, tendrán nuestras miradas
idéntica voz de corriente sumergida,
estaremos con el viento,
con el mar,
preguntándonos de nuevo:
¿cómo has estado?

Mientras tanto;
La ciudad está de pie, hay poca gente,
son las diez
y un perro negro
aquí a mi lado,
tiene todas las estrellas,
amor,
incrustadas en sus ojos.

Sentí la relación entre el canto

III

devoraban las abejas
en un rincón escondido de la lluvia.
Un girasol juntaba aguas
destrozándose las hojas,
un viento fuerte que rompió el secreto
cayó esa noche sobre mi garganta.

22

Querétaro,
Plaza de Armas,
Invierno.

Mira,
el origen lineal de tu belleza
en la lujuria de los cielos se sitúa,
eres de sol
y digo,

que más que sangre,
corre por tus venas
el tiempo universal que existe para amarse.
Digo, también,
lo de tus grandes ojos,
esa selva de topacios donde juegan
muchisísimos dioses
que se sueñan puros.
Algo tienes de lluvia. . .

Yo podría seguir hablando así
de tu belleza primitiva,
¡Brutal!
¡Espléndida!

Pero para que me sirva el canto
si talvez todo fue dicho
y en un momento de ave
se resuelve:

la luna,
el girasol
y el viento fuerte.



IV

(Los atardeceres, hacedor,

los quiero,
un poquito más anchos a mi melancolía;

Los quiero, si es posible,
con los ojos de mi amada
prendidos en el cielo.

Los quiero así, hacedor,
para que entre las manos
la soledad se haga bolas.)

V

Llueve. Se repite tu imagen

de espejos y sulfuro
más allá de las tardes donde los cuerpos bogan.

Tu cáscara evidente se destruye
y una vastedad de bosque se desborda.

Ahí,
eres médula que tiernas garzas pican,
eres purísimo rumor de arena.

La humedad está viva,
y el cielo,
como un gran nomeolvides,
se aglutina;

Tú lo germinaste
para que anidara en mí una ceguera loca
que desnuda,
ese estúpido juego de la ola.

Bueno, ¿y por qué tu preñez de claridad
queda frustrada?
Los lirios se activan;
me gustaría ser río
a estas horas

en que se cubre el día
con las mariposas castañas de tu pelo,
para ahogarlas todas
en la palabra-mercurio que se sigue negando.

Ya no llueve;

soy franco:

tu imagen la anudaste,

—dimensión,
proyección,
textura,
con tu libertad
las anudaste—

y en estos sabores de alba

dejo correr la lágrima y la pluma,
mientras que en un punto del paisaje

te me pierdes.

VI

(*Topo*

de la media sangre,
rebúscame en las arterias
dos niños primaverales
que con la mirada triste
se perdieron en el valle. . .)



VIÑETAS

Carla Hagen/Colegio de Verano. Filosofía y Letras

Soñado

Jugueteando en las olas
del lago veraniego
no podríamos adivinar la tristeza
de una
hoja
seca
quebrándose
mientras flota sobre hielo

Chasco

Lo malo
es que al despertar
el foco sigue girando siempre
y el reloj palpita todavía
las horas tan precisas

¡Mañana en la ciudad!
y todas las densas lágrimas sucias
desvanecidas la noche anterior
por las calles llenas de augurios
¡Huele!
el perfume eterno del pan cocido
como velos de humo invisible
flotando sinuoso
por avenidas desiertas

Vignette

Camisa amarillenta
 lustrosos puños azules
viejo sombrero
 sombrió rostro picado por los años

trémulo
 alza su taza de café
con dedos nudosos
 y mira el tráfico
con dócil descuido

Nunca has visto
 un cuadro de luz lechosa
entibiar las tinieblas invernales
 mientras la nieve
 loca

 suave
 giraba

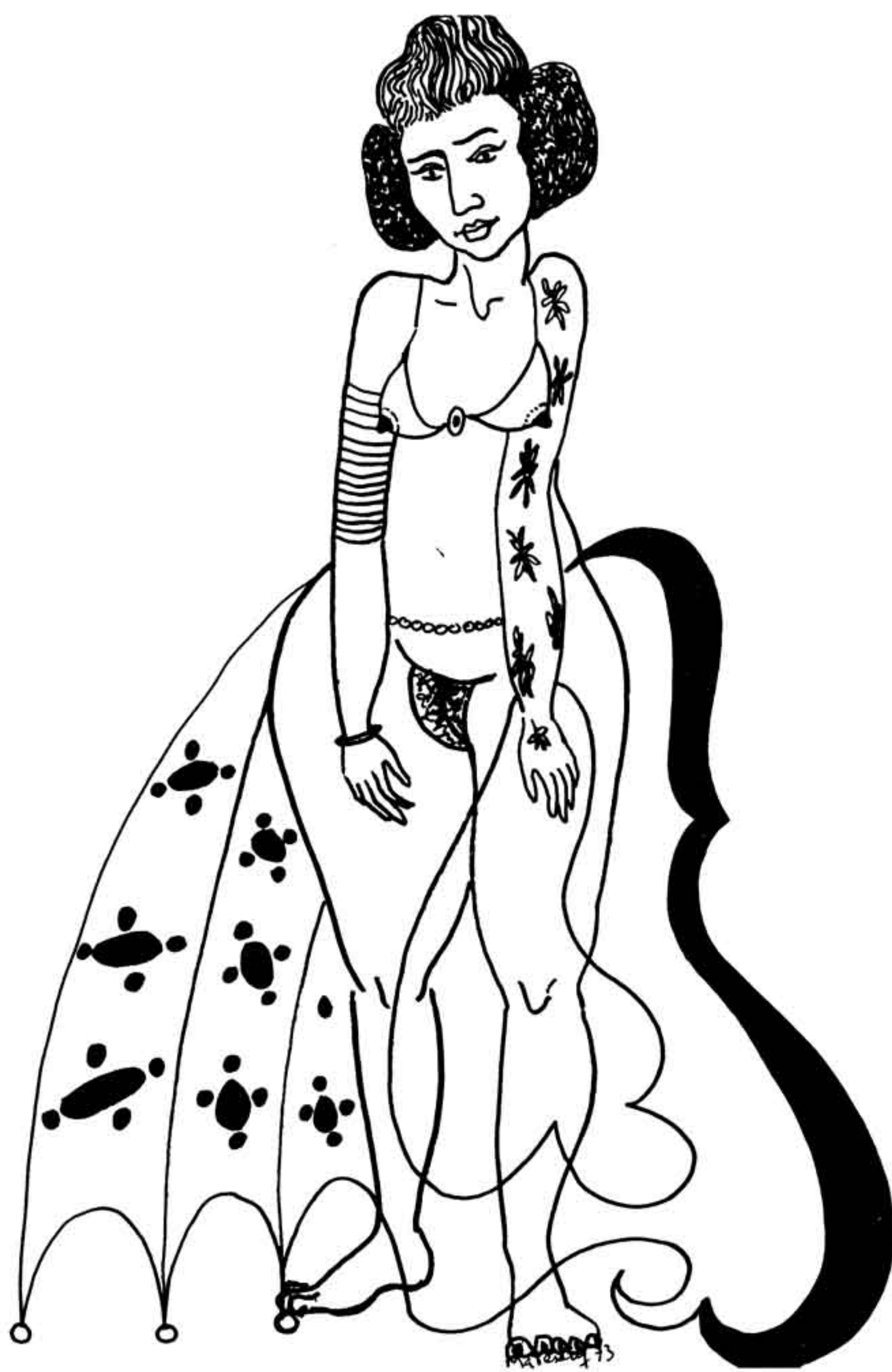
o aspirado
 el olor triste y dulce del heno seco
en una tarde lluviosa de verano
 o juntado
ardientes hojas de maple
 con saltarinas llamas anaranjadas
o entregado toda tu alma
 a la gozosa primavera
y aún
 percibes los pasos de un extraño
en una noche gélida de invierno
 mientras vacila frente al calor
brillando fijo en la neblina.

Amanecer en México

Una lámpara brilla a mi lado
una botella rota tintinea
 quiebro de goce pasajero
El aire cuelga suspendido
 en la débil hora sin aliento
Y vagamente
 desde un radio
exactas absurdas
 las fugaces fibras musicales

—You both kicked off your shoes/
Oh I dig those rythm and blues.

Dos de la madrugada
Instante congelado en el tiempo



POEMAS

Emiliano González

Póker

los bellos veranos no me pertenecen
maura
la tarde es violeta mientras escribo esto
en mi casa llena de estatuas de marfil
a ti te hubiera gustado
mantener correspondencia conmigo
ver a mis gatos trepar como monos en la hiedra del patio
escuchar mis nuevos poemas a la medianoche
la lluvia cayendo en los eucaliptos del bulevar
y hablar del mundo y de las rosas desteñidas
jugando póker sin apostar nada

Pour le soleil

en acapulco manejé alguna vez
una lanchita pequeña con gasolina
junto al sol poniéndose y el malecón cobrando vida
el agua sonando en la madera barnizada
éramos tres y allá lejos entre matas y almendros
el hotel y un hombre muerto menuda
sorpresa

Paisaje nórdico y desayuno incluido

las alemanas beben jugo de naranja
a mi lado
creo que una de ellas es miope
parecería

que el mar duerme a esta hora
 del primer torneo de hockey sobre hielo
en la costa
 los jugadores están movilizándose
yo miro desde aquí
 las rosas rojas que las chicas reparten sin mirar
a los lados

12 a. m.

esos días entre semana
 que amanecen tras los tiestos de flores
están repartidos en meses y meses
 de caminatas por campos de estiércol
y todo es color de poema
 cuando el año muere y el ojo lloroso
del mediodía
 llora lágrimas de sol y sombra

Ulises

las sirenas ya no cantan en las rocas
 el último trasatlántico
trajo multitud de turistas
 el sol toma un tinte neutro cuando anochece
vivimos en un puerto sin cosas que ver
 yo
no hablo inglés y como
 chop-suey con palitos rosados

Breton ha dicho pasa

la garra del león no
 oprime ya el corazón de la viña
poetas
 las playas están vacías
no hay zócalos en las vendimias
 los niños han sido crucificados
en las jaulas todas las puertas
 están abiertas
y los pájaros de lluvia
 cercenan las cabezas de los cazadores de leucrocotas

DE QUE FURIOSA JUNGLA ESTAMOS HECHOS

Jorge Martínez Rodríguez/Facultad de Filosofía y Letras

De qué furiosa jungla estamos hechos
mi amigo
y qué bestia carnicera nos muerde los pasos.

Por qué no sangra la sangre
si las paredes oyen.

Por qué el vaso y los carteles
o el grito de la silla
y no un poquillo de amor hasta los bordes.

De qué muerte participamos
y en qué niño.

Qué napalm arrojaste
mi amigo
al callarte.

Cuántas emboscadas
escondes en tu voz
y en tu mirada.

¡Ah el quelonio tedio
royéndonos los huesos!

¡Ah el miedo en azul
oculto en el paladar del aire.

Qué decir entonces
de una planta de ceniza.

Qué hombre nos crece bajo el pie.
A qué nivel del día se derrama el silencio.

Porque sí
de puro triste uno se pone triste.

Así en verdad os digo
qué solo se siente uno
cuando se está solo.

Aunque es cierto también
que al albar
crece el sol.

Como también es verdad
el rugido de estos sueños.

Chaplin piel y huesos
a principios del siglo y aún más
deveras que siempre es bueno
un pedazo de risa en cada mano.

Cómo anidar en tus manos

Jorge Martínez Rodríguez/Facultad de Filosofía y Letras

La tarde
se me adhirió al pecho
como si fuera un tatuaje.

Me ofreció los dedos de la lluvia
cayendo sobre las teclas de los pianos
y cada gota era un Liszt.

La lluvia
me regaló sus relámpagos en flor
y los truenos carcajeándose
entre mis costillas.

Mientras tanto
yo pensaba
los senos tienen rostros diferentes
y quiero ser más naranja contigo.

CIUDAD UNIVERSITARIA

Mariana Sculos / Facultad de Filosofía y Letras. Cursos temporales

I

Puños clavados pegan a la pirámide;
dedos adoloridos desdeñan la demagogia.
Aman y sufren los pocos conscientes
despertados de una peste putrefacta,
que huele a una miseria mareada.

Nadie responde al olor
porque teme,
porque niega,
mientras, lucha el revolucionario,
y esperan las bocas monstruosas,
para devorar su postre triunfal,
y dejarle sólo migajas esparcidas.

Amanece estrangulado, torcido, muerto;
se ha desvanecido pero otro aparecerá
nacido de un dolor eterno
que lo llevará a un camino condenado.

II

Las sendas se cruzan mil veces.
A los huecos te conducen; te caes.
Te rodean los nadies y las nada:

Manos trémulas asen monedas lodosas;
sienten un golpe traidor:
 un balazo
 un acuchillado
un gemido.

Bienvenido sea el caos secreto
de las máscaras descaradas.
Matan, juegan y transan
los sacerdotes y peones.

Se engenta el escenario,
que luego se vacía.
Miedo, paranoia, horror.
Alcen los ojos al pináculo,
y vean las víctimas ahorcadas.
Ya sabemos quién es quién.

III

Tú, cabecilla:
¿por qué tu fuga fugaz al paraíso?
Ve con los niños, te esperan.
Ve a los barrios podridos.
Regresa a las chozas de lámina,
a la tierra desbaratada,
a los pozos secos
No vuelvas a tu refugio,
a tu estanque intelectual,
que refleja una revolución prebuscada.

el 11 de septiembre, 1972



CLEO

Bernardo Ruiz

Encerrado, desde hace mucho.

He visto pasar los inviernos; que lentos, muy lentos, se han ido. Hoy volvieron las flores y he oído el canto de aves cuyos nombres ignoro. No veo ya los montes ni las praderas resacas. Mi estancia huele a jazmines; desde la ventana sólo contemplo las hojas y las hojitas de las hojas del árbol de flores moradas que me han cerrado el paisaje. No hay más ventanas, no hay otros paisajes.

Desde que vivo aquí, hará unos diez años, el cuarto ha cambiado mucho. Antes no tenía alma, conforme el tiempo ha pasado, nos hemos complementado, mi espíritu es ya de él, sus paredes son mías. El cuarto ha hecho inmutable a mi alma, que despreocupada de mi cuerpo es feliz. Sólo me contempla.

Somos viejos, le han crecido ampollas en las paredes. A veces se las rompo y dejo salir de ellas un polvillo blanco y triste, que muy despacio, cae. También, con la edad, han aparecido algunas grietas. Son como las arrugas de mi frente.

Visto el mismo pantalón azul con el que llegué. No uso camisa ni zapatos. Sólo algunas vendas. Amo la sobriedad. Sé que no necesito el pantalón, pero me gusta tanto que no lo he querido dejar, aunque las rodillas y las sentaderas brillan por lo gastado. No importa.

Con mi muerte este lugar volverá a ser renovado. Todo vestigio de mi presencia desaparecerá. Mi alma —sin mí— se irá de mi cuarto mientras mi cuerpo vuelve a la tierra.

La mujer con la que sueño no puede amarme, me niego a tocarla siquiera, pues no deseo que mi lepra la destruya —como a mí— por dentro y fuera. . .

Muchas noches me llama, me necesita suplicante y el bosque, lugar de encuentro, es testigo de mi huida.

Mi cuarto es perfecto, cada cosa tiene un sitio en el que habita; al usarlas yo, las unifico. En este sentido, soy parte de otra unidad: el asilo, de leyes y

sistemas inmutables desde su principio. Lo curioso de todo esto es el resultado total de esta sucesión de células, todas van formando corpúsculos que culminan en uno supremo al que yo llamo universo; me gusta —no sé por qué— este nombre. En conclusión, mi existencia es perfecta, convive pues en armonía con la armonía que la alimenta; estoy conforme. Puedo enorgullecerme, como todos, de ser elemento de una belleza tan espléndida. Estoy justificado.

Vivo tranquilo pues sé que mi muerte no perturbará en nada este orden del que participo. Me basta saber que esto existe y es hermoso. Lo he visto; ahora conoceré el otro orden, el del Hades.

De chico mis padres decían que yo estaba hecho para cosas grandes. Lo grandioso es saber que soy pequeño, pero no por eso pierdo mi importancia. Mis dos metros de estatura se bastan en estos seis metros en los que estoy recluso. Antes me perdía en la inmensidad de una calle en la que no era tomado en cuenta. Aquí me designa un número, número que me hace inconfundible y exacto —ni siquiera soy idéntico— a esas seis cifras —uno uno cuatro siete seis siete— que me representan.

No quiero que nadie crea en mi inocencia. He sido músico y fullero, gendarme y campesino. Hoy, soy un cuarto que extraña los colores del crepúsculo la víspera de la alborada.

En mis paredes anoto el tiempo que llevo aquí, lo que debí hacer hoy, en caso de no ser un enfermo que deshace con su vida otras vidas, y todo lo que quiero que no oigan los papeles.

Fue por setiembre, las manchas rojas habían vuelto, ya sin escozor, sin ninguna otra sensación. Por siempre. No volveré a probar la suavidad carnosa de una carne límpida. Me doy cuenta que jamás... Así, sólo me quedan el recuerdo de mi nariz —aguileña, creo—, los nudillos de una izquierda mano y pequeños círculos en diferentes partes de mi cuerpo.

Es por esto que queda siempre abierta la ventana. Doy oportunidad al viento de llevarse mis pellejos, de curar con su aire mis llagas que crecen día a día.

Más suaves los colores de mi cuarto que el color mismo de las hojas donde nacen las moradas flores. Una silla, un estante, algunos libros, la cama emergiendo de entre el suelo, un cuadro que recuerda a Sevigné, yo: un hombre.

Ya es de noche, cierro los ojos, tomo el camino del bosque.





BIENVENIDO A CASA, QUERIDO

Luis Ignacio de la Peña

Por fin. Estoy de nuevo en la morada perfecta. No volveré a pasar fríos, ni hambres, ni incomodidades, ni molestias. Este es el lugar más seguro del mundo, el más acogedor. No hay duda.

La primera vez que abandoné este refugio fue contra mi voluntad. Me aferré como podía; al principio con las manos y en el último momento de desesperación con las uñas. Todo en vano. Me jalaron, cortaron mi sostén y me obligaron a salir, y lloré sin consuelo mientras todas las personas a mi alrededor sonreían orgullosamente y me contemplaban. Fue lo peor que me ha sucedido. Vagué por muchos lugares, siempre desamparado, sin nada con que cobijarme. Por eso no estoy dispuesto a abandonar nuevamente este edén. Nada me hará salir de nuevo, nada ni nadie.

El camino ha sido largo y difícil. Ya lo creo. He tenido que superar tantos obstáculos y abismos, he tenido que vadear tantos ríos y subir y caer por tantas cuestas de montañas. Todo ha sido compensado, estoy asentado definitivamente en lo añorado tantas veces: el principio y fin de mi camino.

Sé que soy una carga para ti madre, no puedo evitarlo, he crecido y peso más, pero tienes que comprender que el único lugar donde puedo vivir es aquí, dentro de ti, de donde partí un día erradicado ya y condenado al olvido.

Tal vez te cause dolor al entrar, la vía de acceso es muy estrecha y tuve que luchar, que arrastrarme y forcejear para llegar a mi meta, y ahora que la calma ha regresado el silencio se rompe y...

Gracias madre, te lo agradezco como no tienes idea. Las palabras que acabas de murmurar quedarán grabadas en mi mente, siempre escucharé tu voz diciendo: "Bienvenido a casa, querido."

EL SOMBRERON

Adrián Palomeque García/Taller de cuento

Me metiste el miedo Señor del mal. Noche a noche te acercabas con tus movimientos quedos de gato negro, lo hacías despacito, envuelto de oscuridad. Entre tus manos traías el rosario de esferitas blancas y frías como de luna llena, eran bolitas de temor que colgabas de mi cuello y caían junto a mi corazón, pelotitas de hielo seco que poco a poco se convertían en humo blanco hasta quemar mi pecho de frío, hasta robarme el calor guardado por años, humo que se deslizaba hacia dentro para prenderme el miedo en el alma. El Señor del mal anda buscándome.

Me colgué la cruz de plata bendita, la que brilla, la que protege. Crucecita y el tiempo suave y quedo fueron dándome su luz, fueron llenándome el pecho de estrellas que caían en mi corazón. No quería el temor de hielo seco que se deslizaba dentro de mí; estaba lleno de fuerza que me habían regalado las estrellitas. Miré al miedo durante un gran rato, nos estuvimos midiendo, pesando lo que podía mi brillo, lo que hizo el temor, calándonos en lo profundo. El miedo corrió, salió de mi alma. Sombrerón, Señor del mal, andabas rondando, juzgando lo que pasaba y no quedaste contento: mira que te voy a mandar al cadejo, mira que se te meterá la llorona en tu cabeza. Ya no tengo el cus-cus; el miedo huyó. Ando peleando con el Señor del mal.

Me agarraste el sueño Sombrerón. Mis ojos cerrados y dormidos te veían cabalgando por la vereda arcillosa, la mano en la rienda llena de anillos de plata con figuras de cabeza de perro, el sombrero negro bordado en azogue con rostros de mujer gritando. Plata y azogue cegando mis pupilas de sueño, niebla plateada que nacía de soles blancos: todo ahogado, todito perdido, sin nombre de tanta blancura. Y no más brillantez, la puritita oscuridad, lo negro de no sé donde estoy, lo negro de no puedo decir nada, lo negro que no ha sido nombrado. En mis oídos suena que suena cascos de caballo, ritmo de trote que crece y crece hasta hacerse truenos; y no más golpes en oídos: el silencio, el puritito sin sonido, lo callado profundo. Mi piel transparente, arrugada como celofán; me veía por dentro: corazón rojo, sangre morada. Hasta que ya no quiero sueño, mejor me despierto, me levanto y salgo, camino por la vereda: huellas en arcilla, huellas de casco, tus huellas; ceiba quemada, ceiba caída, ceiba bajo los rayos; hojas que toman ruido de caballo en trote, hojas de trueno; luna de luz azogada, luna de celofán. Todo se ve por dentro.



Mire padrecito Román que llegó el del sombrero negro: me metió el miedo pero huyó, me tomó el sueño. El Señor del mal quiere mi rancho, mis animales, mi alma. No, no, padrecito, se necesitan más que misas para ahuyentarlo, hay que recibirlo con fuerza bendita, hay que acabarlo con lo sagrado. Bueno, si usted insiste, pero para mí que no funciona; le doy el dinero para las tres misas cantadas, rece con fe que yo también lo haré por mi cuenta. Déme las cruces de palma bendita.

Supe que vendría, llegó a mi cabeza, se apareció, lo vi clarito: el cadejo. Perro de la cadena atada al cuello, perro negro, el de los ojos amarillos y dientes de marfil. No se le oye, está casado con la quietud, se mueve como el aire. Al amanecer mis animales estaban mordidos y golpeados, ni uno quedó sano; las siembras se secaron, perdieron su color verde; donde pisa el cadejo roba la savia, todo queda amarillo. Me quedé esperándolo en el potrero, velándolo con las palmas benditas en la mano. Por la vereda llegó, entre la oscuridad vi dos puntitos como llamas de vela que se iban acercando, le dejé venir: acércate cadejo, arrímate, más, no tengas miedo, sólo tengo crucecitas. Me fui sobre él con las palmas por delante, nada más quería tocarlo, que sintiera la cruz bendita. Olió lo hecho por Dios y salió corriendo. Lo perseguí. Toda la noche anduve tras él siguiéndole sus huellas; conforme iba aclarando las pisadas eran menos profundas, como que la tierra se las tragaba; al salir el sol ya no se veía nada, todo había desaparecido. Al cadejo lo mandó el Sombrerón.

Ya ve padre Román, no funciona: el Sombrerón me agarró el sueño, el cadejo huyó. No, padrecito; el mal anda rondando cerquita, se mueve como el aire, quiere meterse, como quien respira y ya. El mal echa raíces, va crece y crece hasta que se oyen cascos de caballos que golpean la cabeza, hasta que muerde por dentro con colmillos de marfil, hasta que se escuchan gritos de mujer como de carreta oxidada. Así es el mal, padre Román, así viene y así se queda.



Enfrentito de mí andaba la Llorona, se fue pegando a mis párpados, llegó arrancándome las niñas de los ojos, las fue vaciando, las llenó de mujer, de Llorona. Señora del manto negro, de los cabellos gruesos, la de las uñas largas, la que grita como grillo ahorcado por falta de aire limpio. La Llorona mató a sus hijos, los ahogó, se fue con el Sombrerón, perdió su alma. Mujer que concibe el mal, que pare el desamor, alimenta la desesperanza. Te conozco Señora, quieres tomarme mi amor, dejarme vacío; mira la cruz de palma, mira la cruz de plata: nada huye, todo queda, Llorona; no quieres salir, te arraigaste. Señora.

Aquí te estoy esperando Sombrerón, Señor del Mal. Frente a la ventana de mi rancho te aguardo lleno de fuerza bendita, de poder sagrado. Aquí estoy: quieto, callado, como puma vigilo entre la oscuridad; el rifle que grita, bendito, brillante, te espero. Mis ojos no se desprenden de la vereda, se fijan como clavos en muros. Por allá, entre la arboleda, vendrás, te veré, sentirás el peso de lo sagrado sobre tu pecho, te aguardo. Aparécete, déjate ver tantito, Sombrerón; te llenaré de muerte sagrada. Espero.

Señor del mal, voy a apagar tus ojos de luciérnaga roja para que ya no mates lo que va a nacer, te voy a cobrar las miradas que echaste sobre mis vaquitas: la piñata, la confeti, mi nube, las que iban a parir, pero nada. Me dejaste puras tierras sin frutos, lo verde huyó para que llegara lo amarillo, las semillas se quedaron huecas. Voy a tomar tu alma negra Sombrerón. Entre mis manos tengo el rifle con la imagen de San Jorge grabada en la culata, las balas están benditas por el padre Román, mis armas se llenaron de bien. Aparécete que esta noche te recibo con fiesta sagrada.

La noche es noche de espera y silencio: los animales en los potreros no mughen, los grillos perdieron sus gargantas, no hay canto de hojas movidas por el viento; toda la vida se escondió para que brotara la quietud. Noche de luz de plata, noche de estrellas que iluminan la vereda, noche de muerte blanca. Espero.

EL PULPO

Elena Milán Taller de cuento de Punto de Partida.

El pulpo extendió sus brazos, era un pulpo multiplicado por sí mismo.

Carlota lo miró horrorizada y corrió a la puerta. ¡Maldita costumbre de encerrarse con llave todas las noches! ¿En donde la habría dejado? Regresó a la mesita. La llave no estaba ahí. Se acercó al tocador. En ese momento se enroscó en su cuello el primer tentáculo. Quiso retirarlo pero el segundo atrapó su mano en el aire. Se volvió tratando de gritar, buscando a ciegas algo con qué golpear esa masa que la atraía, que la tomaba por la cintura, por las caderas. Sus pies se arrastraban por un piso que huía. El pulpo la levantaba. Carlota vio muy de cerca sus ojos enormes. Era sacudida, volteada, acomodada y recordó que entre aquella cantidad de brazos debía haber una boca capaz de succionarla.

Se refugió en un desmayo. Al volver a abrir los ojos se hallaba tendida en la cama. Un tentáculo ligero y suave le acariciaba las piernas, las mejillas. Otro jugaba con su pelo.

Carlota comprendió entonces y sonrió.



EL CUERPO DE CATARINA

Elena Milán Taller de cuento de Punto de Partida.

Catarina salió del cuarto de los cuerpos muertos con uno que no era el suyo. Antonia se lo dijo, pero Catarina sólo le creyó después de haberse mirado en el espejo.

—¡Vaya! —dijo Catarina—. No está mal, aunque me gustaría todavía más si tuviera el pelo oscuro.

—Devuélvelo, Catarina —conminó Antonia—, no es tuyo. Además está muerto.

—No sé cómo quitármelo. ¡No sé cómo me lo puse! —Catarina se veía ahora ligeramente asustada.

—Bueno, tal vez tenía ganas de volver a vivir y te escogió para regresar.

—Pero ¿y mi cuerpo?

—¿Desapareció?

Las dos se precipitaron al cuarto de los cuerpos muertos. Los cuerpos estaban como siempre, dentro de las cajas alineadas contra la pared, absolutamente quietos.

El de Catarina no se veía en las cajas, ni en otra parte. Salieron.

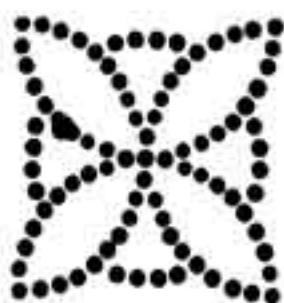
Catarina volvió a mirarse en el espejo.

—Podría estar peor —dijo—. Vámonos. Tengo una cita.

Catarina salió primero. Esperó unos pasos adelante mientras Antonia cerraba la puerta con llave. Cuando Antonia se volvió sólo quedaba un montoncito de cabellos rubios en la acera.

Antonia se encogió de hombros.

—¿Y ahora? —se dijo—. ¿Qué les voy a decir a los demás?



Siendo director general de Publicaciones
Jorge Gurriá Lacroix
se terminó la impresión de
Punto de Partida-31
el día 6 de febrero de 1974
Se tiraron 2 000 ejemplares

EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.

Año II, número 31



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

EDITORIAL

En este poco de cuerpo. . .

José Luis Ibáñez

Generalmente no se habla del teatro de Quevedo. Además Quevedo no le dejó al barroco español ni dos comedias completas. Y si puede hablarse de teatro de Quevedo es por una docena de entremeses y bailes y unos cuantos diálogos que solamente los hispanistas han leído. Ciertamente que de teatro Quevedo hizo un poquito más que Góngora, pero bien sabemos que el teatro de don Luis casi no es nada.

Yo me encariñé con don Francisco de Quevedo, no por recomendaciones escolares —aunque seguramente me lo habrá mencionado algún maestro de secundaria digno de toda desconfianza. A Quevedo me lo presentaron Octavio Paz y Héctor Mendoza con el anuncio —hecho a sus compañeros de aquellos experimentos 1957 de Poesía en Voz Alta— de que íbamos a hacer teatro con Quevedo.

Uno de los textos elegidos: El caballero tenaza. La dificultad la padecemos en seguida. ¿Por qué suenan postizas e incómodas estas expresiones en boca de nuestros actores?

*“ganapán tapado”
“córrele al frontispicio el cortinaje”
“Digo que desavahe el retablo”*

Crece la angustia y no sentimos ninguna compensación. ¿En dónde estará el chiste de esto que al primer golpe no parece sino un documento de interés lingüístico?

De pronto nos damos cuenta de que en las calles mexicanas de hoy no es desconocida la fórmula ingeniosa y de que esta manera tan indirecta de hablar sigue vivita y coleando:

“a mi reina le ruge la bocina”.

por ejemplo, dijo un chofer por el mal aliento de su esposa. Y a este chofer nadie tuvo que recomendarle las fuentes gongorinas para nadar en ellas.

Empiezan los reconocimientos, las identificaciones. El trato se va haciendo familiar. Dos personajes y una situación se van distinguiendo: Tenaza, con todo y sus pelones “hijos”, ha venido a dar a una casa de prostitución y doña Anzuelo, la dueña, la que se le había aparecido en la calle con el “frontispicio” tapado por un manto, quiere sacarle todo lo que traiga.

Comparamos la situación con lo típico de nuestras comedias barrocas: pulcritud de lugares y personas, elegancia del vestido, refinamiento de costumbres. Con estas obritas de Quevedo andamos más por los rumbos de Celestina que del mundo de Segis-idem. No entre los borregos y ovejas de Lope, los pescadores de Tirso, las carrozas y las cenas de Alarcón. Aquí las alusiones a la realidad oprimida, a la corrupción y a la mugre, son preferidas:

*“ropa sucia”
“cosidos de rodilla”
“Juanico está sin zapatos”*

“nueve meses de antojos” (dicho esto por una embarazada cuya presencia despierta otra curiosidad: ¿hay embarazadas en las comedias de los rivales de Quevedo?)

*“si a mamar el niño llega
le da aguardiente por leche
y un aguardiente por teta”.*

El baile de los valientes y tomajonas se dejó leer con más pena. Al principio los nombres propios y las palabras desacostumbradas se llevan casi toda nuestra paciencia:

*“¿Quién vio a Gonzalo Jeñiz,
a Gayoso y a Ahumada
hendidores de personas
y pautadores de caras?*

Pero el ritmo nos impide alejarnos:

*“nacido nos ha un bailito,
nacido nos ha un bailón”*

Y en el clímax del baile el olor a momia desaparece. Las imágenes se ponen al día:

*“el dinero del judío
y el dinero del señor. . .”*

En otro baile entran a escena como dos vedettes de nuestro más mexicano teatro:

*“La Carruja y la Carrasca,
a más no poder mujeres”*

O, para no olvidarla jamás:

*“Una brizna de muchacha
entró en la escuela del juego,
Maripizca la tamaña”.*

El pleito, como uno de esos que el cine ha aprendido a representar admirablemente es un derroche de absurdos:

*“Trastornáronse los cuerpos,
desgoznáronse las arcas,
los pies se volvieron locos,
endiabláronse las plantas.”*

¿No se antoja armar una comedia musical con este fragmento de los nadadores?

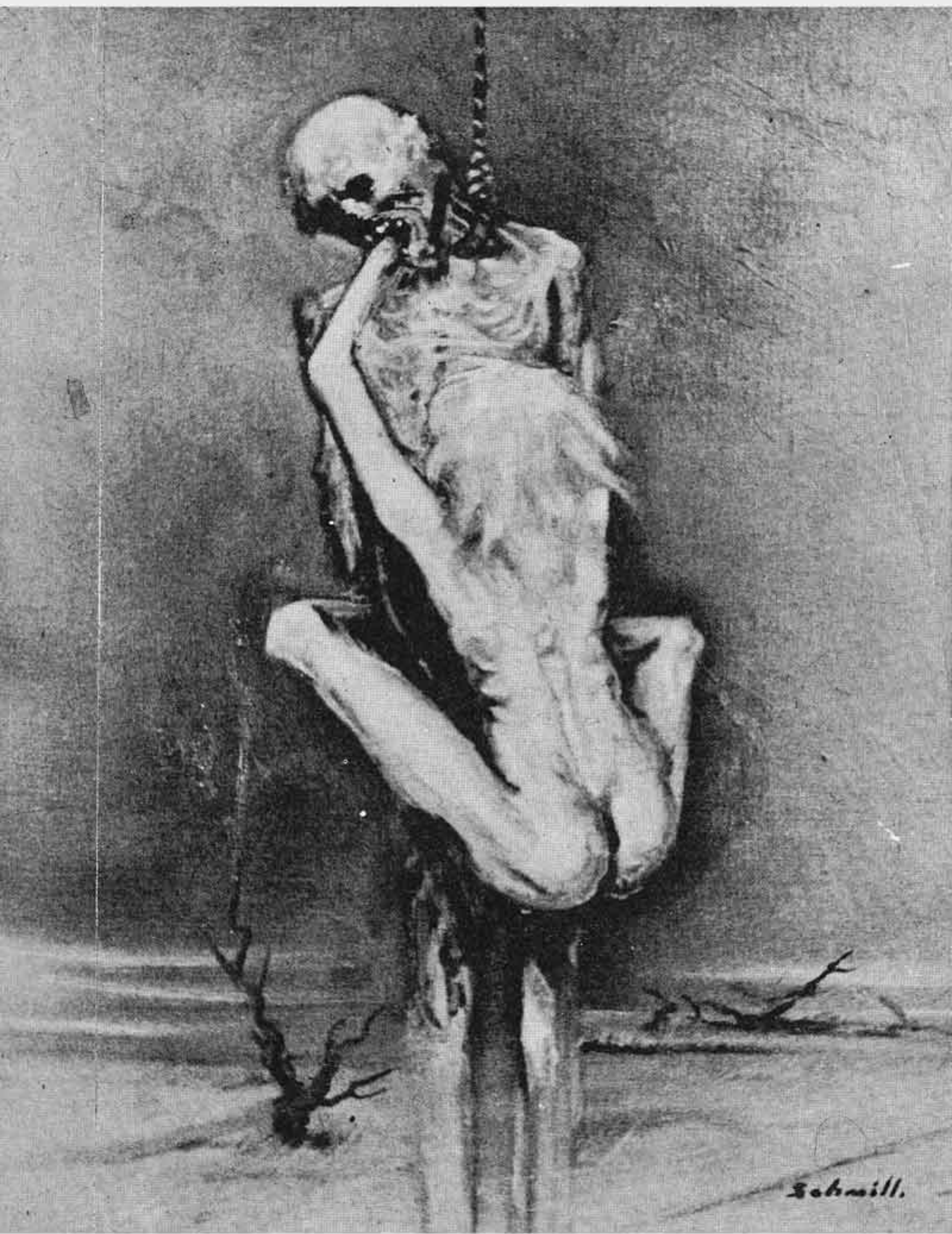
*“El amor es nadador,
desnudo y desnudador.
El amor es, pues, nadar,
desnudar y desnudar”.*

¿Perdería el tiempo quien, a estas alturas, sienta curiosidad por el teatro de Quevedo?

¿Lo perdimos nosotros cuando en 1957 nos presentaron a Quevedo, Octavio Paz y Héctor Mendoza?

Me despido echando mano de:

*“El que quisiere aprender
la destreza verdadera,
en este poco de cuerpo
vive quien mejor la enseña”*



A Sergio Fernández

cuyo curso sobre Literatura Española de los Siglos de Oro, inspiró este ensayo dramático.

I. C. M. L.

GRACIAS Y DESGRACIAS
DEL OJO DEL CULO
Y OTROS ESCRITOS DE
DON FRANCISCO DE QUEVEDO
Y VILLEGAS

VERSION TEATRAL EN UN ACTO
DE

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI

Personajes:

Espectador: Don Francisco de Quevedo (1580-1644)

Autorretrato: Don Diego Velázquez (1599-1660)

Coro:

Actriz 1: Dama desdeñosa

Actriz 2: Alcahueta

Actriz 3: Adivina

Actriz 4: Fenisa

Actriz 5: Felisandra
Actriz 6: Buscona

Actor 1: Gancho y cochero
Actor 2: Noble y rey
Actor 3: Cierta y galán
Actor 4: Tahúr
Actor 5: Garañón
Actor 6: Ahorcado

Acción

México D. F.
Siglo XX

Corte de Madrid
Siglo XVII

Escenario y teatro

Una plaza al aire libre, donde se ha levantado a diferentes niveles un estrado múltiple, que lo mismo permite sentarse al público, que da lugar a la representación, conforme la acción se desplaza de un sitio a otro. Algunas mantas, a modo de velas de barco, cuelgan de sitios estratégicos en que se harán proyecciones de cine y diapositivas. Hay también un caballete de pintor con un lienzo en blanco.

Escena I

Sin previo anuncio, de entre el público, llegan las Actrices y los Actores al centro de la plaza, vestidos de manera habitual (esto es, extravagantemente), cuidando de invitar y llevar con ellos a la mayor cantidad posible de espectadores.

Coro: ¡Vamos! A escena. . ., a escena todo el mundo.

Actriz 1: Estamos intentando reestablecer la democratización del teatro: un drama que surja en, de, con, entre, por, ante, sobre, tras, sin. . . y para el pueblo.

Actriz 2: Se ha tratado de no ser selectivos; por ello, hemos invitado también —y gracias por venir— a la aristocracia de la Revolución.

Actriz 3: Algún día no muy lejano nuestro público estará también integrado por aquellos individuos que el bienestar común condena al aislamiento en cárceles y sanatorios. Ellos también deben participar entre actores y espectadores y no permanecer segregados zoológicamente. Su lugar estará entre nosotros.

Actor 6: Les podemos garantizar que nuestra revolución de la escena no es una mera utopía. Todos tienen derecho a subirse al escenario por el mero hecho de haber nacido. Pero no olviden que el que ustedes anden libres, mientras otros se hayan privados de ello, no significa necesariamente que ustedes sí contribuyan al bienestar colectivo como habitualmente se lo hacen creer a sí mismos, con ese conveniente dejo de satisfacción; ni tampoco implica que hagan buen uso de su libertad.

Actriz 6: Ustedes bien podrían lo mismo no estar aquí, si de todas formas no ejercen su derecho de participar. Es como si se hallaran enterrados, presos o en camisa de fuerza. . . Y en estas épocas, ocasiones para tales cosas a nadie le faltan. . .

Actor 4. El caso es que ustedes se hallan presentes esta vez, y esto sí que no es una hipótesis; sino una realidad tangible.

Coro: (*Acariciándoles el rostro a algunos espectadores.*) Están aquí, ilegalmente, con todas sus taras. . ., con todos sus secretos inconfesables. . ., con todos sus vicios y defectos. . ., con toda su abyección. . ., hipocresía. . ., miedo y egoísmo.

Actriz 5: Con todos sus germenos. . ., con su olor peculiar.

Actor 1: ¡Con su estela de basura!

Actor 4: O sea, que de hecho, nuestro principio de democratización absoluta de las tablas funciona subrepticamente. La fauna reunida en este tablado revela un singular equilibrio. . . ecológico. ¡Podemos comenzar!

Actor 2: Sí, pero es una exigencia oficial que todos se muestren a sí mismos, para estar debidamente representados.

Actriz 3: Pero es que... Con no mostrarse muestran más...

Actor 1: ¡Basta!... Pueden seguir dirigiendo su comodidad.

Actor 2: ¡Esto es ya pedirles demasiado!... No se alarmen si les digo que es una exigencia oficial mostrarse; nuestros mayores mitos son oficiales, y el teatro se nutre de mitos.

Actor 3: ¿Y cuáles son nuestros mitos?... Usted, señora, ayúdenos. Cuéntenos algo acerca de los mitos que vive diariamente...

Coro: (*Los Actores, cada uno por su lado, hacen que el público opine.*) ¿Con qué jabón lava su ropa?... ¿Qué marca de brasier usa?... , etcétera.

Actor 6: Nuestros publicistas locales, indigestos de mitos extranjeros, se olvidan de nuestra realidad auténtica. Y, ¡claro!, sus mensajes... no nos dicen lo que somos.

Actriz 3: (*Gritando*) ¡Todo rudimento de expresión humana es humus de nuevas formas! Quedamos de no censurar a nadie. Es parte de nuestra realidad. Pasado perpetuo o futuro en ciernes es todo estiércol y levadura del ritual que buscamos. Somos fieles de un culto olvidado en el desastre cósmico y...

Actor 5: ¡Cállate! Estás revelando el secreto...

Actor 3: ¿Y qué?

Actriz 1: (*Hay un cambio de luces y, por ende, de atmósfera.*) Lo culto se manifiesta... (*Cae en trance.*)

Todos: ¡Mmm!

Actriz 5: (*Tartamudeando.*) ¡Hemos sido elegidos!

Actriz 3: Como un manto de campanas azules florece la vibración sutil del cosmos entre nuestros pensamientos y afectos, y se hace patente.

Actriz 4: ¡Va a parir la tierra en el D. F.!

Actores: ¡Rag!... (*Las luces aumentan paulatinamente, en azul.*)

Actriz 5: Pero... ¿Dónde están nuestros mitos?

Actriz 3: ¿Cómo expresarnos? ¿Cómo ser?

Actriz 1: (*Canturrea un son tarasco.*) “Taari ma hiashiïro macá, / taari ma hiashiïro macá, / deegrama medú, deegrama mesasse, / desecla manecla del titirimí, / detis oguí, del-tiris. adí /.” (*Suenan flautas y los actores abren la boca, golpeándose con la palma el vientre, a modo de atabal.*)

Actriz 2: Fuiste demasiado atrás, regresa.

Coro: R R R R R R R R (*Callan súbitamente, como si frenasen de golpe un vehículo.*)

Actriz 1: (*Canta extasiada.*) “Oh, give me my home, / where the Buffalo rome, / where the dear and / the antilope play, / where seldom is heard / a discouraging word, / where the skies / are not clouded today”, (*La Actriz 4 refuerza la canción, haciendo gala de dotes operísticas, mientras todos los Actores simulan disparar pistolas, rifles y metrallas sobre el público, haciendo los ruidos de las detonaciones con la boca.*)

Actriz 3: ¡Demasiado al norte!... cruzaste el Bravo: trata de orientarte. (*Toma junto con la Actriz 2 los brazos de la Actriz 1.*)

Actriz 2: No, no... Parece que perdió la brújula con tantos ensayos. (*Un Espectador hace convulsiones y patea el suelo. El eco de los golpes invade el lugar.*)

Actriz 4: ¡Atropellamos a un espíritu chocarrero!...

Actores: ¡Manifiéstate!... ¿Quién eres que con tanta fuerza detienes nuestra incursión en el tiempo?

Coro: ¡Manifiéstate!

Espectador: (*Lanza un gemido.*) ¡Bellacos!

Actriz 5: ¿Acaso eres él, a quien sus caballeros esperan en torno a la gran mesa?

Actriz 1: “¿Are you, Arthur?”

Espectador: (*Poseso por un espíritu del siglo XVII.*) ¿Me es menester ladrar en lengua de perros y me entenderán al punto?

Actriz 1: (*Está sentada en posición de loto, y el llanto asoma a sus ojos.*) ¡Ay, ay, vacía está la casa de turquesas, la casa de jades... ¡prepárese el atabal, oh príncipes, aquí!

Coro: (*Se inicia el rito.*) “A, ah, ya, aya, iya, huiya, ohuaya, ahuaya, ohuaye, ahue, huishahue, ahue, ohuia, ohuiya”,

Actrices: “Lili tantala ililiyan”

Actriz 1: ¿Eres tú, Quetzalcóatl, que vuelves por el oriente?

Coro: “A, ah, ya...” “Teoatl xochiatl atl tlachinolli”

Espectador: No os respondo en tal jerigonza, por ser cosa de los mozos de mulas.

Actriz 4: (*Descubriendo la confusión.*) ¡Qué horror, ha vuelto a ocurrir un cruce de mitos históricos y vamos a volver a tomar a un conquistador gachupín por el dios blanco y barbado que todos esperamos!

Actores: (*Conminatorios.*) ¿Quién eres? . . . Manifiéstate.

Actriz 1: Ah. . . (*Ríe, como si en su mente viese algo realmente gracioso: un bufón.*)

Espectador: (*Totalmente alucinado.*) Yo, picador, macho herrado, macho galopeado, me confieso a Dios verdadero y a soneta María tampoco y al bien trobado San Miguel ecajo y al bien trobado Sánchez Batista, y a los sonetos apóstatas San Perro y San Palo, y a vos padre espertual, daca la culpa, toma la culpa. Vuélvome a confesar a todos estos que quedan aquí detrás, y a vos padre espertual, que estás en lugar de Dios, me deis pestilencia de mis pescados, y me sorbáis dellos, amén, Jesús.

Actriz 5: (*Furiosa.*) ¡Es un morisco el renegado!

Actriz 1: (*Con ternura.*) No, no es un morisco; es un demonio, o más bien. . . es un bufón de la Corte. . .; o un mago errabundo con su costal de símbolos al hombro. Es un atlante perdido, cuya alma se extingue como una débil vela en el interior de una caverna cegada. . .

Actores: (*Angustiados.*) Ven, ven, te ayudaremos a perforar un túnel desde aquí. Sigue cavando. Cavemos todos, todos. (*Al público.*) Ayuden a cavar, rasguen con las uñas. . ., —¡más!, ¡más!, ¡más!. . . ¡más! (*Hay un oscuro total. Las Actrices y los Actores hacen un ruido espantoso, se ponen de pie y se toman de las manos.*)

Coro: ¡Ahng! . . .

Actrices: La imagen de tu siglo se vuelca sobre nosotros, entrelazada con nuestras vivencias. (*Aparece, al fondo, sobre las pantallas, la imagen del Escorial, proyectada en cine, y nos muestra, en un recorrido, el lecho de Felipe II y las tumbas reales.*) ¡Tú las has traído! Has sido el portador de tu era, cuya caída te pertenece particularmente, pues tú predijiste la ruina de ese imperio y el relajamiento de esa fe. Ahora ven, yerguete sobre tus libros mutilados y deja rodar de nuevo el secreto como una cascada de rasgos de tinta y voces. Nadie puede cargar sobre su conciencia todas las culpas de un pueblo.

Actores: ¡Hazte patente entre nosotros!

Espectador: (*Camina entre el público y va subiendo a la tarima más alta.*) ¡Ay, qué terrible demonio eres, memoria del bien que pude hacer y de los consejos que desprecié y de los males que hice! (*La Actriz 4 ha encendido copal en un incensario y encabeza una procesión detrás del Espectador.*) Me atormenta el gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba; vesme aquí miserable y perpetuo alimento de tus dientes.

Actriz 4: Su alma se ha posesionado del cuerpo de un espectador.

Actriz 3: Cuidemos de que el resto del público no caiga en poder de elementales. (*Forman un círculo en torno al público y pasan en derredor el incensario humeante.*)

Coro: M m m m.

Espectador: Pagan los que supieron en el mundo, tuvieron letras y discurso, y fueron discretos: ellos son el castigo y martirio de sí mismos, pues llevan dentro de su alma aposentado el infierno. (*Oscuro. Cesa la proyección de imágenes.*)

Escena II

Las Actrices hacen un rito con una rosa, mientras los Actores pasan un puñado de arena de mano en mano, hasta que se agota. Luego entre todos apagan el incienso con agua.

Espectador: (*Al Coro.*) Os estrelláis conmigo a fuerza de espiritismos, haciéndome perder la ruta derecha, aunque tan angosta que no admite encarecimiento y llena de abrojos, que, mirando adelante, algunos trabajan en pasarla, descalzos y desnudos, dejándose en el camino unos el pellejo, otros los brazos, otros las cabezas, otros los pies, y todos van amarillos y flacos. . .

Actriz 4: Si en verdad fueras un caballero, podríais andar a caballo para no ser arrollado.

Autorretrato: (*Aparece el "Autorretrato de Don Diego Velázquez" en el caballete y se oye su voz.*)

San Pablo le dejó para dar el primer paso en la buena senda.

Espectador: (*Cubriéndose con el saco, a manera de capa.*) Y vos, ¿quién sois?, pues en mis

sueños no admito más guías que el Angel de mi Guarda.

Autorretrato: ¿Por qué descendéis a los infiernos? Pensad que, al volver la espalda al cielo, habéis dejado la hermosura que, sin malicia, entretiene la vista, la plática de las fuentes y las voces del bosque.

Espectador: (*Sarcástico.*) Veis cuál es de peregrino nuestro deseo, que no hallé paz en nada deso.

Autorretrato: (*Mediante un movimiento de la proyección, aparece la figura completa del pintor.*) Soñáis en dirección contraria a Dante, pues, si él llegó al final al paraíso, vos, en cambio. . .

Espectador: (*Tratando de justificarse.*) Es que volvíme a la mano izquierda, y vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza, cargados de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros. . . (*Los Actores y las Actrices han comenzado a recrear las escenas descritas. Las pantallas se iluminan mostrando cuadros de Velázquez que dan ambientación al texto. Alguno toca una guitarra o vihuela. De un saco extraen prendas de vestir que evocan la moda del siglo XVII en Madrid.*)

Actriz 5: (*Ríe, envuelta en un mantón.*) Dime con quién andas, y te diré quién eres.

Espectador: Por ir con buena compañía puse el pie en el umbral del camino, y sin sentirlo me hallé resbalado en medio de él, como el que se desliza por el hielo, y topé con lo que había menester; porque aquí todo son bailes, fiestas, juegos y saraos; y no el otro camino, el del cielo, que por falta de sastres iban por él desnudos y rotos, y aquí nos sobran mercaderes, joyeros y todos oficios. . . (*Suenan cantos entre el público.*) Ved cuán grandes son las lechigadas de taberneros y recuas de mosquitos que enredan el paso entre las barbas de letrados. . . ¿Y qué decir de las mujeres devotas de quienes atribuyo, más que a devoción, a golosina el besar? No podré encarecer qué contento me hallo en ir en compañía de gente tan honrada. (*Los actores y las Actrices se van cantando.*)

Autorretrato: Pues si es cosa tan de ver, aceptadme como compañía, sólo por dar una miradita, que jamás pienso retirarme de la virtud. (*Salta de la pintura, vestido fielmente el pintor.*) Hogaño en buen año, don Francisco de Quevedo y Villegas.

Espectador: Mas, ¿sois vos, don Diego Velázquez? ¿Tan presto trocáis los colores por los sueños? . . . ¿A vuestro pincel de cámara seduce la pluma de un satírico? Venid, pues, a la Corte, mas no a la que habéis transformado en pintura de academia, sino a donde ni el óleo ni la tinta sanan heridas ni ocultan llagas. . . (*Salen.*)

Escena III

En una tarima escalonada, los Actores han montado a modo de pantomima un cuadro en que representan la "Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella", utilizando objetos, vestidos y pelucas, maquillándose en escena, para distinguir el tipo que cada uno encarna.

Gancho: (*Se perfuma y pone bigotes.*) ¡Mmm. . .!

Noble: (*Se peina copete.*) ¡Bee! . . .

Tahúr: (*Se pone guedejas.*) Larará. . .

Cierto: (*Se cuelga aladares.*) Lirirí. . . (*El Garañón bosteza, rascándose los zobacos. Todos se revuelven, maquillándose mutuamente, mientras alegan.*) ¡La daga a la brida! (*Daga en boca, el Cierto se agazapa tras el público.*)

Gancho: (*Enarbola la espada y hace sentadillas. Corre galopando y palmeándose una nalga.*) ¡La espada a la jineta!

Noble: (*Se dirige a algún espectador.*) No me importunéis, bellaco, que así trato yo a los miserables. (*Le arroja un guante al rostro.*)

Garañón: (*Quitando pelillos al Noble.*) No crió Dios tan bizarro y valiente príncipe, ni de tan superiores gracias como vuestra señoría.

Noble: (*Le da una cadena de oro al Garañón.*) Dejáos de lisonjas por mejores alcahuetarías, tomajón, y adquirid galas para bizarrear esta tarde. Mi dama sale de la iglesia, y es preciso cargar con la dueña para que tenga su parte en los deleites de otros.

Garañón: ¡A fe de hidalgo! . . . (*Aparte.*) Que por mayores daños no paro en mientes, a cambio de sustentar mucha gala sin hacienda. . . (*Sale.*)

Noble: A fe de quien soy: he de tener dama sin asiento y sin renta. (*Sale.*)

Cierto: (*Tras el público, es sorprendido por el Tahúr, robando a un espectador.*) Déjeme voacé y váyase con Dios; que yo hago pleito homenaje, a fe de caballero, de ir a casa del señor alcaide y acomodar esta causecilla, que tal vez será por haber sostraído alguna pieza de plata del bolsillo del señor.

Tahúr: Como quien soy. . . (*El Tahúr viste a la rufianesco: media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, faldillas largas, colete de ante, estoque largo y daga buída.*) ¡Quien bien bebe, bien riñe! (*Se abre de piernas, bota la capa y mira a lo zaino.*) Y tengo más quilates de valor que de blasfemo. Sal de ahí, gallina, que no quiero estocaros mal ni de antuvión. (*Aprehende al Cierto.*) ¡Ladrón! Esto digo yo, y lo defenderé en campaña, donde quitare con un cuerno los que tuviere el que contradijere. (*Mira al público con los ojos encarnizados.*)

Cierto: Voacé viene deslumbrado; esa flor guárdela para otro, no para mí, que soy greno.

Tahúr: (*Disimulando.*) Voacé perdone, que le tuve por Juanón, que ahora ha venido de gurapas, que tiene por camarada a Juanelo, palmeado en Madrid, Toledo y Sevilla.

Cierto: Si, ¿eh? Por las alas del Angel de la Gabriela, que no entendí, camarada, que me habíais conocido. (*Aparte.*) ¿Cómo os va amigo?

Tahúr: (*Aparte, para ponerse de acuerdo.*) Con mil trabajos y miserias ahora acabo de salir de la cárcel, donde he estado dos cuaresmas por cierta muertecilla, y pues sabéis de necesidades no digo más. (*Finge pelea ante el espectador en cuestión.*) El señor del público tiene quién vuelva por su crédito y castigue a los que con superchería se quieren quedar con su hacienda; y así, vuelva el hurto voacé luego, sin dar lugar a pesadumbre, porque lo pagará con setenas.

Cierto: (*Siguiendo el juego.*) ¿Quién os mete a cobrar dietas ajenas? (*Se desafían y espadean y luchan, yéndose más lejos del agraviado.*)

Tahúr: ¡Ya se me ha acabado la flema! (*Ocultando las manos, están a punto de compartir el hurto, cuando los interrumpe el Gancho.*)

Gancho: (*Entra espada en mano y grita.*) ¡Taimado! ¿Quién es tu enemigo? . . . el de tu oficio.

Tahúr: (*Al Cierto.*) Por Cristo, que he venido considerando su buena persona de voacé, y del valor con que me ha seguido estoy ciertamente pagado; y aún me persuado a que estoy mal informado y que aquel mandria que se dice robado me ha engañado y ha usado de ardid para que se matasen dos hombres de garbo, como somos los dos; pues, por Dios, que no lo ha de lograr, pues yo no quiero con voacé pendencia, sino que me haya y tenga por camarada y me ocupe en sus ocasiones, que voacé y yo para ciento. Y deme licencia para castigar al menguado. (*Amenaza con golpear al espectador susodicho.*)

Gancho: (*Toma el botín.*) Os hablo para que vengáis con otros tres camaradas a dar una cuchillada a un manco. . .

Cierto: ¡So camarada! Una y dos. Y si duerme, le coso el lomo a puñaladas. (*Salta hacia el público, con la daga.*)

Gancho: (*Al Cierto.*) ¡So compadre! . . . (*Al Tahúr.*) Y voacé, ¿viene al garito?

Tahúr: Agraviándoos me agravio. . . Y por mayores riñas no he tenido empacho. ¿Recordáis al caballero de Olmedo? . . ., pues le he muerto yo por la espalda. . . ¡En manos está el pandero! (*Salen.*)

Escena IV

El atrio. Las hermanitas del pecar, Felisandra y Fenisa salen de misa.

Fenisa: Felisandra, aguardad: que me han dado perro muerto. . .

Felisandra: (*Por don Diego y don Francisco que llegan.*) Fenisa, disimulad, dos caballeros se acercan. . . (*Muy quedo.*) Recuerda que paso por tu criada. . . (*Pausa.*) De modo que os han timado de nuevo. Y ¿el follón? . . .

Fenisa: Saltó del púlpito, llevándose la paga.

Felisandra: Trabajáis de valde. . . Os he dicho que del confesionario nadie se os escapa si os colocáis de canto, de más que os hacéis fama de pía.

Fenisa: ¡Quía! . . . que os hace pagar el diezmo el confesor.

Felisandra: No si le dáis las primicias. . ., además las escalinatas muelen la espalda.

Fenisa: No lo sabré, que cada peldaño del campanario es testigo de mis salarios de amor.

(Aparecen, como a caballo, el Noble y el Garañón.)

Noble: *(Al Garañón.)* Mi dama es la más pía: siempre en la iglesia; respetadla, no la toquéis ni con el pensamiento. Cargad con la más gorda, según lo convenido.

Felisandra: Cubramonos, no sea que sean moriscos los forasteros que llegan y nos ocurra lo de Tänger, que es puerto de tráfago. *(Se ponen el velo.)*

Garañón: *(Se acerca a Felisandra, que es la más gorda.)* No me toméis por pagote sino por amparo; ni por fullero, pues no soy soplón de los alguaciles. ¡Monta, maja! ¡Anda! *(Felisandra, cautivada, monta en ancas.)*

Fenisa: *(Reconociendo al Garañón.)* ¡Es él! . . . *(Colgándose de las riendas.)* Son doce reales por ser cuaresma, pagadme lo que es de justicia. *(El Garañón le da un fuetazo en las nalgas.)* Bellacón, ¿creéis que es bizarría vuestra insolencia? ¡Primero la paga!

Noble: *(Aparte, conteniéndose.)* ¡Canalla! . . . Esto no es tratamiento para una dama. . . , ¡que tiene dueño!

Garañón: *(Arrojándola al suelo de un puntapié.)* ¡Media janega! ¡media azumbre me habéis costado por combustible! ¿O pensáis que el placer que os dí no cuesta? *(Sale a galope, llevándose a Felisandra.)*

Noble: ¡Miserable! . . .

Fenisa: *(Recuperándose, grita.)* ¡Felisandra, prendéos de la faltriquera, por si os tira el penco, saquéis algún provecho de tan loca aventura!

Noble: *(Descubriendo la presencia de don Diego y don Francisco, se esconde.)* Es preciso disimular. . .

Don Diego: *(Se dirige a Fenisa, aprovechando la situación.)* Permitidme, señora, que os escolte, por preveniros de algún agravio a estas horas de la tarde. . . ¿Váis a la fuente?, habéis olvidado el cántaro.

Fenisa: Se ha roto de tanto ir al pozo.

Don Diego: Ahora tendréis que beber en mis manos.

Fenisa: Mira que sois buen mozo. *(Por don Francisco.)* ¿Es el cojo vuestro acompañante? Más que concurrencia. . . ¡Vos sois un caballero! Por el porte sé que sois bueno. . . *(Lo mira con picardía. Suenan las campanas de la iglesia.)* A maitines tocan. . .

Don Diego: Por rezar se va al cielo.

Don Francisco: *(A don Diego, aparte.)* A puta potrilla por domar y gazapitona, no se le dé nada; atento a lo que el hombre trabaja en enseñarla a dar gusto.

Fenisa: *(A don Francisco, altiva.)* Aguardad en el garito a vuestro señor. *(A don Diego, aparté.)* ¡Por qué le queréis cojo? ¿Es que vuestro lacayo de su defecto hace oficio?

Don Diego: ¿No os place su oficio, o su figura?

Fenisa: Dios dijo: “Cuidaos de los buenos que a los malos los señalo yo.” Ven porque cuide de ti, mi bien. . . ¿Traes oro? *(Entranse al templo.)*

Noble: *(Aparte, desde su escondite.)* ¡Me ha estropeado el juego! . . .

Mas es preciso disimular. . .

Don Francisco: *(Grita hacia la iglesia.)* Dejadme las sobras, pues yo soy el fiel de las putas: mejor confeso de las faldas de hermanitas del pecar, y no de las de clérigos. *(Al público.)* Las doncellas valen tanto como costaron los juramentos para parecerlo; y si fueren de las finas aprobadas por el contraste de virgos, valen lo que costare el descubrir y hallar una de las tales doncellas. Preguntadme y os daré la tasa. . . *(Insta al público a dialogar con él sobre precios y pagas del placer.)* Que no paguéis rucia rodada, contentándoos con galopar el gusto con alguna desvaída a quien desapollilléis las carnes, que es lo mismo echarse un hombre con un alabardero. Mujer hermosa y boba, si calla vale tres reales. Mujer fea y discreta, de día no vale un cuarto; mas de noche, agazapada en un rincón o detrás de una puerta, con la cara embozada, o por detrás, vale dos reales; y si la toman como purga, cerrando los ojos, vale dos reales y catorce maravedís; porque, al cabo, gozar una fea por discreta y una hermosa por boba es una misma cosa. Bizcas y tuertas valen dos miraduras con cuidado y un medio suspiro. Boca pequeña y gorda, como no pida, se da por buena; y si es de buen aliento, vale once cuartos y una libra de peladillas. Viuda, cuerpo de “requiem” y alma de “aleluya”, manto transparente, si es suspirona y quiso bien al que pudre, vale poco porque cansa y el amigo la acompaña. A las mujeres flacas como aparejos las señalamos para la Cuaresma por lo que tienen de cilicio, y mandamos que en ningún otro tiempo se puedan jinetear porque no hagan mataduras ni lastimen con lo mucho que se menean. En verano todas las fregonas valgan de balde, por sudarles los pies. Casada y rica está obli-

gada a costearse el gusto. Mujer de esotra parte de cuarenta años arriba, pasante como quínola, abultada de días, salmonada de cabellos y colchada de barriga, que ha un año o dos que cerró, la señalamos garnacha en el tribunal de la lujuria. Mas no insisto: es predicar en el desierto. (*Sale. A poco, vuelve Felisandra toda revuelta.*)

Felisandra: (*Furiosa.*) ¡Justicia! ¡Justicia en este mundo! .

Noble: (*Listo para sacar ventajas. Aparte.*) Está sola. . . No está mal el trueque. . ., que a caballo regalado no se le ve el diente (*A Felisandra.*) ¿Qué os aflige, dueña mía?

Felisandra: ¿Creéis que, hurtada la mantilla, que es contraseña para entrar al templo, puedo ponerme en presencia del Supremo Juez? ¿Y vois sois acaso un chanflón? Id y prended el zaíno, que por robarme los velos me impide buscar el santo pan en la casa de Dios. ¡Justicia. . ., justicia en la tierra! . . . Llamad a la gura.

Noble: ¿Eh? . . . Mire voacé que con la gura entiéndase otro. Líos de cárcel no quiero. Mas yo conozco al ganancioso, y si voacé me adelanta el dinerillo que tiene, o sus joyuelas o plateja, dé por cierta su venganza y páguese muy ufana porque su respeto cueste pendencia y sangre derramada.

Felisandra: (*Se arranca la peluca, y de ahí saca unas monedas que da al Noble.*) Anda lagarto; y cuando vuelvas, vuélvete antana de mis desvelos: que así se llama ponerse en la puerta de la iglesia a hacer las cobranzas, que una para todo no alcanza. . . (*Sale el Noble, y Felisandra se levanta las enaguas a modo de velo, dejando al aire el trasero, y éntrase al templo.*)

La Estafadora

(Partitura Musical)

Escena V

El Garito. Los Actores juegan a los naipes con el público. Luego aparece don Francisco, haciendo las veces de garitero. Después entrará don Diego y más tarde una Adivina. Escuchamos la canción “La Estafadora”. Entran las Actrices abanicándose rígidamente, mientras el Actor 1 toca la guitarra.

Actor 1: (*Cantando.*) Allá va con un sombrero / que lleva, por lo de Flandes, / más plumas que la provincia, / más corchetes que la cárcel, // (*Pausa con guitarra.*) Va con pasos de pasión / de crucificar amantes, / y con donaires sayones / que los dineros taladren. // (*Pausa con guitarra.*)

Actriz 4: El talle de no dejar / aún dineros en agraces; / aire de llevar la bolsa / al más guardoso en el aire. //

Coro: Larará, larará. . . Larará, la la la lá. . .

Actrices 1 y 2: En los ojos trae por niñas / dos mercaderes rapantes, /

Actrices 1, 2, 3 y 4: Que al rico avariento cuentan / en el infierno los reales. // (*Pausa con guitarras.*)

Dos demandas por empresa / con una letra delante: / “Mujer que demanda siempre / Satanás se lo demande.” //

Coro: Larará, larará. . . Larará, la la la lá. . .

Actor 1: Lleva en sus manos y dedos / a todos los Doce Pares, / Galalones por las uñas / y por la palma Roldanes. // (*Pausa.*) Larará, larará. . . Larará, la la la lá. . .

Actor 5: Una pelota en su pala / lleva, y escrito delante:

Actriz 1: “Ha de quedar en pelota / quien me dejare que saque.” //

Coro: Larará, larará. . . Larará, la la la lá. . .

Actor 1: Y para que se acometan / y las vísceras se calen, / los pífanos y las cajas / confusas señales hacen // Tan, tan. . .

Coro: Tan, tan, tan, tan.

Actor 1: Tan pobres los tiempos van, / que piden y no nos dan:

Coro: Dan, dan. . ., dan, dan, dan, dan. / Dan, dan. . ., dan dan, dan, dan. //

Actor 1: No de punta en blanco / van armadas ya, /

Actrices 2 y 3: Mas de puño en blanca / y de puño en real. //

Actor 1 y Actrices: Botes de botica, / no hacen tanto mal / como las de uña / que en las tiendas dan.

Coro y público: Dan, dan. . . dan, dan, dan, dan. //

Don Francisco: No sabe en su Tajo / el bolsón nadar: / Viejas remolinos / sorben su caudal. //

Actores 1 y 2: Del uñas abajo, / ¿quién se esconderá? /

Actrices 1 y 2: Del uñas arriba / no basta volar. //

Coro y público: Tan, tan. . ., tan, tan, tan, tan.

Actor 1: Tan pobres los tiempos van, / que piden y no nos dan./

Coro y público: Dan, dan, dan. . ., dan. . . //

Actor 1: Tan pobres los tiempos van, / que piden y no nos dan.

Coro y público: Dan, dan, dan. . ., dan. // *(Cesa la música.)*

Don Francisco: *(A las mujeres.)* No seáis atrevidas las putas chavacanas y badeas a vestir rosa seca ni cabellado, calzar medias naranjadas ni capotillo negro, ni traer apresador, ni manillas, ni alumbraros con vela, sino como putas capuchinas vistáis remendado, durmáis en el suelo y os alumbraréis con candil. *(Salen las mujeres, para volver con ropas más discretas —lo cual aguija el interés de los entretenidos—, llevando jarras de vino y bocadillos. Entretanto, don Francisco se ha vestido con la indumentaria del garitero y haciendo un aparte se dirige al público.)* Hay en este maldito gremio otro género de gente de flor, que son los entretenidos, y zumban como moscas, bajo el zobaco del garitero, quien favorecido de cierto gran señor, o padrino, sólo desea la concurrencia y el juego por divertir cierta melancolía que padece, según dicen, para cuyo remedio le aconsejan los médicos que no esté solo.

Tahúr: ¡A fe de hijodalgo, que me robáis!

Garañón: ¡Por vida de quien soy, que os robáis solo!

Noble: ¡A fe de hombre de bien, que mentís!

Gancho: ¡Os graduáis de mujer bacinica, pues pedís para otro!

Tahúr: *(Al garañón, guiñando un ojo.)* Tome vuesa merced esos ocho u diez reales que le debo, perdone y quédese con Dios. *(Completa los naipes, sacándolos de la barriga y la gola o cuello, según la moda que tenga más a mano, y sin respetar la verosimilitud histórica.)*

Garañón: Por Cristo que es hombre de modo, buen tahúr y juega con garbo; pero es un miserable, que no ha dado nada nuevo de barato a unos hombres que ve aquí con barbas.

Gancho: *(Al público.)* Por vida de tal, ¡qué haya yo traído a mi camarada para que pierda su dinero! . . . *(A un espectador que haya sido envuelto en el juego.)* Pero, amigo, paciencia, que si hoy se ha perdido, mañana se ganará.

Tahúr: *(A otro espectador.)* Tiene voacé las manos de piedra imán. . .

Don Francisco: *(Al mismo espectador.)* Juegue voacé con gusto y gane, y déjame a mí la cuenta.

Garañón: *(A un espectador que ha perdido.)* No se le dé un cuerno aunque le sobren muchos; que si da en sentirlo se podrirá.

Don Francisco: *(Al Cierta, que se ha dedicado a gritar blasfemias.)* Que haya cátedra para callar, así como la hay para hablar. *(A los Actores que siguen riendo y bebiendo con las mujeres.)* ¡Ninguno jure, por la amor de Dios, porque en haciéndolo, cerrarán las puertas!

Don Diego: *(Entrando.)* ¡Prestáis sobre prendas?

Don Francisco: Si hay logro y usura. . . Mas, primero tomad asiento, tomad un traguillo de buen vino y un bocadillo de conserva. *(Una de las mujeres le trae de tomar y comer.)*

Cierta: No da un jarro de agua que no cueste un ojo. . .

Don Francisco: *(A don Diego.)* Apadrinad estos naipes que, empapelados, llegan de la tienda, *(Se hace la mesa entre el público. Se reparten las cartas. Se hace el juego. Don Diego, por trampa entendida, gana; invita y reparte plata a los gorriones. Don Francisco, al perdedor.)* Vuesa merced se consuele con que perdió su dinero con el mejor tahúr del mundo, porque no hay otro que juegue con la limpieza y llaneza que él. Procure vuesa merced buscar dineros, que yo le encerraré en un aposento a solas, y vuelva a probar la mano, que si tiene muchos doblones, porque es hombre de gran crédito y caudal, y yo le he visto perder grandes cantidades. *(Sigue el juego entre los espectadores y don Diego, quien va perdiendo prendas en cada mano hasta quedar en calzones.)*

Adivina: (*A don Diego.*) No se arredre vueselencia si se ha quedado en pelota.

Don Diego: Me habéis hecho caer en el garlillo. (*Gritando.*) ¡Garitero! . . . ¡Garitero! . . .

Don Francisco: Silencio. . . Harto y cansado me tienen vuestras querellas, me comprometéis con vuestros gritos. Pensad en el costo de los naipes, las velas, la ocupación de mi casa, mi persona, mi criada, el sobresalto de la justicia, si el gran señor que nos protege me levanta la mano de su protección. . . ¿No os conmueve mi cansancio? , ¿no quiero más pesadumbre ni ocasiones de blasfemias ni juramentos en mi casa! . . . ¡Quedáos con Dios y yo con mi tranquilidad! (*Sale.*)

Adivina: (*A don Diego.*) Desquítese vuesarcé echando una mano conmigo, que soy rica.

Don Diego: ¿No veis mi mala suerte?

Gancho: (*A don Diego.*) Vea por su fortuna vusía. . . (*Da a la Adivina un paquete de cartas.*)

Adivina: (*Juega las cartas y las echa con presteza.*) ¡Mmm! . . .

Don Diego: Perdéis, ahora es cuando me repongo, pues no os ha salido la flor.

Adivina: (*Detiene las manos a don Diego, y cambiando de actitud, comienza a leerlas solemnemente.*) Veo, veo en tu destino, una mujer. . . y . . . otra mujer. . . morena. . . Ajá. . .

Don Diego: Quita, infeliz, que nadie os ha pedido que recitéis mi fortuna. Que bien poco podréis predecir la mía en esta vida si no habéis sabido prever la vuestra en el último juego de azar.

Adivina: ¡Castigo! . . . Un terrible castigo. . . , sí. Prueban la necedad de vusía los disgustos gratuitos que le agobian.

Don Diego: Dejaos de chillar, perra, y cubre tu mala suerte con maravedís. (*Entre varios sujetan a don Diego, sin dejarle moverse.*)

Adivina: ¿Más qué? . . . ¿No os placen las cartas? Os leeré la mano. (*Toma la mano a don Diego.*) Todas las rayas que vieres en las manos significan que la mano se dobla por la palma y no por arriba y que se dobla por las junturas: y por eso están las grandes en las coyunturas y de éstas, como es cuero delicado, resultan las otras menudas; y para ver que esto es así, mira que en el pescuezo y frente, caderas corvas y codos y sangraduras y nalgas, por donde se arruga el pellejo y en las plantas de los pies hay rayas, y así había de haber, si fuera verdad, como hay quirománticos, nalguimánticos y frontimánticos y codimánticos y pescuecimánticos y piedimánticos. . . (*Hay un instante de violencia. El Tahúr, con una daga, obliga a salir a don Diego, no sin que antes el Cierto lo despoje de una cruz grande que lleva al pecho.*) ¡Así, así. . . , que echaros la suerte no cuesta la muerte! (*Hay un oscuro total.*)

Escena VI

En el campo, de un árbol cuelga un Ahorcado. A poco, entra una Alcahueta.

Alcahueta: (*Al ver al Ahorcado grita, aterrorizada, y apenas puede balbucir.*) Ah. . . ah. . . ah. . . (*Al acercarse más exclama.*) ¡Oro! . . . (*Y se lanza a arrancarle los dientes.*) El diablo te puso hoy en mi camino, Tesoro de Moctezuma. (*Le abre las mandíbulas, mete las manos, y jala como si destazara una res, sin ningún éxito.*) Serán precisas unas tenazas para arrancarle la quijada entera. (*Le zumba un puñetazo.*)

Ahorcado: (*Aún vivo.*) Ay, ay, ay. . .

Alcahueta: Por Judas, Mahoma y Lutero juntos, que vive el miserable. Me asustaste, casi-cadáver.

Ahorcado: Debo estar en el infierno, pues me veo torturado por una bruja letrinal.

Alcahueta: Te ayudaré a morir, pues tengo prisa en llegar a zurcir algunos virgos. (*Se le cuelga de los pies, cayendo al suelo con todo y armadura.*) ¡Ay! (*Cree que está muerto, se levanta y le toca el maxilar.*) ¡Ah!

Ahorcado: (*Pelando los ojos.*) Vuesa merced suelte, que estoy rezando.

Alcahueta: ¡Qué caraza de estudiantón! ¡Y que labia! Hiede a perros, y no se le caería un real si le quemaran. . . Anda, que al fin estás a las puertas de Satanás, dame el oro, que para roer hambres no le habrás menester en la boca.

Ahorcado: Si el no dar tiene por mal olor, procure estar acatarrada o tápese las narices, porque la enlabriarán los malos humores.

Alcahueta: (*Con voluptuosidad.*) Anda, mancebo, que porque te condenes, te puedes gloriarse conmigo, como postrer pecado. Aprovecha el gusto que te ofrece la carne antes

que la muerte recoja la mesa que el destino te regala. Dame un beso, pichón. (*Trata de abrirle la boca.*) Ah. . .

Ahorcado: ¡Quite de ahí, bacínica! (*Le escupe la cara.*) Vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro y soy pecador de lance. Estoy haciendo recuento de mis pecados, para arrepentirme dellos. Y vuestra merced me quita no sólo la salvación; sino el oro de la boca, que es más pan que el pan, pues con el pan sólo se aviva el ansia del oro, en tanto que con el oro se puede satisfacer uno de pan, y hartar de indulgencias. Que no es cosa baladí que las iglesias se llenen de él por comerciar con Dios. Muerda, vieja podrida, de otro enamorado; que para mí peor es verme comido de mujeres que de gusanos.

Alcahueta: Te condenas pudiendo salvarte, pues es preciso que ames al prójimo, según manda la ley cristiana.

Ahorcado: No hallo otro camino de guardar los mandamientos, sino guardando mi hacienda. . . ¡No quiero dar picón al diablo con vuesa merced!

Alcahueta: ¿Vuesa merced? Ja, ja, vuesa merced. . . Menos tratamiento y más caridad para una anciana hambrienta. (*Comiéntase a desnudar, danzando macabramente.*) Por Belcebú. . . Canalla, beberás los vientos por mí cuando hayas muerto.

Ahorcado: Señora mía, lo que vuesa merced llama amores no son sino pependencias, dares y tomares; yo soy pacífico y no quiero tener dares y tomares con nadie al final del camino. Quédese con sus deseos y yo con mis dineros.

Alcahueta: (*Le muerde una mano, y cuando el Ahorcado grita, le mete la suya en la boca, para arrancarle los dientes de oro.*) ¡Tragaste el anzuelo!

Ahorcado: ¡Ay! (*Muerde también la mano de la Alcahueta y quedan los dos prendidos, como perros, trabados y sin poderse separar ya. Entre dientes.*) Habéis caído en la ratonera, vieja inmunda. (*Sigue rezando satisfecho, mientras le hurta a la Alcahueta una medalla que trae al cuello y muere, mostrándola al cielo.*)

Alcahueta: ¡Ay! . . . ¡Soltad mi ahorro! , ¡soltad mi mano! , ¡soltad, señor, mi quijada!

Don Francisco: (*Pasando con don Diego, quien viene sólo cubierto por una capa.*) Bonito ahorcamiento, pintadles en tan macabro coito, por ver si el príncipe de las tinieblas os hace ujier de su retrete.

Don Diego: (*Titiritando de frío.*) Ya les habéis pintado vos con más colores.

Don Francisco: Mas lo ha censurado el Santo Oficio, cortándolo de mis escritos.

Don Diego: Vámonos que se me pudren las narices. (*Sale.*)

Don Francisco: Con esa ofrenda que hace el ahorcado a los infiernos, ¡vaya el diablo para puto! (*Vase. Poco a poco oscurece.*)

Escena VII

En la calle, diálogo entre Galán y Dama Desdeñosa, que mira tras el balcón.

Galán: Tu rostro hace que adore tus despojos.

Dama: No hace herejes mi rostro, ni es Lutero.

Galán: Tus ojos matan todo el mundo entero.

Dama: No son peste ni médicos mis ojos.

Galán: Cruel, ¿por qué me das tantos enojos?

Dama: ¿Cruel soy yo, verdugo carnicero?

Galán: ¿Quién te mueve?

Dama: Mis pies donde yo quiero.

Galán: Come mi pecho.

Dama: Cómanle tus piojos.

Galán: Toma mi alma.

Dama: No soy la otra vida.

Galán: ¡Ay, que me hieres!

Dama: No soy puntiaguda.

Galán: Pena me das.

Dama: ¿Soy golpe o soy herida?

Galán: ¿Por qué conmigo fuiste siempre cruda?

Dama: Porque nunca yo quise ser cocida.

Galán: Di que me ayude Dios.

Dama: Pues estornuda. (*El Galán estornuda y forzadamente.*)

Dama: ¿Requiebras al verdugo, majadero?

Galán: ¿Qué quieres más de un hombre?

Dama: Más dinero y el oro en bolsa, y no en cabellos rojos.

Galán: Muérome, pues.

Dama: Pues mándame tu hacienda. (*La escena queda estática mientras pasan don Francisco y don Diego.*)

Don Francisco: (*Solemnemente, lee las "Capitulaciones Matrimoniales".*) Galán, estéril de cuerpo, hombre de males, baldado de bienes, condenado a perpetua dieta y vestir ballesta, malquisto con las damas porque no da. . . , amigo de fregonas y enemigo de frailes visitones, de beatas terceras. . . de lindos y antojones, y de madres disimuladoras; por cuanto está propuesto para marido y por su parte no se ha dado memorial, le ha parecido bien enviarle. . . (*El Galán en postura de inocente es iluminado por una luz pálida.*) Primeramente, pone por condición que la dote prometida haya de ser en dineros de contado y no en casas ni heredades porque es hombre movable. *Item*, pone por condición que si la tal novia, recibida a prueba, saliere traída, la pueda volver y quedar libre, o se haya de apreciar por un canónigo, o por otra persona de ciencia y experiencia en razón de virginidad, el daño y menoscabo; y lo que estos tasaren se le haya de dar y añadir en constante. *Item*, que no esté obligado a recibir en su casa al antecesor, por cuanto la tal paga y restitución se ha de hacer por la razón dicha, y no con carga ni gravamen para adelante, porque se le ha de entregar la dama libre de censo, carga ni tributo alguno, ni sucesión a estado ni mayorazgo.

Item, que si la dicha saliere con alguna tacha o defeto, demás de los de arriba expresados, se haya de ver por los calificadores. Y porque no es justo venir a lo dicho pudiendo excusarlo le ha parecido especificar los defetillos que permite y tiene por bien pasar, no poniendo por tal la falta de virginidad, si fuere bien pagada. . . (*El Galán queda en penumbra y la Dama, en actitud displicente, es iluminada.*)

Defetillos: se le permite que se ponga a la ventana, y sea tentada de hablar y responder, como no sea con lindos, que son portadores de deshonoras. Se le permitirá también que coma barro y yeso y otras cosas dañosas; que sería disparate cuidar de la salud de quien se desea la muerte. Permítese que apetezca fiestas, galas e invenciones de trajes y usos nuevos, como todo lo sustente de su aguja, y siempre y cuando no sea amiga de salir ni visitar, ni tenga correspondencia con frailes, para que no murmure de su marido, que es inicua cosa que esté él paciente esperándola para comer y ella motejándole de impotente y defectuoso. *Item*, se le permite que tome la bacinilla en la cama, no estando el marido en ella, porque es un acto indecente y mortificación, y sólo puede pasar por él un sufrido, paseón y mantenido. *Item*, si —lo que Dios no quiera ni permita— las enfermedades y indisposiciones del marido le hicieran incapaz del ejercicio del matrimonio, la novia puede nombrar un teniente con tal que no sea estudiante, ni soldado, ni poeta, ni músico; porque los tales no sólo son de provecho; sino que se hacen polillas de un sufrido. (*La luz ilumina plenamente a la pareja.*) Y declara con juramento que no tiene dada palabra de casamiento, ni ha habido quien se la pida, excepto una viuda que prefirió a última hora el amparo de los benditos religiosos. . . que es sano y entero de miembros, y que no ha tomado sudores ni unciones, ni usado de bragueros ni de hilas ni de otros pertrechos asquerosos.

Don Diego: (*Sin poder resistir más.*) ¡Dejadles! . . . ¿Qué se os da de todo ello? . . .

Don Francisco: (*Da fin a la ceremonia.*) En esta conformidad, tiene por bien haya efeto el matrimonio y pide y suplica a la novia que venga en él; y a los casamientos requiere sea oculta la boda, porque un novio en público es como un toro en el coso, y un casado notorio es el estafermo en que rompen lanzas los maldicientes. . . (*En un momento la escena se llena de comensales. El Galán y la Dama, son vestidos de novios y se celebra la fiesta con gran algarabía y bailes. Don Francisco lee solemnemente, mientras novios e invitados quedan estáticos.*)

Y así lo dijo y otorgó en Madrid, centro de sufridores, verdugo de sirvientes y sepulcro de pretendientes. (*A don Diego.*) Ahora toca pintarlos a vos. ¿No os gustan acaso para modelo?

Don Diego: ¡Basta! . . . (*Sale. Después de una pausa, retírase don Francisco. La pareja sigue en actitud ahora amorosa y, poco a poco, la luz disminuye hasta hacerse oscuro total.*)

Escena VIII

El parque, Buscona que busca coche para el Sotillo la víspera. Es diálogo entre ella y su Escudero. Y es soneto con hopalandas.

Escudero: Dice el embajador que le prestara si ayer se le pidieran. El letrado dice que el un rocín está clavado. Don Lesmes, que le pesa y que le holgara. Nególe el veinticuatro cara a cara.

Buscona: ¿Y es mañana el Sotillo? ¿Habéis hablado a doña Clara por lugar prestado?

Escudero: Quince moñosas lleva doña Clara.

Buscona: ¿Qué dijo el ginovés?

Escudero: Dábase al diablo.

Buscona: A cambio, como a mí me dio su broche.

Escudero: Estando en casa se negó don Pablo.

Buscona: ¿Sabéis de alguno por aquí con coche?

Escudero: San Antón tiene coche en el retablo.

Buscona: Bien decís; pues pedídsele esta noche: que por ir en coche iré en cochino, pues aún me faltan coches de camino.

Escudero: En jamugas, tapada de medio ojo, puedes ir y vengarte de tu enojo, con carpeta tendida y sombrerillo.

Buscona: Asnos llevan el Rollo y no al Sotillo. Coche ha de ser; en busca de uno apeldo, aunque le aguarde al paso de un regüeldo. *(Pasan varios Actores, haciendo de caballos, y la Buscona simula subir a un coche. Todos salen, trotando, como si tiraran de él.)*

Escena IX

Palacio. Don Diego, se quita la capa prestada, quedando en calzones. Don Francisco posa para un retrato.

Don Diego: *(Descubriendo que le han robado la cruz que llevaba al cuello.)* ¡Mi cruz! . . . ¡Mi cruz! Ladrones, me habéis burlado. *(Increpa a los lienzos donde ha pintado gentes del pueblo.)*

Don Francisco: ¡Haced de vuestro oficio una cruz, si os falta alguna! Entretanto abreviad el suplicio.

Don Diego: ¿Dudáis de mi oficio o del vuestro?, pues si como cruz a cuestras vos lo tomáis; yo no, que para mí es don divino. ¿Deseáis verme pintar? . . . *(Cambia el lienzo por uno muy grande, donde aparece Felipe IV.)* Aunque, os advierto que no hay mejor bálsamo para los males del mundo, que tanto os atraen para hablar de ellos, como fijar la imagen del tiempo en un retrato, por ver en siglos venideros las cosas marchar de mal en peor.

Don Francisco: Si el imperio y la fe se salvan, ¿a qué vale dibujar, sonrosados y gordos, a los hombres que los corrompen? *(Burlón.)* Mi pluma en cambio, no adula, hace las veces del tábano, porque se tome aviso de lo que pasa.

Don Diego: ¿Olvidáis que también os he pintado a vos? *(Le muestra el retrato.)*

Don Francisco: ¿A mí? . . . Exageráis sin duda; ya en la comedia o en la tragedia exageráis los rasgos. A mí me habéis tomado por un diablo despeluznado, y como broma pasa; mas ¿os parece serio el modo como retocáis a nuestra majestad?

Don Diego: Es por idealizar la imagen de la cabeza del imperio.

Don Francisco. ¿Le enmendáis la plana a la naturaleza por congraciaros con la Corte? ¿Corregís a Dios?

Don Diego: ¿Cuál es, pues, el oficio del pintor?

Don Francisco: Los pintores son de suyo lisonjeros, pero vos exageráis, don Diego.

Don Diego: A quien domina la técnica no le es posible pintar mal ¡Mira, os pintaré de memoria al rey! *(Aparece el cuadro del rey joven.)*

Don Francisco: ¡Bah! . . . No podéis recordar las deformaciones de la testa regia. Le imprimís una rara proporción y corrección clásicas. *(El Actor 2 ha tomado una guitarra, a modo de cetro, haciendo de Rey y habla ceceando, como si no tuviera paladar, defecto que se achacaba a Carlos V, y a los reyes austrias.)*

Rey: Don Diego de Velázquez: os nombro Ujier de Cámara para que os ocupéis en lo que

se os ordene de vuestra profesión: 20 ducados de salario al mes, 300 de pensión y el pago especial de cada lienzo que dediquéis a mi persona. Aceptad estas raciones que son “como las de los barberos de mi cámara”.

Don Diego: Dé Dios a vuecelencia su gracia y larga vida con buena salud, y le aparte de todo mal.

Don Francisco: (*A la imagen del Rey proyectada en el lienzo.*) ¡Majestad! Vuestro carácter humorístico, aunque de monarca, linda en el insulto.

Rey: Y vos, don Francisco de Quevedo y Villegas, no habléis más, pues me forzáis de tal manera con cada argumento vuestro a daros cárcel, que temo no haya bastantes prisiones para haceros cuerdo, ni os alcance la vida para cumplir la sentencia; ni aun, si tal cosa fuese posible, que os ayudase a sanar el castigo. (*La transparencia se disuelve. El Actor 2 queda en penumbra.*)

Don Francisco: (*A don Diego.*) De modo que os hace barbero de la corte. . . Después de todo al quitar la barba le llaman afeitar, y los barberos quitan por cada vez diez años, que es como pintar con lisonjas y regalo. (*Imitando el ceceo y la solemnidad del Rey.*)

“Mandamos de aquí en adelante no les llamen barberos, sino pintores.” (*Don Diego pinta otros lienzos del Rey; todas las pantallas se llenan con la imagen real.*) ¿Y ahora qué hacéis, don Diego? ¿Os queréis enriquecer a costa de la vanidad ajena?

Don Diego: El pueblo merece conocer la imagen de un monarca digno.

Don Francisco: ¡El pueblo necesita conocer la verdad!

Don Diego: ¿Qué mayor verdad deseáis que la que dicta el arte?

Don Francisco: ¿Os burláis, pues no tomáis en serio ni al monarca ni al imperio ni a. . .?

Don Diego: ¿Me burlo por cumplir mi oficio? Diréis ahora, en cambio que vuestros libelos son muy respetuosos, como el “Memorial” que habéis glosado sobre el plato de nuestra noble majestad, antes del desayuno. (*El Actor 2, imitando al Rey con cubiertos, lee el libelo. La voz cobra más vida asociada a las pinturas que Velázquez hizo de Felipe IV. Los Actores y las Actrices, de rodillas, han formado un Coro de fieles.*)

Rey: ¡Quizá sea el Santo Pontífice quien me envía oraciones para bendecir el día! . . . (*Lee el “Padre Nuestro Glosado.”*)

Filipo, que el mundo aclama
rey del infiel tan temido,
despierta, que por dormido
nadie te teme ni te ama;
despierta, rey, que la fama
por todo el orbe pregona
que es de león tu corona
y tu dormir de lirón.
Mira que la adulación
te llama con fin siniestro
Padre Nuestro. . .

Coro: . . . Que estás en los cielos
santificado

sea tu nombre

venga a nos

el tu reino

hágase. . . (*Terminan la oración rápidamente como en un rosario.*)

Actor 5: (*Gritando, mientras aparece en un lienzo el rostro enérgico de un hombre pintado por Velázquez. En este caso el rostro de Juan Pareja.*)

Mira, rey, que ya tenemos
el cordel a la garganta,
y que la opresión es tanta
que aún quejarnos no podemos;
pero en tan grandes extremos
de extorsión que nos oprime,
lo que más el pueblo gime
es que te falte querer
para usar de tu poder,
pues te robó una amistad
tu voluntad. . . (*Aparece la pintura del Conde Duque de Olivares, mientras se oyen los*

rezos de mujeres.)

Coro: Así en la tierra / como en el cielo. / El pan. . . *(Termina la oración entre murmullos y aparece el rostro de la cocinera pintada por Velázquez.)*

Actriz 5: Tus armadas se aperciben

para salir a ruar,
y son caballos del mar
que con nuestro pienso viven.
Tus soldados no reciben
más de una paga librada
en el banco de la nada;
y para dar tales frutos,
se siembran tantos tributos
como en el mar y en la sierra
así en la tierra. . .

Coro: Como en el cielo. / El pan nuestro. . . *(Durante el rezo, vénse los rostros de Martha y María, pintados por Velázquez. Luego, aparece el cuadro del Papa Inocencio X.)*

Actor 3: Ya la Iglesia no se escapa

ni su sagrado la vale,
pues de sus términos sale
la codicia a los del Papa.
El sacrilego trae capa
de grave necesidad.
Grande es, rey, tu majestad;
pero al fin eres humano,
no pienses que por cristiano
te han de sufrir en el suelo
como en el cielo. . .

Coro: El pan nuestro / de cada día. . . *(Durante la oración de las mujeres aparecen “Las Hilanderas”, luego el rostro de un caballero noble, pintado por Velázquez.)*

Actor 1: Si estás pobre, come y gasta

como pobre en tal zozobra
y verás que todo sobra
a quien lo preciso basta.
Lo que tu valor contrasta
y que tu reino empobrece
-es tu largueza, que crece
hasta más de desperdicio,
pues toca en lo del vicio
el gasto y la demasía
de cada día. . .

Coro: Dánosle hoy

perdónanos nuestras. . . *(El rezo de los hombres comienza con la proyección de los herreros trabajando en “La Forja de Vulcano”. Luego, en otra pantalla aparece la pintura de la Reina Mariana, segunda esposa de Felipe IV.)*

Actriz 3: La plata y el cielo encumbraron,

y el vellón bajó al abismo,
millones, un parasismo
dieron, pero no expiaron.

¿Qué fue lo que remediaron
en tus mares y en tus tierras
tanto número de guerras?

(Aparece, proyectado, el cuadro “La Rendición de Greda.”)

Tan pobre estás como estabas

y aún más, pues no sólo agravas
las tuyas, sino que adeudas
nuestras deudas. . .

Coro: Así como nosotros

perdonamos
a nuestros deudores

no nos dejes
caer. . . (*La imagen muestra los rostros de los soldados. Luego, aparece en otra pantalla el rostro de la monja franciscana Jerónima de la Fuente, quien, mediante un movimiento mecánico de alejamiento, surge de cuerpo completo llevando un crucifijo en la diestra.*)

Actriz 2: La iglesia segunda vez
te da en este memorial
aviso de estarle mal
el ser tú su intruso juez.
Ya pides uno por diez
sin ser Dios ni sacerdote,
ni Atila de Dios azote.
No es bien que la Iglesia agraves,
que tiene Pedro las llaves,
y no hallarás protección,
en la tentación. . .

Coro: Mas líbranos, Señor. . . etcétera. (*El Coro, como de monjas, termina la oración, Luego, se van alternando en las pantallas rostros de gente del pueblo que Velázquez utilizó como modelos.*)

Actor 4: Ea, ya Felipe Cuarto,
que en el mundo eres famoso,
abre el pecho generoso,
danos de tu sangre un parto:

Actriz 6: De quien nunca se vio hartos
Actrices 1 y 4: Del pan que le quita al pobre,
Actores 4 y 5: De quien ha bajado el cobre,
Actores: De quien la plata ha subido
Actrices: De quien tu reino ha vendido
Actores: Y venderá al mismo Dios

Coro: Líbranos.
Señor,
de todo mal.
Amén. (*Termina el Padre Nuestro muy lentamente, marcando las palabras. Luego aparece la última pintura que del Rey hizo Velázquez.*)

Rey: (*Montando en cólera.*) Pensáis que, por ser
el más ingenioso de mis bufones, vuestra
inteligencia no os delata. Pues ¿Quién más
escribe en todo mi reino igual? Queréis
darme órdenes ya; ¿no te basta que
os conceda seguir viviendo? Pues porque
apreciéis esta gracia que os hago, os
cumpla una vieja promesa regalándoos una
celda. (*Dos carceleros, Actores 3 y 4, ponen una reja sobre don Francisco.*)

Don Francisco: Sois confianzudo en vuestras molestas distinciones, señor.

Don Diego: (*Irónico.*) ¡Aprovechad la gracia. ¡Que gran tono para un cortesano!

Don Francisco: Majestad: si habéis montado en cólera, montad mejores zainos sobre los
que descarguéis el látigo. . . (*Aparece el Rey a caballo, tal como se ve en el famoso retrato ecuestre.*)

Coro: ¡Salve César! . . . ¡Viva el Rey! . . . ¡Salve el Emperador!

Don Francisco: A mí la cárcel; y a vos por mentir, don Diego el palacio. Más, ¡Qué veo!,
os burláis hasta del caballo real. . . , trastocándole las patas a guisa de confundir al jinete con la montura.

Don Diego: (*Da los últimos toques al lienzo.*) “Didascus vesquius pictor regis expinsit,
1627.”

Don Francisco: Ya veo cual senda elegís. . . y cuán lejos de la verdad os llevan el halago y
la barriga. . .

Don Diego: (*Con los brazos en cruz, señala con el pincel el nuevo cuadro.*) ¿Es acaso esta
senda fácil? (*En el lienzo surgen “Las Meninas”. Otras pinturas aparecen en las pantallas. Desde cada una de ellas, las figuras cobran vida, representadas.*)

Escena X

“Las Meninas”. Las Actrices y los Actores se han incorporado a los lienzos, y ahora representan, vestidos fielmente a los nobles y plebeyos pintados por don Diego. En su celda, escribe don Francisco.

Don Diego: *(Desnudo, toma su paleta de pintor y se pinta en el pecho la famosa Cruz Roja con que fuera condecorado, de tal suerte que lo mismo parece la yaga en el costado de Cristo.) ¡Majestad!*

El Rey: *(Pintado, junto a la reina.)* Don Diego, los que os envidian mi afecto murmuran que toda vuestra habilidad se reduce a pintar mi cabeza.

Don Diego: Señor, mucho me favorecen, porque yo no sé que haya quien la sepa pintar.

El Rey: Nos retocáis más ajustadas y airosas las siluetas de los que somos nobles. . . , ninguno nos ha rodeado de atmósfera más diáfana y aérea.

Coro: *(Cantan, como en servicio de varios padres, mientras aparecen las pinturas de los Evangelistas.)*

Actor 5: “Te crepitus perdit nimium si ventre retentes

Actor 4: Te propere emissus servat titem crepitus

Actor 3: Si crepatur servare potes et perdere, nunquid

Actores 1, 3, 4 y 5: Terrificis crepitus regibus aequa potesti.”

Coro: Amén.

Don Francisco: *(Tras la reja.)* La voz del ojo que llamamos
pedo / rui señor de los culos, detenida / da
muerte a la salud más presumida / y el propio

Rey Filipo tiene miedo. //

Mas pronunciada con el labio acedo /

y con pujo sonora despedida /

con pullas y con risas da la vida /

y con puf y con asco siendo 'quedo. //

Cágome en el blasón de los monarcas /

que se precian, cercados de tudescos /

de dar la vida y dispensa y las parcas //

pues en el tribunal de sus gregüescos /

con aflojar y comprimir las arcas /

cualquier culo lo hace con dos cuescos.

(Desde cada uno de los lienzos las figuras cobran vida, representadas con veracidad por Actrices y Actores. Así vemos cómo los personajes de don Diego Velázquez, vestidos con lujo de detalle, se hacen patentes en una pantomima a don Francisco de Quevedo y Villegas, quien los ve desde la prisión recitar grotescamente sus escritos satíricos.)

Actor 1: *(Saltando del cuadro de “Las Meninas”, disfrazado de perro.)* “Gracias y Desgracias del Ojo del Culo”, dirigidas a doña Juana Mucha, montón de carne, mujer gorda por arrobos. Escribiólas Juan Lamas, el del camión cagado. *(Los enanos y enanas corren por el escenario haciendo muecas.)*

Don Francisco: *(Escribe un pliego y lo firma. Una dama sonríe desde un cuadro.)* Quien tanto se precia de servidor de vuesa merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas del culo? Aunque vuesa merced le tiene tal que nos lo puede prestar a todos. Si este tratado le pareciere sucio, límpiase con él, y bésame muy apresuradamente. De mi celda, etcétera *(Sella el papel. La luz se desvanece. La dama lee el pliego con gran pasión.)*

Actriz 4: ¡Bésame donde no me da el sol! . . .

Actriz 2: *(Con bastón y misal.)* ¿Cuándo por el pacífico y virtuoso ojo del culo, de pliegues lleno y de molduras, repulgo y dobladillos, hubo escándalo en el mundo, inquietud ni guerra?

Actriz 3: *(Chocheando.)* ¿Cuándo, por él, ningún cristiano aprendió oraciones?

Actriz 6: *(Moviendo un abanico.)* ¿Cuándo se ha visto que en las irregularidades se metan con el ojo del culo? . . . ¿Cuándo se habrá visto que por ser testigo de vista hayan ahorcado a nadie por él?

Actor 5: *(De caballero.)* Más te quiero que a una buena gana de cagar.

Actriz 5: *(Lujosamente vestida.)* No hay contento en esta vida / que se pueda comparar / al contento que es cagar. //

Actor 4: *(De armadura.)* No hay gusto más descansado / que después de haber cagado. //

Actor 1: (*Grita como en las almonedas.*) “¿Hay quien puje?”...

Actriz 1: (*Luciendo un penacho.*) Lo que dicen dél —los que le tienen ojeriza— es que pee y caga, cosa que no hacen los de la cara; y no advierten los cuitados que más y peor cagan los ojos de la cara y peen que no el del culo, pues en ellos no hay sueño que no lo caguen en cantidad de legañas, ni pesadilla o susto que no meen con abundancia de lágrimas.

Actor 2: (*Con autoridad.*) Lo del pedo es verdad que no lo sueltan los ojos; pero se ha de advertir que el pedo antes hace al trasero digno de laudatoria que indigno de ella.

Actor 3: (*En actitud de letrado.*) Es tan importante su expulsión para la salud, que en soltarle está el tenerla. Y así, mandan los doctores que no les detengan, y por esto Claudio César, emperador romano, promulgó un edicto mandando a todos pena de la vida, que —aunque estuviesen comiendo con él— no detuviesen el pedo, conociendo lo importante que era para la salud.

Actriz 3: (*Luciendo su cuerpo ante un espejo.*) Llega a tanto el valor de un pedo, que es prueba de amor; pues hasta que dos se han pedido en la cama, no tengo por acetado el amancebamiento.

Actriz 6: (*Sabiamente.*) También declara amistad pues los señores no cagan ni peen sino delante de los de casa o muy amigos.

Actriz 1: (*Haciendo gala de erudición y de modales preciosistas.*)

Los nombres del pedo son varios: cuál le llaman “soltó un preso”, haciendo al culo alcalde; otros dicen: “fuélele una pluma”, como si el culo estuviera pelando perdices; otros dicen: “tómame ese tostón” como si el culo fuera garbanzal. Otros dicen algo crítico: “cuesco”, derivado de la enigma; y otros han dicho: “Entre peña y peña, río que suena.” De aquí se levantó aquel refrán que dice “Entre dos peñas feroces un fraile daba voces”, y, finalmente, dijo otro: “El señor de Argamasilla, cuando sale, chilla.”

Actor 6: (*Categorico.*) Y volviendo a los demás sentidos, digo que lo que se queda en el pañuelo de la boca, es gargajo, y lo de las narices moco, y lo de los ojos legañas, y lo de los oídos cera; pero lo que queda del culo en la camisa es palomino, nombre de ave muy regalada.

Actriz 2: (*Dando lugar a la murmuración.*) Mas volviendo al culo, ¿qué de firmas de grandes señores ha iluminado! ¿Qué papeles de los más íntimos amigos ha visto! ¿Qué de libros de hombres doctos ha gastado! ¿Qué de billetes de damas ha firmado! ¿Qué de procesos importantes ha manchado, y qué de camisas de cambray y holanda ha teñido! Y al fin le han servido de limpiadura las mejores manos del mundo...

Actor 5: (*Leyendo un libro.*) Sábese por el texto que el reguelo / es un pedo mal logrado, / según lo que escribe Angulo; / pues de puro desdichado, / no puede llegar al culo. // (*Se queda muy pensativo.*)

Actor 1: (*En actitud de don Juan.*) Da el extranjero en caballear y escribir a damas y traer fausto; falta a los negocios y pierde crédito, y lo que pecaron los genitales redundará en perjuicio de la reputación del señor ojo, diciendo: “fulano dio el culo”.

Coro: (*Solememente, hacen un corro y danzan una pavana.*) Finalmente, todos los miembros del cuerpo se han holgado y huelgan: los ojos gozan de la hermosura, las narices huelen lo suave y odorífero, la boca gusta de lo sazonado y besa lo que ama y le parece bien; la lengua retoza entre dientes y se deleita con el reír y con el ser pródiga cuando un amante pide a su dama se la envaine; y, al fin, como hemos dicho, no hay miembro que no se huelgue; sólo el culo es tan desgraciado, que una vez que se quiso holgar lo quemaron.

(*Hay un oscuro total. Una luz sigue al Actor 2, ya sin disfraz, que toca la guitarra y canta, caminando entre los espectadores.*)

Actor 1: Desde que os vi en la ventana /

o dando o tomando el sol,

descabalgué mi asadura

por daros el corazón.

Hacéisme que os idolatre

quemáisme luego en amor;

y así vos sois mi herejía

para ser mi inquisición.

Tenéis con cara de ángel,

bien haya quien tal juntó,

más garabato que tiene
el demonio tentador.
Con plumas de las saetas
de esa hermosura y rigor
tengo hechas y deshechas
las alas del corazón.
(Sale tocando la guitarra.)

Escena XI

El palacio y la cárcel. Don Diego, desnudo aún. Don Francisco, vestido.

Don Francisco: ¡Vanidad! ¡Vanidad! Envanecéis al imperio y a la cristiandad, haciendo culto de vuestras personas. Erigís vuestra fama en valor absoluto de este existir y pecáis en crédito de la honra. . .

. . . ¡Oh, lo que gasta la honra! Y llegado a ver lo que es la honra; no es nada. Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien. Por la honra se muere la viuda entre dos paredes. Por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo mismo. Por la honra la casada se quita a su deseo cuanto pide. Por la honra pasan los hombres el mar. Por la honra mata un hombre a otro. Por la honra gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra, según esto, una necesidad del cuerpo y alma. . .

Don Diego: Sois pesimista en extremo. El honor es garantía entre cristianos de la pureza de sangre y de linaje. Es la fuerza de unión de la España católica en la Península y en Ultramar. Es el sello sin mancha que distingue de infieles, herejes e idólatras a la nación elegida para realizar la conquista de la tierra y del cielo. . .

Don Francisco: ¿Importa acaso más enseñorearse del mundo, hablarle en castellano a Dios por mera presunción? . . . Olvidáis la clave de la verdadera gloria: la humildad cristiana. Si el hartarse de vacuidades hiciese reventar solos a los príncipes, no me incomodaría en advertirles el peligro. Mas con tanto egoísmo precipitan a la República elegida por Cristo para gobernar al mundo bajo su ley en un albañar. Vos sabéis esto, como yo, mas no os importa porque no creéis ni en España, ni en el Rey ni en Dios.

Don Diego: ¡Me agraviais! ¿Acaso he comparecido ante el Santo Tribunal de la Justa Venganza? ¿Mis actos, mis obras o mi persona han despertado sospechas de la Inquisición como vuestros escritos? ¿Puede un hombre sin fe pintar así? (*Aparece el cuadro de la Coronación de la Virgen.*)

Don Francisco: Vos sólo creéis en vos mismo, pues más atento a la carne que al alma y a las formas que al significado del sacrificio, habéis pintado a los hombres, y no a Dios. Y habéis copiado en la cruz vuestro cuerpo mortal, impregnado aún de besos lascivos, para alhago de diablos, mojigatas y oficiantes capones; y lo que es peor, de vuestra propia egolatría. (*Suenan campanas a muerto. Aparece el Cristo de Velázquez.*)

Don Diego: (*Indignado.*) Quedaos con Dios, que en el camino de la gracia es perder el tiempo el pararse uno, y peligroso responder a quien pregunta por curiosidad y no por provecho. (*Sale por la pantalla, integrándose al Cristo.*)

Don Francisco: Escapáis a la razón, al gusano de la conciencia, y yo no os he de atormentar más, pues un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para mártir; ¡vos tenéis en vuestra esposa el infierno portátil!

Don Diego: (*Su voz, desde el cuadro del Cristo.*) ¿Y vos? . . . Os tomáis demasiado en serio, ¿verdad? Entre los ingenios de la Corte sois el más gracioso. . . ¡maldito! Habláis como diablo. (*Pasan los cuadros de todos los enanos y deformes que divertían al Rey; entre ellos, Quevedo. Suenan campanas a muerto. Oscuro total. El proyector hace un acercamiento mecánico al rostro de Jesús crucificado, que llena todo el lugar.*)

Escena XII

Exorcismo. Don Francisco y el Coro.

Actrices: Para que anden tras de ti todas las mujeres hermosas:

Actores: Húrtales lo que tuvieran.

Actrices: Para ser bien recibido donde quiera; y es infalible:

Actores: Da donde quiera que entres y serás tan bien recibido que te pese.
 Actrices: Para no encanecer ni envejecer nunca:
 Actores: Muérete cuando muchacho o recién nacido.
 Actrices: Para no morir sin confesión:
 Actores: Haz delitos de muerte y confíesalos y morirás confesado.
 Actrices: Para tener grandes cargos en la república:
 Actores: Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias; que no hay mayores cargos.
 Actrices: Para que no te piquen las chinches de noche:
 Actores: Acuéstate de día y es probado.
 Actrices: Si quieres ser bienquisto:
 Actores: Presta y no cobres; da, convida, sufre, padece, sirve, calla y déjate engañar.

(El Espectador que representa a don Francisco es exorcizado por los Actores, quienes le sacan un muñeco de las entrañas.)

Escena XIII

El Muñeco y el Espectador. Luego el Coro.

Espectador: *(Sostiene un Muñeco en la mano, a modo de ventrílocuo, como si hablara con él.)* A ti te hablo, diablo lleno de sabañones. . .

Muñeco: ¿Sois vos mi Angel de la Guarda en este sueño? . . . Este frío procede de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes, juglares y chocarreros, hombres por demás y que sobran en el mundo, y están aquí retirados, porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templara al dolor del fuego. . . Calosfriado desde que llegué vi la más infame cáfila del mundo: aduladores entre cuero y carne se atormentan unos a otros con las gracias que hace. *(Mira al público.)* Ellos se son diablos para sí y para otros, y ahorran a los diablos el trabajo, y se condenan a sí mismos. En vida, los demás ya andan con la marca del infierno, porque el que no se deja arrancar los dientes por dinero, se deja matar hachas en las nalgas o pelar las cejas. . . ¿Veis aquél? *(Señalando hacia los espectadores.)* Pues mal predicador es y está entre los bufones, porque pretende dar gusto. Y aquél es juez maldito y también está entre ellos, pues por dar gusto no hace justicia, y a los derechos que no hace tuertos, los hace bizcos. Aquél es marido descuidado y está entre los bufones porque, por dar gusto a todos, vende el que tienen con su esposa y toma a su mujer en dineros como ración, y se va a sufrir. Aquella mujer, aunque principal, es juglar, y está entre truhanes, porque por dar gusto hace plato de sí misma a todo apetito. *(Pausa.)* Al fin, de todos estados entran en el número de los bufones y por eso hay tantos que, bien mirado, en el mundo todos sois bufones; pues los unos os andáis riendo de los otros, y en todos, como digo, es naturaleza y en unos pocos oficio.

Espectador: ¿Y vos, señor? . . .

Muñeco: . . . Los hay bufones desgranados y bufones en racimo. Los desgranados son los que de uno en uno y de dos en dos andan en casa de los señores. Los en racimo son los faranduleros miserables del bululú. . . como vosotros los cómicos. *(Protesta de las Actrices y de los Actores.)*

Espectador: *(Furioso.)* Y, vuestra señoría, ¿A qué género pertenece? *(Protesta general.)*

Actriz 3: De nada te vale decir que sueñas; pudiste evadir a la Inquisición, pero no a la verdad.

Actriz 2: Y bien sabes la verdad, pues como político y moralista eriges a miserables diablos cluecos, mulatos, zurdos y zambos y con espolones, en jueces y verdugos inflexibles de la chusma humana que pulula en la Corte de las austrias.

Muñeco: Lo hago para que se tome nota de desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo. “Si te agradare el discurso, tu te holgarías, y si no, poco importa; que a mí, de ti ni de él se me da nada”.

Actriz 4: ¿Crees ingenuamente salvar al imperio que ya se ha condenado en crédito de su honra?

Actor 2: ¿Salvar a la fe?

Actor 1: ¿Domesticar a los burgueses con teología? *(Una luz alumbr a los espectadores.)*

Se escucha una voz que invade todo el lugar.)

Voz: Tus decretos, Señor, altos y eternos
supieron fabricar, enamorados,
de nada tantos cielos, y, enojados,
hicieron de los ángeles infiernos.

El polvo de que tú quisiste hacernos,
advertidos nos tiene y castigados,
y tus años viviste, despreciados,
más solos y más pobres los más tiernos.

Cuando naciste humilde, te llevaron
mirra los reyes; mueres Rey, y luego
el tributo te vuelven en bebida.

Para morir, Señor, te coronaron:
hallas muerte en palacio, guerra y fuego,
y en el pesebre, reyes, paz y vida.

Actriz 1: Tú no eres un diablo atormentador como los de tus sueños. Eres el juglar de la
Corte y tu infierno personal es no participar; tu castigo es ser espectador y no encontrar eco, a cambio de creer tener la razón.

Muñeco: ¿Por qué os enojáis? Decir de los que están en el infierno no puede tocar a los
buenos. Ni hablar del pasado ofende al presente. Dame tanta risa soñaros en el infierno
que me despiertan las carcajadas en mi lecho... y mucho será quedar de tan triste
sueño más alegre que espantado. (*Oscurece. Sus carcajadas suenan cada vez más lejos.*)
“¡Dios vestido de sí mismo preside todo este absurdo!” (*Oscuro total, mientras se
oye la vibración del Coro.*)

Coro: R r r r r (*Vuelve la luz.*)

Actor 1: Vamos, a escena; todo el mundo a escena. Nadie se limite a mirar.

Actriz 2: ¡Acción! ... todos a escena.

Todos: Estamos intentando...

Actor 4: No tenemos final para la obra. Ustedes tienen que participar.

Actriz 1: Ustedes son la obra.

Actriz 3: Ustedes tienen que decirnos cómo quieren ser.

Actriz 4: Qué imagen quieren tener de sí mismos.

Actor 5: ¿Con qué palabras?, ¿con qué colores?, ¿despiertos o dormidos? ... ¿En el
cielo? ... ¿En la tierra? ... ¿En el infierno? ... (*Actrices y Actores se mezclan entre
el público.*)

FIN

*De las gracias y desgracias del ojo del culo y otros escritos satíricos de don Francisco de
Quevedo y Villegas*



LA ESTAFADORA

PARTITURA

LA ESTAFADORA

by Quevedo

moderato

sempre 3 veces

FIN

Téxto de Quevedo
Música de Moisés Chávez
Transcripción Hesiquio Ramos

Público y estudiantes durante la
lectura escenificada en la Plaza
Fray Alonso de la Veracruz de la
Facultad de Filosofía y Letras
de la UNAM.



