

Ahora bien: aunque, colocado en el lugar en que lo está, este soneto adquiere toda la fuerza de un desenlace, es posible que no deba verse en él ese carácter de verdadera solución que parecemos atribuirle. Con todo, esta obra, aun sin desenlace, es una de las más sinceras que puedan leerse. (El reproche de intelectualismo que se le ha hecho a veces no puede aplicarse sino a su primera época.) En ella se expresa con el acento de un auténtico poeta un drama muy profundo y muy verdadero, el drama de un hombre insomne, lúcido y aterrado, que se vió satánico (satánico de verdad, sin literatura), y supo no cerrar los ojos, y que tal vez al final murmuró unas palabras de aceptación que le colocaban en el terreno de la espera, a un paso del de la esperanza.

Finalmente, diremos sólo algunas palabras sobre la obra dramática de Villaurrutia, porque, a pesar de la importancia de esta obra en el nacimiento del teatro mexicano moderno, para nosotros Villaurrutia será siempre, ante todo, un poeta. Trataremos sencillamente de relacionar los dramas con la poesía en la medida de lo posible.

Hemos mencionado ya el tema de *La yedra*, que sería por sí solo un lazo bastante fuerte entre estos dos aspectos de una misma obra.

Alí Chumacero señala en el prólogo de esta edición que los seres de este teatro son *personajes*, y no *personas*, y llega a emplear la palabra "fantasmas", que es bastante significativa. Ya Celestino Gorostiza (citado en el mismo prólogo) había dicho que estas obras no intentaban "resolver más problema que el que ellas mismas planteaban". Esta manera rigurosa, intelectual de plantear una obra de teatro, cerrada en sí misma, hace pensar en Pirandello, con quien todo el teatro de Villaurrutia tiene muchos puntos de contacto. Pero Pirandello era una naturaleza

casi opuesta a la de Villaurrutia, y sus personajes, incluso los que no habían encontrado autor, se le llenaban de vida, se le hacían personas, no sabemos si contra su voluntad. Esto no le sucede nunca a Villaurrutia, ni siquiera en la *Teresa de La yedra*, que es seguramente el más "vivido" de todos. Pero tengo la impresión de que estos personajes no carecen de realidad por impotencia, sino que más bien *se abstienen* de la realidad, porque no creen en ella.

Un rasgo que parece contradecir a la poesía es el ejercicio del ingenio que abunda en el teatro. Pero si lo pensamos un momento, comprenderemos que el ingenio puro, el ejercicio gratuito del ingenio no puede brotar sino del nihilismo y la desesperación, cosas que hemos encontrado constantemente en la poesía. Por otra parte, la actividad teatral de Villaurrutia tiene lugar seguramente en una capa diferente, menos profunda, que la actividad poética. Pero el impulso primero de esta actividad tiene que originarse en un lugar profundo: en una necesidad de comunicación que, sin mucha fe, le hace intentar un lenguaje más fácil. Es, sin duda, el mismo impulso el que le hace escribir poesía, pero su poesía brota en un lugar tan central y desnudo que no prueba nada: la expresión, en la poesía, se hace más importante que la comunicación, lo tiñe todo y lo hace inconcluyente como experimento. Pero la comunicación palpable, comprobable, tenía que ser algo que un solitario desesperado como Villaurrutia no podía dejar de intentar hasta el final, y de ahí sin duda ese empeño que siempre puso en hacerse dramaturgo.

Encontramos también en el teatro la repetición de algunos temas que casi siempre pueden relacionarse fácilmente con la poesía. Hay en estas obras un momento en que el personaje o los personajes parecen despertar, pero no para ver claramente

te lo que fué sueño y lo que es vigilia, sino para quedarse, como en la poesía, sin más certezas que antes, pero con los ojos bien abiertos, en una mirada fija y sin esperanza.

El amor es casi siempre una especie de ilusión óptica que se desvanece en cuanto nos acercamos o cambiamos la perspectiva.

Los personajes, un día, se ven un instante con odio, con desprecio o con desilusión, y quedan como petrificados en ese instante, en esa visión que ya no les permitirá nunca volver a verse —o a ignorarse— como antes. En su última obra, *Juego peligroso*, Irene y Arturo parecen salvarse de esa visión de un instante que amenaza con perseguirles toda la vida. Pero este final huele mucho a superpuesto: en efecto, hace absolutamente incomprendible la maldición de Francisco:

"Porque ahora... ha destruído usted el amor de Arturo. ¡... ahora no podrá verla sino como a una extraña, como a una enemiga...! ¡... sé que usted no podrá, no volverá a ser de Arturo!"

La misma Irene dice:

"Ahora comprendo, Arturo. Sé que nunca me perdonarás."

A lo cual, inexplicablemente, Arturo contesta:

"... te he perdonado ya."

Pero se siente mucho que tienen más fuerza, más veracidad las frases de Francisco e Irene, que eso es en realidad lo que va a suceder, porque los dramas de Villaurrutia consisten siempre en acontecimientos que se abaten sobre unos personajes medio dormidos, para convertirlos en insomnes lúcidos, orgullosos siempre, desesperados casi siempre, aterrados a menudo, como su autor.

UNA obra de Carlos Solórzano.—Nos ocuparemos en primer término del estreno mundial de *El hechicero*, leyenda trágica en tres actos de Carlos Solórzano. La idea central de todo verdadero humanismo, la necesidad de construir un mundo nuevo, preside la pieza de Solórzano; queremos hacer notar, desde luego, lo insólito del tema en la dramaturgia de lengua española. La acción ocurre, advierte Solórzano, "en una pequeña ciudad sojuzgada, en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado". Desde el principio, un heraldo nos pone en contacto con la opresión, causa de la miseria y el hambre del pueblo. Y después, éste, sus cantos labrantíos, sus siembras infecundas y su esperanza, encarnada en el mago Merlín, incansable buscador de la piedra filosofal. Junto al mago se hallan su hija Beatriz, compañera fiel y constante, y la pareja pecadora, Casilda y Lisandro, mujer y hermano de Merlín, respectivamente. Mientras el sabio alquimista persigue sin tregua

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

la fórmula de la felicidad para entregársela al pueblo y salvarlo de la explotación, Casilda azuza a Lisandro con el propósito de que la libre de su marido —al que no le perdona su falta de ambición—, no sin antes arrebatarle el secreto de su poder para convertir en oro cualquier metal. Es así como Lisandro estrangula a su hermano. Cuando Beatriz los descubre trata de enemistarlos y, para ello, le dice a su madre que Lisandro la engaña, pues se había apoderado del secreto de la piedra filosofal y no quería comunicárselo. La madre, entonces, asesina a su amante. Pero, después de tanto crimen originado en la sed de oro, llega la buena nueva: las cenizas del quemado cuerpo de Merlín,

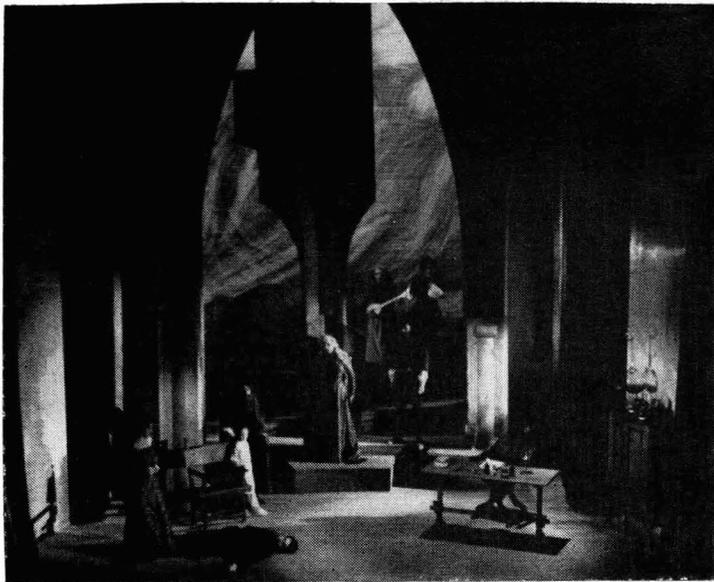
al esparcirse por orden del Duque sobre los campos, los ha fecundado. Es el triunfo del bien y la justicia, cuando más lejano parecía. No ha sido en vano la lucha de Merlín, ni bastaron las traiciones para derrotarlo.

La belleza y originalidad de la trama, su vigor y poesía son obvios, pero no en lo que atañe a su tratamiento y desarrollo. Por ejemplo, cuando Lisandro mata a su hermano no hay clímax, ni tampoco en el segundo asesinato, siendo que ambos debieran producir horror y, además, hacernos odiar el afán de riquezas, no el afán de los bienes colectivos, sino el minoritario.

La estructura de la obra también peca por defecto y no

por exceso. Las audacias, legítimas y sentidas, el atrevimiento de la concepción o, simplemente, su justeza, hubieran sido bien recibidas en una obra como ésta, enaltecida y de altos vuelos humanísticos. Asimismo, la pulcritud del lenguaje no basta. La obra exigía el choque brillante de las palabras y la profundidad del pensamiento, la fuerza incontrastable del concepto. Son éstos los únicos motivos que justifican el teatro filosófico y los que pueden salvarlo en cuanto a que es género híbrido cuyas dificultades no son para contarse. Sartre, en *Le diable et le bon Dieu*, sobre todo, ofrece, al respecto, muestras de gran interés. Y desde luego, el *Fausto* de Goethe —objeto de la predilección de Reinhardt— proporciona el ejemplo máximo.

El teatro, por filosófico y conceptual que sea, tiene siempre un mínimo de imagen, pues la imagen es lo específicamente artístico. Cuando la imagen teatral se integra armoniosamente se produce el milagro de la estructura intachable, de



...transfiguró el desigual escenario...



...belleza y originalidad...

las situaciones apasionantes, de los personajes vivos, de la palabra oportuna. Entonces, y sólo entonces, es que la filosofía puede encontrar una expresión teatral convincente. Es también la posibilidad de que opere la *paideia* en el arte, de ese "enseñar deleitando" que debiera constituir la razón de ser del artista, como en los buenos tiempos clásicos.

Hay que agradecerle a Carlos Solórzano la actualización de un mensaje siempre necesario, y más ahora, pero también le deseamos una cierta malicia —¿podrá él que parece tan bondadoso?— al abordar, lo mismo en filosofía que en literatura, los grandes problemas del hombre.

Algo de esa malicia —que es perspicacia, conocimiento, emotividad, facultad de sorprender, han tenido el director Charles Rooner y el escenógrafo Miguel Prieto. Transfiguraron el desigual escenario del Teatro del Seguro Social, dándole un marco exacto y admirable a *El hechicero*. La forma en que Prieto y Rooner resolvieron el problema de situar la acción —unas veces simultáneamente y otras sucesivamente— en los campos, en la plaza y en el gabinete de Merlín, es encomiable. Entre los actores destaca José Luis Jiménez —gesto y voz impresionantes—, en el papel de Merlín. La señora Manzano resulta falsa e insoportable. No es disculpa que su personaje carezca de trazos bien definidos.

• *"Toda una dama"*, de Luis G. Basurto.—Esta "pieza dramática" en tres actos ha sido montada con gran éxito en la temporada de la Unión Nacional de Autores. Tiene un corte benaventino y cualidades innegables de construcción y diálogo. La acción se desarrolla en una casa linajuda, en torno de la figura de doña Carlota, representada en la escena por

doña Prudencia Grifell. El núcleo de la obra se encuentra en el problema sentimental de Lorenza, sobrina de doña Carlota, personaje creado por María Teresa Montoya. La solución que da el autor al problema, pero, sobre todo su planteamiento, denota un talante católico. A nuestro modo de ver en esto radica su importancia, ya que, precisamente, la escena mexicana y, en general, las letras patrias, se resienten de la falta de actitudes netamente católicas. Por ello, la pieza de Luis G. Basurto, poseyendo cierta dignidad e indudable amenidad, resalta de inmediato. Su título no revela la esencia de la trama y, por lo mismo, no es conveniente. Se podría llamar con mayor exactitud *La reconciliación* y llevar como subtítulo: *Antes la muere que el divorcio*. Como en las comedias de Benavente, en *Toda una dama* apunta a veces cierta crítica social, que Basurto pone en labios de doña Carlota y de Rogelio, esposo de Lorenza protagonizado por Francisco Jambrina. Sobre las agudezas de doña Carlota queremos observar, de paso, que no responden a la mentalidad de una dama aristocrática; revelan demasiada inteligencia.

La pieza de Basurto resulta muy superior a las que ya conocíamos de él y rebasa el nivel medio de nuestra raquíta producción teatral; sin que por ello pueda calificarse con adjetivos excesivos. En lo que atañe a su interpretación, hay que dejar constancia del profesionalismo de sus actores, es decir, de sus "Tablas", pero también de la irresponsabilidad de doña Prudencia y de la señora Montoya; en la noche que nos tocara ver la obra no se sabían sus papeles, oían mal al apuntador (¡todavía el lastre del apuntador!), tergiversaban las palabras, etc., etc.

• *Teatro clásico.*—*El médico a la Fuerza* de Molière fué presentado en el teatro de la Capilla. Desde que Jovet la puso en Bellas Artes no habíamos tenido oportunidad de gozarla. La farsa de Molière se resintió de una adaptación idiomática españolizante, plagada de expresiones como "voto al chápиро", "pardiez" y un vos muy molesto. Además la dirección de Antonio Passy, aunque muy ágil y dinámica, careció de efectividad estética. Tenemos entendido que Passy repitió simplemente la concepción de la obra proyectada por él y Brígida Alexander en los canales de la televisión, durante la serie "Se levanta el telón".

Mucho más artístico y convincente resultó el monólogo en un acto de Chéjov titulado *Sobre el daño que hace el tabaco*. Trata de la ilustración del hombre medio, de un pobre sabio martirizado por su mujer. La caracterización de Passy fué espléndida, aunque al final le faltó un temblor emotivo acentuado que comunicara toda la fuerza trágicómica del personaje.

En cualquier forma, hay que agradecerle a Novo la iniciación de la temporada de teatro clásico que tanta falta nos hacía.

• *Teatro Universitario.*—*De esta agua no beberé*, de Alfredo de Musset es la comedia romántica puesta ahora por el Teatro Universitario. La frivolidad, como valor estético, debería ser el mensaje de la pieza de Musset. Para ello, había que revestirla de soltura y elegancia en los movimientos escénicos y en el carácter de los personajes. Espumosa y burbujeante, obras como ésta se tienen que bailar más que actuar. El director Julián Duprez no lo comprendió así, a pesar de que le ayudaban una buena traducción de la come-

dia y la acertada concepción escenográfica de Miguel Prieto. Los personajes resultaron sosos y pesados, especialmente, por culpa de actores y director, el de Beatriz San Martín y el de Alfredo Varela Jr.

• Antes de hacer un breve balance de los concursos en Bellas Artes, queremos referirnos a un ejemplo de teatro auténticamente profesional, cosa rara en nuestro medio. Se trata de *El hombre del paraguas*, comedia policiaca de W. Dinner & W. Morum, presentada en el teatro Arena, local verdaderamente único en su género y una aproximación mexicana al teatro en redondo que tanto éxito logra en Francia y Bélgica. De modo que el interés del Teatro Arena está —más que en las obras seleccionadas, a veces francamente mediocres—, en el montaje escénico que aprovecha a maravilla el recinto de lo que fuera un centro nocturno.

• El Primer Concurso Nacional de Grupos Teatrales de los Estados y el del Distrito Federal significaron un triunfo para el INBA, por la enorme afluencia de público y porque han constituido un estímulo para las diversas voluntades que conjugan una representación escénica.

En lo que se refiere al Concurso de Teatro Foráneo, el doctor Andrés Iduarte, entonces director del INBA, señalaba con mucha cordura: "La capital de México, en donde se realizó el injerto de dos grandes culturas, que tiene la solera y el prestigio de haber sido la sede de una de las más altas del mundo indígena, y que disfrutó y disfruta de la mestiza del virreinato y la independencia de la cosmopolita de nuestros días, no es única, sino solamente mayor: y mucho más grande será cuando ella dé todo su esfuerzo a las provincias, y cuando las provincias

le traigan prematuramente el suyo. Este concurso es un primer paso modesto; pero es, también, un memorable acontecimiento." Esta ósmosis indispensable entre la capital y la provincia es una de las bases obligadas de todo desarrollo cultural. Frente a ella y ante el estímulo del público tan nutrido y el acicate de los premios, ¿qué importa ese notorio aldeanismo de que dieran pruebas la mayoría de las obras, no sólo en el concurso foráneo, sino en el distrital? Ciertamente que contra la opinión de un conocido crítico y comediógrafo, que fuera jurado en el concurso de provincia, se



O Cangaceiro, cine ejemplar

EM. Forster, en su célebre *Aspects of the Novel*, propone deslindar un terreno especial: el de la novela profética —entendiéndolo, no como juego de augures, sino como un tono de voz, un acento, más música que palabra, más canto que lógica, y en cuyas páginas operan la compasión, la humildad en su justo lugar, y la suspensión del humor. Cuatro ejemplos servirán para aclarar la intención del eminente crítico y novelista británico:

1) "Oh, perdonaremos, perdonaremos, antes que nada perdonaremos todo y siempre... Tendremos esperanza en ser, nosotros también, perdonados. Sí, pues todos, cada uno de nosotros, nos hemos hecho mal los unos a los otros, todos somos culpables".

2) "... y ofreció una oración tan hondamente devota que parecía hincado y orando en el fondo del mar".

3) "La Resurrección es a la vida, no a la muerte. ¿No habré de ver a los nuevamente levantados caminar entre hombres perfectos de cuerpo y espíritu, enteros y contentos en la carne, viviendo en la carne, amando en la carne, procreando hijos en la carne... perfectos sin cicatriz o mácula?... ¿No es éste el período de la hombría y del goce y la plenitud, después de la Resurrección? ¿Quién será oscurecido por la muerte y la cruz, resurrección, y quién sentirá miedo de la mística, carne perfecta, que pertenece al cielo".

4) "Y lo que más me irrita es esta prisión destrozada... Estoy cansada de vivir encerrada en ella. Ansío escapar hacia aquel mundo glorioso, y permanecer siempre allí: no viéndolo, opaco, al través de las lágrimas, y anhelándolo en las paredes de un corazón doloroso; sino realmente con él, y en él".

El primer fragmento corresponde a *Demonios* de Dostoi-

EL CINE

Por FOSFORO II



Sacrificio de la profecía al melodrama

evsky; el segundo a *Moby Dick* de Melville; el otro a *El arco iris* de Lawrence; y el último fué escrito por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*. Son precisamente estos cuatro novelistas, los escogidos por Forster como "proféticos" en el sentido ya señalado: coloquemos, frente a frente, las vidas ficticias del Príncipe Mishkin, el Capitán Ahab, Kate Leslie y Heathcliff, por una parte, y de Elizabeth Bennett, el viejo Goriot, Lucy Tantomount y Mr. Dodsworth, por la otra, y observaremos que mientras la primera línea se desploma y yergue en un clima de tormenta y explosiones que acaba por lograr un abrazo, penoso y tierno, entre nuestros cuatro personajes, lo segunda seguirá, cargada de *bon sens*, rutas aisladas de perspicacia femenina, amor paterno, frustración y éxito industrial.

Piedad universal y salvación por la culpa, filtradas lentamente, en Dostoiévsky; comunión en la carne y en las esencias negras de la naturaleza y el espíritu, comunicadas al lector mediante un puñetazo en el plexo solar, en Lawrence; energía pasional, fuente común de mal y bien, arrastrados en un viento sórdido, en Emily Brontë. *Wuthering Heights*, islote aislado de la novela inglesa, sigue viviendo su existencia de volcán oscuro al lado de los campos cultivados por la urbanidad de Thackeray, cerca de los recibos provincianos de Jane Austen, rodeado de los curatos parsimoniosos de Mr. Trollope. En el fondo de su cráter, la grande reclusa abre las ventanas de la niñez al paisaje de roca y bruma, a la sombra del puritanismo, a las tumbas grises de Yorkshire. Pero también, a un universo literario que ha

debe buscar la expresión de problemas vivos y auténticos más que la sustitución mecánica de los sainetistas españoles por unos muy dudosamente mexicanos. Esperamos que entre las cláusulas de futuros concursos figure una —la más importante— sobre el carácter de las obras. En efecto, ¿cómo aceptar en concursos nacionales piezas insulsas y bobas, carentes de fantasía y realidad, de forma y contenido? Exíjase más y se obtendrá mejor resultado, incluso para normar el criterio de los jurados, inconsistente y excesivamente vulnerable, si lo juzgamos por los premios otorgados.

quedado en el milagro de unos cuadernos de infancia en que los ciclos de la epopeya, las sagas, la fantasía más pura, se tejen en la comunidad diminuta de los cuatro hermanos Brontë. De la conjunción del árido mundo de los "moorlands" con el brillante de la visión infantil, del aprisionado en el curato de Haworth con el liberto en la sangre de Emily, habría de nacer el relámpago de *Cumbres Borrascosas*.

Lo apuntado permite percibir el terror que una "adaptación" de la gran novela al cine debe inspirar en todo mortal dotado, así sea en forma mínima, de la noble *verecundia* ciceroniana. En 1939, Hollywood lo intentó, logrando el director William Wyler un excelente melodrama, y nada más. Sólo en los actores —notablemente, Lawrence Olivier— pudo distinguirse algo de la pasión dislocada de la novela. Por lo demás, desapareció el ambiente preñado de la novela para dar lugar al clásico "sob story". En la nueva versión mexicana, basada en la novela, ha sucedido lo contrario: el director Buñuel, supo recrear la atmósfera de la obra, pero se vió irredimiblemente traicionado por un conjunto pésimo de actores, ajenos por completo a aquellas pasiones —cito nuevamente a Forster— que envuelven a los personajes, en vez de habilitarlos, como nubes generadoras de estallido y furia. Donde debemos sentir el horror de un fuerte sentimiento que, al ser rechazado, se pervierte hasta ser salvado por la misericordia, sólo vemos desfilar al eterno Currito de la Cruz, sumamente mal encarado: Jorge Mistral. Donde debe obrar la soberbia de Cathy, elemento que al torcer la pasión de Heathcliff la envilece, nos topamos con los berrenches de la Niña Minú: Irasema Dilian. Y la profunda intuición creadora de Luis Buñuel, que en ciertos momentos