

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN VIII • NUMERO 10
MEXICO, JUNIO DE 1954

EJEMPLAR: \$1.00

ORGANO OFICIAL DE LA U. N. A. M. • MIEMBRO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES

Por Tomás SEGOVIA

LA muerte de un poeta siempre me ha parecido más inquietante que las demás. Cuando un poeta ha muerto, la curva de su obra y de su vida se nos presenta, por fin, tan nítida y tan cumplida, que casi nos parece que lo habíamos deseado. Y es que es siempre inquietante esa vida propia que adquiere una obra cuando muere su autor, esa vida cuya creciente realidad parece una especie de venganza.

Ahora, muerto Xavier Villaurrutia, el Fondo de Cultura Económica nos presenta su poesía y su teatro,¹ que vemos por primera vez articularse, organizarse como un cuerpo vivo que se prepara a una larga existencia independiente.



Nada o casi nada podría decirse respecto del lugar de Villaurrutia en la literatura de habla española, después del prólogo de Ali Chumacero, que tanto conocimiento revela de la obra de este escritor y de su marca cultural. Nos limitaremos a hacer algunos comentarios sobre su perspectiva, su visión del mundo, puesto que tal vez lo más esencial, lo más característico de una obra de arte, más que los temas, más que los principios, más que los tratamientos —o por debajo de todo esto—, es la particular, “inefable” perspectiva que revela sobre la realidad. Y cuando una obra de arte tiene el acento de la de Villaurrutia, cuando esa perspectiva es tan auténtica y tan imborrable, que deja ya para siempre huella, aunque no lo queramos o sepamos, en la nuestra; cuando nos obliga ya para siempre a contar inconscientemente con

EL
MUNDO
DE

XAVIER VILLAURRUTIA



La calle, lo imprevisto



Tres generaciones de poetas: Villaurrutia, Paz y González Durán

ella, entonces tenemos la seguridad de encontrarnos ante una obra de verdadera poesía.

Es curioso ver cómo en los *Primeros poemas* el poeta está como distraído, como no sospechando todavía cuál va a ser el verdadero timbre de su voz, ese que pronto todos podrían reconocer. Pero al lector que tiene la perspectiva de la obra acabada le es fácil, claro, rastrear los gérmenes de lo que luego va a ser su poesía, como por ejemplo ese poema en que la “bondad de la vida” le parece consistir en:

¹ Xavier Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*. Prólogo de Ali Chumacero. Letras Mexicanas, vol. 13. México, 1953. 540 pp.

cerrar los ojos con la tarde amiga
y acostumarlos para que se diga
que ya cerrados los halló la muerte.

O como en ese otro poema que señala
Alí Chumacero, titulado "Ya mi súplica
es llanto".

En *Reflejos*, su lenguaje se afianza.
Hay aquí ya grandes aciertos expresivos,
y el tono se va haciendo reconocible.
No queda ya casi nada de ese provincialismo
voluntario —y un poco falso— adoptado
por amor a López Velarde, y en su lugar
va agudizándose cada vez más una extraordinaria
delicadeza. Al mismo tiempo, se insinúa ya
una de sus facetas constantes:

¡Y yo que esperaba
hallar, en el agua siquiera,
el mismo incolor que en mi alma!

Pronto esa delicadeza iba a hacerse
más que eso: iba a hacerse sensibilidad,
una temblorosa y segurísima sensibilidad
capaz de percibir todos los matices de una
experiencia casi inaprensible. Trece años
después de *Reflejos* —dato significativo—,
aparece por fin un nuevo libro de poemas
de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, en el
que el poeta está ya entero.

Que el tema de Villaurrutia es la muerte,
es algo que todos saben. Pero la muerte es
el tema de tantos poetas, que esto no nos
aclara casi nada. Tal vez si examinamos a
qué va unida en esta poesía la idea de la
muerte tengamos una sensación más viva de
lo que es propiamente villaurrutiano.

En primer lugar está esa sensación de
fantasmagoría, de dudosa realidad, de cosa
que se esfuma que tiene el mundo para
Villaurrutia: ese "mismo incolor que en su
alma" de que ya nos hablaba en *Reflejos*.
En ese mundo impalpable, sin bulto, sin peso,
es posible encontrarse:

dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio.

En otro lugar lo dice con más claridad,
aunque tal vez con menos emoción:

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

Y todavía en un poema de su último
libro le dice al mar:

cada vez más te siento menos mío.

Esta duda acaba por hacerse miedo,
miedo de no existir, miedo de que nada exista.
La palabra "miedo" es una de las más
frecuentes y de las más cargadas de emoción
en esta poesía. Hay un "Nocturno miedo",
en el cual se habla de:

el miedo de no ser sino un cuerpo vacío
... y la duda de ser o no ser realidad.

Hay un "Nocturno grito" de:

Tengo miedo de mi voz.

Hay la duda en responder:

por temor de saber que ya no existo

Hay el:

miedo de no ser más que un jirón del sueño
de alguien —¿de Dios?— que sueña en este
(mundo amargo).
Miedo de que despierte ese alguien...

El miedo, como puede verse, no es
miedo de la muerte, sino miedo de la vida,
miedo de que la vida no sea verdad,
de que sea un sueño. Hablando de su propio
sueño, dice:

No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo habría libertado.

Porque sabe que él mismo no podrá ser
libertado, vivirá siempre con esa duda,
con ese miedo invencible, aunque a veces
parece que:

algo nos dice que morir es despertar.

Pero ese algo no debe de ser muy convincente,
puesto que la duda persiste:

Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.

Al mismo tiempo, no deja de tener la
sospecha de que esta sensación de irrealidad,
de sueño, de mentira, es un pecado:

Lo llevé en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso.

Se siente acusado:

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

Pero este muerto que se siente acusado,
que se siente en pecado, que vive en la
mentira, para quien todo es humo inasible,
hasta él mismo:

... me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido;

este muerto no tiene más que un afán, un
desesperado afán:

sentir que muero despierto.

Lo más conmovedor en él es esa exasperada
lucidez, ese querer tener los ojos bien
abiertos, ese aplicar una desorbitada
atención a esa vida de duda, de terror, y a
esa muerte inapelable:

mi muerte de que no me consolaré jamás.

El tema de "morir es despertar" ha sido
parafraseado por Villaurrutia de todas las
formas posibles. Hay un epitafio que acaba
diciendo:

Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!

A veces "morir es despertar", y a veces
"despertar es morir".

Conviene que así sea, porque de esa
manera las afirmaciones se destruyen,
porque ese clima no es el de las afirmaciones,
sino el de la duda y el miedo. A lo largo
de toda esta obra se respira esa sensación
de dramático insomnio, y si esa atmósfera
es tan nocturna, tan fría y tan fantasmagórica,
es porque así ve la vida el insomne, el
desvelado, el que no descansa, el que está
tan falto de sueño que la vigilia es su
sueño, el que mira con ojos tan fijos y
enrojecidos, que ya no ven la realidad,
sino sólo su propia fiebre.

Hay en el mundo de Villaurrutia una
sensación de sueño, pero no de ese sueño
corpóreo y robusto del Segismundo calderoniano,
que exclama: "¡Soñemos, alma, soñemos!";
que está dispuesto a soñarse su sueño
hasta el final, de un solo trago, como si
fuese la verdad, puesto que

no hay otra. O, mejor dicho: puesto que es
tan seguro que hay otra, que no cabe la
menor duda de que ésta es sueño y como
sueño hay que vivirla — o soñarla. Aquí
todo es claro y bien delimitado. Sólo resta
ser consecuente con ese sueño, con esa
mascarada convencional que nos han dado,
puesto que somos sueño en el sueño, y al
final el gran Autor de este Gran Teatro
y sus apuntadores nos pedirán cuentas,
cuentas de nuestra fidelidad a las reglas
del juego, al texto de nuestro personaje.

Pero en el mundo de Villaurrutia, ¡qué
distinto es todo! No vivimos en el sueño;
no vivimos en la vigilia; vivimos en el
mundo intermedio del insomnio, y ese
mundo es el miedo. Aquí no hay personajes,
tranquilizadores personajes, sino aterradores
fantasmas.

Para Villaurrutia, la realidad es discontinua,
aparece y desaparece, se esfuma, se interrumpe.
Y eso, esas interrupciones, esos desvanecimientos
es lo que casi siempre evoca en su pluma la
palabra "muerte":

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

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

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

... es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros...
... y nos une y separa alternativamente
... nos deja confusos, atónitos, suspensos...

La muerte es:

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

Se comprende fácilmente que la experiencia
de todo esto se llama precisamente miedo.
De tal manera que, si nos viéramos
precisados a decir con una sola frase cómo
es la muerte, la forma especial de muerte
que impregna toda esta poesía, que es su
tema casi único, diríamos que, en Villaurrutia,
la muerte es el miedo.

Miedo, lucidez, insomnio: ¿no se ve el
vínculo profundo y recíproco que une a estas
tres cosas? No podría decirse si es el miedo
lo que le mantiene insomne o el insomnio lo
que le da miedo. Del mismo modo, ¿no
sentimos claramente que el miedo es lúcido
y que la lucidez es una forma de terror?
Todo esto tiene algo de satánico. Y satánico
es también esa especie de soberbia que le
lleva a ver en la muerte la prueba de la vida:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor...!

Ese silogismo de aspecto equilibradamente
cartesiano:

... que puesto que muero existo,

que parece casi consolador, acaso es, sin
embargo, el grito más desgarrador que ha
lanzado este hombre. Porque si es, en efecto,
casi tranquilizador que la muerte sea una
prueba de la vida, es en cambio aterrador
que sea la prueba de la vida, que esta prueba
tenga que ser la muerte, que no haya otra.

Pero todavía tendremos que encontrar
más tinte satánico en esta obra. Porque
(Pasa a la pág. 21)

ahora, después de haber reducido el mundo a un tétrico juego de sombras fantasmagóricas, después de haber dejado

la tierra hecha impalpable silencioso silencio,

se alza de pronto, en medio de este paisaje desolado, algo que parece como una tabla de salvación, algo superior, algo luminoso: "¡Son los ángeles!" ¿Y quiénes son estos ángeles? Veamos lo que nos dice de ellos el "Nocturno de los ángeles":

Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen
(de los mortales).

¿Y a qué vienen esos ángeles? Vienen

a fundirse y confundirse con los mortales,
a rendir sus frentes en los muslos de
(las mujeres,
a dejar que otras manos palpen sus cuerpos
(febrilmente,
y que otros cuerpos busquen los suyos hasta
(encontrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios
de una misma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,
a poner en libertad sus lenguas de fuego,
a decir las canciones, los juramentos, las
(malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo
(misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

Así pues, son éstos los ángeles del deseo; así pues, en este mundo de cenizas sólo una cosa brilla; porque (se nos dice en el mismo "Nocturno")

Si cada uno dijera en un momento dado,
en una sola palabra, lo que piensa,
las cinco letras del *deseo* formarían una
(enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva
(que las otras.

Y en otro lugar:

... los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo.

Y aquí no hemos podido dejar de recordar a Luis Cernuda. Es evidente el parecido entre los versos del "Nocturno de los ángeles" que acabamos de citar y aquellos de Cernuda que empiezan:

Si el hombre pudiera decir lo que ama...

Ya en otros lugares podía apreciarse una semejanza de tono entre estos poetas: cierta elegiaca elegancia, cierta noble desesperación:

... cuando la vida o lo que así llamamos
(tan inútilmente...

Pero ahora, en el tema del deseo, el parentesco se hace más evidente. Era natural que una experiencia parecida del amor les llevara a ideas semejantes sobre él. Para ambos, el amor acaba por ser exclusivamente el deseo; para ambos este deseo no es una cosa idílica, sino más bien algo bastante terrible; ambos nos dejan, después de esta experiencia, una sensación tal vez más desolada que antes; porque para ambos el amor es lo superior, pero no porque sea lo mejor, sino porque es lo más fuerte, lo más avasallador, lo más trágico. En Villaurrutia, por ejemplo, el amor es algo que maldice:

y maldigo el rumor que inunda el laberinto
(de tu oreja...

y que odia:

EL MUNDO

DE

JAVIER

VILLAU RRUTIA

Amar es una cólera secreta,
una helada y diabólica soberbia.

... y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.

Es que tampoco por el amor podemos escapar de este mundo, de esta cárcel sombría, de este túnel poblado de fantasmas. También en el amor el poeta yace

junto a tu cuerpo más muerto que muerto...

También aquí se vive en la mentira:

Amarte a flor de boca y mientras la mentira
no se distingue en ti de la ternura.

También aquí se vive en la muerte:

... que si no me dejas verte
es por no ver en la mía
la imagen de tu agonía:
porque mi muerte es tu muerte.

No, no hemos salido del círculo terrible, sino que más bien hemos llegado hasta su fondo; el amor es la última consecuencia de toda esta desesperación:

la fuerza que a ti me lanza,
perdida toda esperanza,
es... ¡la desesperación!

En estas condiciones, el poeta tiene que sentir que el amor mismo es también diabólico. Ya nos decía hace un momento que es "una helada y diabólica soberbia". Ahora añade que

amar es una envidia verde y muda,
una sutil y lúcida avaricia.

Es que esa forma de amor que vivió Villaurrutia es, en efecto, eso: una envidia, una avaricia, una forma metafísica del robo:

Amar es absorber tu joven savia
... hasta que de la brisa de tu aliento
se impregnen para siempre mis entrañas.

Hasta el punto de que:

¡Yo quisiera anular de tu cambiante
y fugitivo ser el movimiento...!

Este es el mismo tema que desarrollará más ampliamente en *La yedra*. En esta pieza, el personaje de Teresa, uno de los más sentidos de Villaurrutia, busca también en el amor una especie de robo, una absorción vitalizadora. Aquí, lo mismo que en la poesía, el que ama tiende a anular, a destruir, a inmovilizar el objeto (casi dan ganas de decir "a la víctima") de su amor. Y, también lo mismo que en la poesía, en la obra de teatro, a fin de cuentas, este intento se revela impracticable, porque amar es

una gula voraz, siempre desierta.

Poco es lo que ha quedado, en definitiva, después de la experiencia del amor. Pero este poco, sin embargo, cambia bastante las cosas. A medida que el tema del amor va tomando amplitud, va viéndose

desaparecer poco a poco el "temor de ser o no ser realidad". Esta experiencia del amor —no podía esperarse otra cosa en un mundo espectral— es, ante todo, una experiencia subjetiva. Pero a través de estas envidias, de estas avaricias, de estas cóleras y de estas maldiciones, el amante va adquiriendo, por lo menos, la sensación de su propia existencia, de su propia realidad. El enamorado, colocado frente a otro ser, se ve por fin a sí mismo, se siente compacto, se reconoce. Y reconoce en primer lugar su carácter diabólico, su desesperación y su desesperanza, casi su culpa. Pero esto es sólo un instante, porque en el preciso momento en que se ha encontrado consigo mismo, en que se ha visto congruente, el amante, por el hecho de serlo, tiene que renunciar a todo eso, perderse, dejarse destruir:

porque amar es, al fin, una indolencia.

Y para siempre:

pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

Pero, ¿no es ahora todo muy diferente? ¿No se respira aquí un tono más sereno, más humilde, menos desesperado? La desesperanza, la soledad, todo lo negativo de los poemas finales, ya no nos suena a soberbia, sino más bien a aceptación. Por fin parece que el orgulloso insomne acepta cerrar los ojos:

Pero amar es también cerrar los ojos.

Es difícil decir cuál debería ser el próximo paso en la curva de esta historia espiritual, aunque se siente uno muy tentado a pensar que en todo caso sería un paso hacia alguna certidumbre. Por desgracia, de ese paso no nos queda sino el póstumo "Soneto del temor a Dios". Seguramente hay que desconfiar de la tendencia que tenemos a dar una importancia excesiva a las obras póstumas, que evidentemente no fueron hechas pensando que lo serían. Pero puesto que la obra se cierra y organiza por sí misma, puesto que es con la obra con quien dialogamos, creo que podemos atrevernos a escuchar lo que por sí misma nos dice. Y este soneto póstumo dice mucho. En él siente por primera vez el poeta que ese "miedo" del que tanto hemos hablado, le separa de Dios. Pero al mismo tiempo —y esto sí que es nuevo— reconoce que ese miedo era miedo de El, de verlo y oírlo; reconoce que no quiso verlo, que lo ha negado:

Este miedo de verte cara a cara,
de oír el timbre de tu voz radiante
y de aspirar la emanación fragante
de tu cuerpo intangible, nos separa.

Se ve claramente que aquí el poeta está penetrado del sentido satánico de su temor; porque rehuir esa presencia, esa temible presencia; dejarse separar de ella por el temor de ella, no puede ser sino un acto de soberbia. Este primer cuarteto tiene todo el acento de una confesión, de un acto de contrición. Y es natural que en el verso siguiente el tono pase sin transición a ser el de la oración, y que, por último, después de decir cómo lo busca, llegue a la pura espera que, según Simone Weil, es la esencia de la humildad:

Es inútil mi fiebre de alcanzarte,
mientras tú mismo, que todo lo puedes,
no vengas en mis redes a enredarte.

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 incomprensible 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, incomprensiblemente, 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