

es la carencia de sitios donde fijar sus carteles, sino el hecho de que éstos, generalmente hermosos, desaparecen poco después de haber sido colocados. Alabo el gusto de quienes se los llevan a su casa —y ciertamente el cartel ha cumplido su función frente a ellos— pero lamento que no pueden seguir funcionando los carteles.

Difícilmente puede hablarse de belleza en un cartel que no es efectivo. Menos ahora que antes, puesto que no creemos en bellezas absolutas ni en la belleza como un valor autónomo. Lo principal en un cartel es que sea efectivo, y esa efectividad no puede alcanzarse sin una forma adecuada, que si se quiere puede llamarse "bella". Pero esa "belleza" y la función del cartel son inseparables: de hecho, una misma cosa.

Para el jurado —para mí en particular— fue muy grato saber que, salvo alguna excepción, la mayoría de los ganadores del concurso de carteles fue gente joven: de alrededor de veinte años y aun menos. También es alentador el hecho de que se trata de muchachos que están estudiando o que acaban de terminar sus estudios en escuelas de diseño. Esto revela que hay interés por el cartel y el diseño en general en una nueva generación, y que las escuelas de diseño, con cuantas deficiencias puedan tener, cumplen de alguna manera su función. De donde podemos concluir: tenemos una promesa viable de buenos carteles (y de buen diseño) en México. Falta que el país sepa aprovecharla. El concurso que ha organizado la Universidad debe entenderse, creo, con esa intención.

Arquitecto Benjamín Villanueva, organizador del concurso

Atribuyo el éxito del concurso, en parte, a que establecimos como máximo muy pocas tintas. Un número ilimitado de tintas nos habría traído una gran cantidad de carteles de mala calidad: muy pocos artistas manejan tintas de manera adecuada y con conocimiento de su efecto tipográfico.

Otra característica de las bases del concurso contribuyó a su éxito: pedimos que los temas se trataran en forma abstracta y simbólica. En cierta medida impedimos que entrara la representación figurativa que en experiencias anteriores ha resultado muy negativa.

Trataremos de organizar más concursos, para que sea mejorada la calidad de los carteles en México, pues hay pocas escuelas y pocas facilidades para que se incremente el número de buenos cartelistas, ya que las disposiciones municipales impiden que se fijen carteles en los muros de la ciudad. Con estos concursos alentaremos a los artistas; tal vez así tengamos carteles tan buenos como los cubanos y polacos.

Pediremos a los concursantes que nos permitan guardar una larga temporada sus carteles, o los cedan a la UNAM de tal manera que podamos organizar una exposición viajera que recorra el país y promueva el interés en círculos de la provincia que han estado totalmente desvinculados de esta expresión artística.

Teatro



Teatro del Siglo de Oro

por Othón Arróniz

N.D. Shergold nos ofrece en esta voluminosa obra* el acopio de datos más importante sobre el teatro español del Siglo de Oro, desde las publicaciones de Pérez Pastor, a principios de siglo.

Para el autor representa la culminación de veinte años de trabajo dedicados a la investigación en este campo. Desde su tesis doctoral de 1950, ya consagrada a la puesta en escena de las comedias del XVII, Shergold ha venido publicando documentos colacionados pacientemente en los archivos españoles, que ahora forman la base de la Historia del Teatro que reseñamos.

El autor ha querido orientar su Historia de una manera diferente a las obras de conjunto precedentes en este terreno. En Shergold se encuentra antes que nada la preocupación de no aventurar juicio alguno que no se halle sustancialmente apoyado en datos de primera mano. Con seguro criterio científico, ha preferido en todo caso el cotejo inmediato con fuentes primarias y ha evitado el reiterado manejo de textos conocidos. Desde este punto de vista, representa un tratamiento del tema con mayor profundidad que el ya clásico "The Spanish Stage" de Rennert, al que completa, si no supera, en muchos aspectos.

La novedad más importante, según nuestro punto de vista, consiste en la utilización de los documentos que el Archivo Muni-

* N.D. Shergold, *A History of Spanish Stage*, Oxford, 1967



pal de Madrid guarda respecto a contratos de arriendo de corrales, reparaciones de los mismos, etcétera, así como de los papeles de la Diputación Provincial que pudieron salvarse de los incendios de la Guerra Civil. Conocidos, sobre todo los del Archivo Municipal madrileño, habían sido dejados de lado injustificadamente, por su aparente falta de importancia. Corresponde a Shergold y al profesor J.E. Varey haberlos sacado del olvido para mostrar cuánto provecho puede obtenerse de ellos para la historia del teatro del Siglo de Oro. En efecto, sólo siguiéndolos atentamente podemos tener datos fidedignos tanto de la estructura del corral castellano como de su evolución —si es posible hablar de evolución— en siglo y medio de existencia de estos tablados. No será el menor de los méritos del libro el haber hecho temblar, de primer golpe, en sus cimientos, los esquemas del corral que desde Sepúlveda y el dibujo de Comba venían haciendo opinión establecida.

El criterio científico que anima al libro de Shergold se contrapone en cierta manera con el ambicioso proyecto de englobar en un volumen toda la historia anterior a 1700: "My aim in the present volume has been to provide a full account of the Spanish Stage from the Middle Ages to the end of the Seventeenth Century, taking into account all the material that is now available..." nos confía el autor en el prólogo.

Que un panorama tan extenso como el que se propone estudiar no se halle exento de peligros, es por demás evidente. Ya parece cuando menos caprichoso el haber consagrado varios capítulos a la Edad Media y haber dejado de lado el teatro del siglo XVIII, y el de los dos últimos siglos, por la poco convincente razón de que después del 1700: "el periodo conocido como el Siglo de Oro había terminado y el cambio de dinastía real en ese año marcaba el comienzo de nuevas influencias culturales..." Estas mismas razones son válidas y más aún en el Renacimiento español y no vemos por qué tomarlas en cuenta aquí y no allá si no es por un prejuicio al que Shergold no ha podido escapar.

No queremos con esto reducir el alcance de los primeros capítulos dedicados a los tropos litúrgicos, aun cuando no creamos, y con nosotros Hunninger, que en ellos se encuentre la fuente original de los teatros nacionales.

Un reparo de mayor trascendencia se nos ocurre al mirar cómo el autor ha ordenado el aluvión de datos con que contaba. Frente a posibilidades que se nos antojan más fecundas, Shergold ha preferido seguir el orden cronológico, tal como corresponde, por otra parte, a una historia tradicional. Esto no quiere decir que no hayan sido debidamente separadas las categorías de teatro religioso, teatro de colegio, teatro cortesano y teatro comercial, pero aun hechas estas diferencias, y respetadas rigurosamente estas clasificaciones, los datos van amontonándose, llenando páginas y páginas de enjundiosa pero difícil lectura. ¡Cuántos lectores abrumados por el peso de las citas (puede uno preguntarse a qué categoría de lectores va dirigido este libro)



recordarán con nostalgia la amena obra de Rennert!

Cada capítulo correspondiente a un periodo estudiado, es como un cajón de sastre en donde indiscriminadamente hallaremos toda, o casi toda, la información conocida sobre le tema. "A full account" como dice el autor, es un propósito generoso, sin duda, pero no por ello menos vago e impreciso, y a consecuencias del cual apenas puede otear entre tanta riqueza algunas líneas generales. Ante el esfuerzo contenido en este grueso volumen, las conclusiones nos parecen muy pobres.

La objeción más importante, sin embargo, es de mayor envergadura. El autor no ha podido escapar a un viejo prejuicio: el de reducir la geografía teatral del Siglo de Oro dentro de los límites de la Corte madrileña. Prejuicio centralista que le ha hecho desdeñar los datos que él mismo asienta y subraya en otros lados. Para él, nace el teatro en centros provinciales (Encina y Fernández escriben en Salamanca, Timoneda en Valencia, Cueva en Sevilla, los Argensola en Zaragoza) pero desde allí se desplaza a la Corte Castellana y allí florecen los dos grandes dramaturgos del Siglo de Oro, Lope de Vega y Calderón.

En sus conclusiones, Shergold termina diciendo: "The provinces are of hardly any importance as centres of dramatic composition after about 1585 at the latest, and it is in the capital that further development, both the 'comedia' and the 'auto' takes



place" (pág. 547). Un punto de vista tan sumario no podría ser aceptado sin grandes reservas. Respecto a la creación literaria, por ejemplo, ya bastaría con recordar la abundante producción de la escuela valenciana. Aun cuando de ella tengamos datos fragmentarios, la publicación en Valencia de *Los amantes* (1581), *Doce comedias famosas* (1608) y *Norte de la poesía española* (1616) que contienen comedias de Artieda, Virués, Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro, Miguel Beneyto, Carlos Boyl y Ricardo del Turia, nos debe hacer pensar en la importancia de la vida teatral lejos de la Corte precisamente en las décadas (casi todos son contemporáneos de Lope de Vega) en que Shergold señala que tal vida se había extinguido.

Pero ¿puede realmente con alguna justificación descartarse del movimiento teatral del Siglo de Oro a centros de actividad dramática como Sevilla? No vemos cómo el autor puede olvidar que el teatro de La Montería pertenece completamente al Siglo XVII (1626-1691) y que el Coliseo prosigue aún sus actividades hasta 1679. Ni siquiera puede decirse que estos teatros llevaran una vida modesta en relación con los de la Corte. El Coliseo se emparejaba en todo, aun en el número de representaciones con la Cruz o el Príncipe. Recuérdese que en 1624 hacía cuenta de 198 representaciones anuales.

Y no vemos por qué debe olvidarse también que precisamente el resurgimiento de los teatros regionales es de principios del siglo XVII. En Valencia, para no citar sino lo más evidente, la Casa de la Olivera es construida en 1618 y se mantiene en pie durante todo el glorioso siglo. En Sevilla, como hemos dicho, La Montería nace en 1626 y el Coliseo en 1607. En Zaragoza, el Corral del Hospital de la Gracia se mantiene en actividad durante todo el Siglo de Oro y sólo es derruido en 1769, y el de Segovia en 1761.

Pero estos hechos son harto conocidos para insistir sobre ellos. Si los traemos a cuento es para poder afirmar un fenómeno descuidado en la obra de Shergold: el teatro del siglo XVII es un teatro peninsular, que desborda incluso las fronteras de la misma Península para desarrollarse en América. Las compañías —y con mayor razón los grupos menores como la Gangarilla, la Garnacha o todos aquellos pintorescamente descritos por Agustín de Rojas— recorren España y Portugal siguiendo itinerarios muy regulares y nada caprichosos si bien se los estudia. Muestra de ello son los trayectos seguidos por los comediantes en la Provincia de Madrid y Toledo tal como los ha estudiado N. Salomón en reciente trabajo.

Las anteriores reservas, dichas con todo respeto, no pretenden disminuir en nada los méritos de un libro tan importante para la historia de la escena española. Si las conclusiones nos parecen pobres, justo es decir que al final de cada capítulo se hallan observaciones muy llenas de interés y novedad. Por todo ello creemos que el libro de Shergold permanecerá mucho tiempo en las bibliotecas de los estudiosos como un indispensable medio de consulta.

Libros



Un gazapo de Unamuno

por Manuel Mejía Valera

Porque también los hispano-americanos presumen de imaginativos, a mi parecer, sin gran fundamento. Son, en general como nosotros los españoles, más palabreros que imaginativos. (Unamuno: "La imaginación en Cochabamba", *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1909)

Pese a que en cierta ocasión Miguel de Unamuno, con inexplicable ligereza, afirmó que en América Latina los críticos y ensayistas tenían primacía sobre los autores de ficción, no es aventurado señalar que los desmanes de una gran imaginación prevalecen en más de un escritor nuestro. Para desmentir a don Miguel bastaría citar a un autor de fantasía impulsiva y desbordante, que por lo demás fue casi estrictamente contemporáneo suyo: el peruano Clemente Palma (1872-1946), hijo de don Ricardo, el célebre autor de *Las tradiciones peruanas*. Sus *Cuentos malévolos* datan de 1896 aunque sólo aparecen en volumen en 1904. Clemente Palma allí ofrece una bien lograda amalgama de argumentos esotéricos y conceptos sutiles, en un estilo que a veces deslumbra por sus atrevidas metáforas.

No transcurre gran tiempo sin que se dejen oír otras voces: Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Rafael Arévalo Martínez, y en época más reciente, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar.

En el México contemporáneo la literatura fantástica adquiere anchura y agilidad en la obra de Francisco Tario y de Juan José Arreola, en cierta forma seguidores de Jose María Roa Bárcena (1827-1908). Esta tendencia alarga su influjo sobre tierras guatemaltecas en las preocupaciones de Augusto Monterroso, autor de *Obras completas y otros cuentos* (México, 1959) y *La oveja negra y demás fábulas* (México, 1969).

Nadie discute las dificultades de acertar en la mencionada rama literaria, que debe hermanar una desbocada fantasía con las excelencias de un estilo poético, la imaginación y la gracia. Añadamos el heroísmo que significa ahondar en este postergado género, sin hacer concesiones al realismo, al prosaísmo o, para usar términos actuales, a la paciente grabadora. No falta quien diga que la literatura de ficción se hace para honestar ocios y que es exclusiva de la burguesía escapista o (sin duda así piensan los más dogmáticos y menos sensibles) producto del