



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 llevasen 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

conservadurismo político. Los indudables aciertos de *Una violeta de más* (México, 1969) y *La oveja negra y demás fábulas*, de Francisco Tario¹ y Augusto Monterroso,² al mismo tiempo que las reservas de los “comprometidos”, por su ambición cosmopolita quizá también despierten el rechazo de los críticos “nacionalistas”. Por nuestra parte, tan sólo les auguramos el animoso aplauso —que no es poco— de una “inmensa minoría”.

En “El mico”, primer cuento de *Una violeta de más* de Tario, la soledad de un irreprochable caballero es turbada por la aparición de un niño —que emerge de las aguas como una Venus desleída y diminuta— en una tibia noche de otoño. Una leyenda en una casa de orates (durante decenios la sombra azul canario de un ciclista cruza el jardín solitario) es tema de “La vuelta a Francia”, donde el tiempo cíclico aparece dibujado con nitidez.

Aunque el autor a veces se pierda en nimias consideraciones sobre problemas conyugales, y otras se enrede en una disquisición absurda o caiga en un símil extravagante, en “Ortodoncia” prevalece el humor vivo y eficaz. Más adelante, Tario ensaya el cuento policíaco en que también asoma el oportuno toque de humor: “Asesinato en Do sostenido mayor”.

El relato que cierra el volumen, “Entre tus dedos helados”, da claros indicios de las predilecciones temáticas del autor. Un sueño obsesivo encubre, o más bien devela, un amor incestuoso. Tario conduce al lector a un plano de irrealidad inexplorado y frondoso, manejando discreta y venturosamente los símbolos que corresponden a esta experiencia estrujante. Cuento de argumentación persuasiva en que la ficción a lo maravilloso y la movilidad acrobática de las imágenes son las dotes que más brillan.

Algo, sin embargo, conspira contra la solidez de este libro: la prosa abundosa, colmada de palabras inútiles, lo más alejada de la concisión descarnada de un Borges o un Arreola. A menudo el autor anega los conceptos en un torrente de vocablos: empalagosa verbosidad que revela un gusto inseguro y en cierto modo pueril. Examinamos un párrafo tomado al azar:

Nos bastó con ver entrar a mi padre para que todos nos diésemos cuenta al instante de que tampoco aquella nueva dentadura que ensayaba hoy era la adecuada.

Quizá debió decir:

Bastó ver a mi padre para advertir que tampoco aquella dentadura que ensayaba hoy era la adecuada.

Bien puede afirmarse que, por desgracia, esto ocurre con bastante frecuencia, y que en punto del estilo Tario no lleva ventaja a los demás escritores del género fantástico. Pero insistamos en sus excelencias, que son muchas: el autor sabe tocar con maestría los resortes que conducen al deslumbramiento: el ensueño, la pesadilla, el esoterismo, lo imaginativo en suma. Y aun en aquellos cuentos más cercanos al humor y



a la ternura hacia los desvalidos, no se pierden estas características. En todos los relatos hay una fantasía exuberante, atemperada o frenada por un riguroso conocimiento de la técnica del cuento y por una leve ironía. Alada ironía que discurre especialmente en “Asesinato en Do sostenido mayor” y “Ortodoncia”.

Aunque escrito con menos pausa y aliño que *Obras completas y otros cuentos*, el desarrollo inteligente y gradual de la anécdota y lo inesperado del desenlace, en *La oveja negra y demás fábulas* del guatemalteco Augusto Monterroso se unen venturosamente a la clara atmósfera de una ironía trascendental. Quizá hubiera sido deseable un mayor desarrollo de la trama, sobre todo en “La fe y las montañas” y “El apóstata arrepentido”, que son los textos de apariencia más liviana; y un humor más reflexivo en otros como “La honda de David”, cuyas intenciones rebasan con mucho las del puro pasatiempo. También advertimos una ambición filosofante (“La tortuga y Aquiles”, “Monólogo del mal”, “Las dos colas o el filósofo ecléctico”) que, si bien no culmina en una cabal concepción de la vida, nos recuerda los candorosos albores de las fábulas de Esopo y La Fontaine, aunque en Monterroso la intención moralizante se desvirtúa en el más desolador relativismo.

Dijimos que *La oveja negra y demás fábulas* está escrita con menos aliño y compostura que *Obras completas y otros cuentos*. Los escasos defectos estilísticos del libro que comentamos van desde la frase anfibiológica hasta los tropiezos de una arcaizante sintaxis (“Alicuanto bonus dormitad Titus”):

Estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escritor le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cocteles y a observarlos (sic) por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la mano (pág. 13)

Otro párrafo en que la anfibiología se da la mano con el espacioso rodeo de la narración:

Animado por esa revelación empezó a estudiar un gran lote de libros arrumbados desde antiguo en su casa y, a medida que aprendía, a conducirse como ser

importante frente a las situaciones comunes (pág. 25).

Pero estas son minucias que no empañan la sobriedad y lozanía del conjunto. Insistamos en el tono purificador de la ironía que en *La oveja negra y demás fábulas* disimula el doloroso tránsito de lo ideal (el ingenuo reino de los animales) a lo real (el ámbito de los conflictos humanos), dejando intencionalmente imprecisas las fronteras entre ambos contrapuestos mundos.

La oveja negra y demás fábulas no presenta la carga de sustancia poética de los *Prosemas* de Ernesto Mejía Sánchez, ni puede emparentarse con los desvaríos amorosos, el descarriado misticismo o lo maravilloso profano del ya clásico *Confabulario* de Juan José Arreola (más bien puede establecerse analogía con las hermosas viñetas de *Punta de Plata*), pero imposible no admirar los quiméricos empeños de Augusto Monterroso, su contagiosa aura fantástica y la eficacia de su estilo que concede mucho a la expresión y todo a la idea.

A nuestro juicio dos graves riesgos asedian a este autor admirable: el primero, que contagiado del “boom” de la época caiga en una superabundante producción “realista” y abandone los cánones de su arte. Y el segundo, que tome demasiado en serio la ironía trágica de su última estampa (“El zorro es más sabio”) y llegue a inmolarse su capacidad creativa al ligero solaz de una tertulia o a la fantasía risueña de una feliz frase en un coctel efímero.

En las obras de Francisco Tario y Augusto Monterroso no hallamos la estudiada exquisitez de Arreola, ni la dialéctica abstrusa de Clemente Palma, ni el candor amable y terrorífico de Roa Bárcena, pero la sagacidad natural de estos autores, honda y concentrada, les confiere caracteres distintivos y apreciables. Los necesarios para, una vez más, poner en entredicho cualquier unamuneco pesimismo.

1. Pseudónimo de Francisco Peláez, nacido en México, D.F., el año de 1911 y autor de los libros de cuentos: *La noche*, México, 1943, *Yo de amores qué sabía*, México, 1950 y *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, México, 1952; y de *Aquí abajo* (novela) México, 1943 y *Equinoccio* (Aforismos) México, 1946.

2. Nacido en Guatemala el año de 1921.

