

desligada de la realidad vital, se crea por sí sola, es el resultado nada más de las exigencias del tema. Sus obras son antes que nada poemas en los que todos los sucesos y aún los objetos y lugares (el abanico en la primera obra, el hospital en la segunda, el ropero en la última) tienen una calidad mágica. Su único objeto es crear una imagen poética de la realidad que la revele desde un punto de vista determinado, y como éste, como ya hemos visto, es de una validez absoluta, su categoría artística es muy alta.

En el Teatro Orientación, José Solé dirigió la versión escénica de *Amadeo* de acuerdo con una cuidadosa y consciente visualización de las exigencias del texto; pero el tono de actuación impuesto a los actores no siempre es el más adecuado. A pesar de la naturaleza del tema, la obra de Ionesco está realizada mediante un sistema más cómico que dramático, que no excluye el lirismo, pero cuyo dramatismo se encuentra en lo que el tema revela, no en su proyección exterior. El tono dramático impuesto por la dirección le resta efectividad a varias escenas e inclusive, en algunas ocasiones, las hace confusas o incongruentes, y no sólo porque no van de acuerdo con su esencia interior, sino también, varias veces, por el movimiento escénico determinado por el mismo director. Sin embargo es evidente que su dirección reúne otras muchas cualidades (el ya mencionado movimiento escénico; la solución para los cambios escenográficos y los trucos, la iluminación y, sobre todo, el ritmo general de la representación) y es además sincera y valiente, por lo que no puede dejar de elogiarse.

Carlos Ancira y Pilar Souza, que cargan con el peso total de la obra, logran sacarla adelante; lo que ya es en sí un esfuerzo muy notable. Y los demás miembros del reparto cumplen correctamente, dentro del carácter episódico de sus papeles.

En el Granero, la interpretación de las tres obras de Yukio Mishima, a cargo de la compañía I.I.O.R.G.A.S., cuyos principales actores son Lourdes Canale, Graciela Orozco, Sol Cossío y Angel Casarín, revela una seria disciplina y una clara concepción de las exigencias teatrales de los textos, comprensión que se traduce en el deliberado empleo de ciertas actitudes, en la corrección del movimiento escénico y en la justa "intención" con que cada uno de los actores proyectan sus papeles. Pero las facultades de los actores no siempre están suficientemente desarrolladas para hacer efectiva esa intención. La simplicidad de los gestos, la falta de dominio en la modulación de la voz, impiden que los propósitos de la concepción escénica alcancen la debida efectividad. Sin embargo, el extraordinario buen gusto demostrando en la elección de las obras y la justa visión que los miembros de la compañía tienen de lo que debe ser su interpretación, son suficientes para hacerlos acreedores de la más amplia felicitación. La disciplina y el talento que han demostrado tener les permitieron muy pronto, sin duda, superar estas limitaciones.

LIBROS

MONTERROSO: HUMOR Y VERDAD

Por Luis Mario SCHNEIDER

EL HUMORISMO carece de ubicación como género o especie literaria. Si bien obra por la palabra, sugiere más allá de la pura significación, para verificarse en una categórica actitud humana. Jamás se es humorista por elaboración o gimnasia literaria o por recreo artístico. El humorismo obedece siempre a una necesidad del ser humano, catalizadora de la realidad con método y franqueza. Como hombre, el humorista es un ser irrespetuoso con la simulación y a la vez un individuo en constante actitud de pegar el zarpazo, de estar en acecho, acicateado por una impiedad positiva, vigilante de todo lo que obra en el exterior y en el interior de sí mismo. Desde allí, sin códigos —sin ser anarquista, su última convicción consiste en demostrar que las leyes son prejuicios jurídicos—, trata de reconstruir o, en la mayoría de las veces, de cambiar al hombre, lo que es una manera de organizar el mundo. Por eso todo humorista es en el fondo un reformador. Un militante situado justo en el medio de la construcción y del derrocamiento.

No existe humorista que no sea un ser de creencias profundas, de concepción espiritual arraigada, que se descubre —y ya en lo literario— en esa atmósfera de desconsuelo que posee toda creación de humor, y que viene de un método cortante, sin nada de heterodoxia: la visión nueva de las cosas pasadas pero aún vigentes.

Para reaccionar, para sobrepasar ese trago que implica la militancia actualizante y actualizadora, para aliviarse sin conformismos, para consolarse, el humorista se escapa por la ironía llegando a veces a la mordacidad despidada o a la ternura un tanto maternal.

Todo nace porque jamás se conforma con mirar vivir, con dejar transcurrir despreciosamente los acontecimientos personales o ajenos. El humorista es un analizador, un crítico total de la existencia.

Ve, le interesa vivir en un contorno con categorías éticas rigurosas. Por eso además de ser rebelde es un moralista. Intransigente en cuanto documenta un absolutismo interior nacido de negar la posibilidad del cambio con elementos de retoques, de amoldar zurciendo los defectos. El humorista pretende recrear lo que lo preocupa, pero sin transigir con nada ni con nadie.

A menudo suele confundirse el humor con lo cómico, con lo ocurrente, con lo ridículo, con lo burlón o simplemente con lo ingenioso. Quizá todo nazca de pretender medir por medio de los efectos, encontrando que la risa —el índice exterior anecdótico—, es la resultante de idénticas causas. Florencio Escardó uno de los peritos en la materia desde Aristóteles a Bergson, postula una discriminación cierta entre dos fenómenos que hasta el momento parecían iguales: la risa y el reír. Demuestra cómo la primera es una de las manifestaciones del reír, y como éste "es una capacidad humana altísima, porque es la risa con inteligencia", es decir "la risa espiritual y cuya manera expresiva es la sonrisa". En conclusión, no

todos los géneros que causan risa son humorísticos. El propio Escardó nos advierte con posterioridad que "lo festivo es una gracia para hacer reír, en tanto que la del humorismo es una gracia para hacer pensar", o "el humorista es un filósofo en la figura de un bromista; el festivo es lisa y llanamente un bromista".

De aquí que el humorismo posea una amplia proyección social: imponer bajo el resumen de dos tiempos —el efecto gracioso y el pensar serio— una crítica a la sociedad, con mucho de amargura y no poco de desconsuelo.

No es éste el momento de demostrar el porqué de la carencia de humoristas en la historia literaria de América, ni tampoco rastrear el padrinazgo continental o universal en los cuentos de Monterroso. El propósito simplemente nace de una sorpresa y de una admiración. Lo que sí no se puede menos que señalar es la actitud de nuestra crítica impresionista en hallar a toda aparición creadora —si es de un joven mucho mejor— su carácter de mulato literario, sentido que tiene más de erudición pedantesca personal que de profundidad investigadora. Nada existe gratuitamente. La historia no obra por intermediarios exclusivos ni por cortes de machetazos mentales.

Obras completas (y otros cuentos) de Augusta Monterroso, editado por la Universidad de México, revela sorpresivamente a un humorista escritor con enormes valores literarios. No se trata de un primer libro con posibilidades de temas, personajes o estilo. Con él no existe ni el mecanismo desarticulado, ni el contenido fugaz, ni el mensaje superfluo o estéril que acreditan por lo general al nuevo escritor. Si el término equilibrio no estuviera contaminado de retórica lo emplearíamos sin retaceo.

La ironía encuentra el paso justo entre el hecho artístico y el símbolo iniciado desde el título del volumen.

Es posible preguntarse por qué Monterroso eligió *Obras completas* para que además de dar nombre a un cuento lo diera también al libro. El hallazgo un tanto alegórico no desperdicia el factor humor de ser no la serie de volúmenes del escritor famoso, reverenciado universalmente, sino la de uno que por primera vez se lanza a la carrera literaria. O por qué colocó el apellido Taylor al personaje de la primera ficción, otorgándole caracteres de política comercial bajo un tinte de bondad superficial en el ambiente de una región de América del Sur. La concepción taylorista está certeramente narrada, alcanzando el símbolo humorístico-literario, histórico sentido trágico.

Cada alternativa que revelan sus diferentes creaciones, presta al autor un contacto íntimo entre su yo y el contorno, para transmitir al lector, sin subterfugios, un mundo dolorido en busca de acomodación.

Monterroso acusa todas las notas de un claro humorismo. Sus cuentos recorren un camino que va desde la rebeldía con-

ceptual hasta el análisis formal. Si algunas veces destruye a simple vista la narración, es nada más para testimoniar, con la sorpresa o el descontento, una crítica a lo puramente formalista o a lo acabadamente desinteresado.

Si rastrea en lo interior de los personajes trata de contraponer las situaciones espirituales de éstos, tomados individualmente, con el juego visto desde la unidad actuante de todos. Esta estructura le sirve a Monterroso como recurso para arrojar la careta, arrebatar la máscara del egoísmo individual o de la crueldad colectiva, produciendo sensaciones en donde el disconformismo se vuelve agrio, pero no por ello menos verdadero.

Si crea situaciones de rasgos fantásticos no le interesan en dimensión exclusiva (su contacto con la fantasía es gratuito y marginal). Si las aprovecha, intervienen como índices inmovibles en la armazón, antes que como efecto del desarrollo o resumen en la conclusión. Su método temático nace de un hecho real, o posible

de objetivarse, para volver después del desenvolvimiento al mismo punto de partida. Jamás la imaginación es absoluta, sino que se sirve de ella tan sólo para hallar la armonía de objetos o sensaciones discordantes.

La técnica misma de los relatos, elaborados o sostenidos por frases chispeantes, reflexiones interpoladas del autor, algunas excesivamente descriptivas, no permite el juego de la huida, de la evasión en el lector. Son llamados continuos a la realidad, inclusive como si el autor sintiera el peso por utilizar ciertas notas fantásticas. Esas mismas interpolaciones de carácter reflexivo unidas a la simbología total de los cuentos sin caricaturas de ambientes o de personajes (no hay deformación) revela la personal maestría humorística de Monterroso.

Su humorismo, despiadado, pero no cínico, tierno pero no esponjoso, encuentra en el hecho literario la inserción justa para que además de ser humano se solidifique en creación estética.

EN CASTELLANO

(Apuntes sobre Blas de Otero) ¹

Por Ramón XIRAU

EN EL CURSO de los últimos cinco o seis años hemos empezado a percibir que en España tiene lugar lo que muy bien puede ser un verdadero renacimiento artístico y literario. Desde los tiempos del cubismo y del surrealismo, no había existido en España una escuela de pintura como la que simbolizan, entre muchos otros, Tapiés, Cuixart o Feito; los novelistas, entre los cuales destacan Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio y Mauricio Aldecoa, forman una escuela coherente que ya va mucho más allá de las promesas. Los poetas no se han quedado atrás. Sin embargo, varios son los motivos que hacen difícil un juicio crítico justo por lo que se refiere a la poesía. En primer lugar hay en España varias generaciones mezcladas de poetas: tan actual es Alexandre como pueden serlo Celaya, Hierro, Otero, De Nora, Bousño o, entre los más jóvenes, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez. En segundo lugar el gran número de poetas españoles impide a veces distinguir y aquilatar los valores. Por último, hay que señalar cierta distancia espiritual que existe entre nosotros y ellos, ellos que han vivido y se han formado en un ambiente que no podía dejar de marcar, como un sello de dolor, su vida y su obra. Me limito, así, en esta breve nota, a la poesía de Blas de Otero y, dentro de ésta, al último de sus libros sin por ello dejar de referirme a obras anteriores. No podía ser de otro modo dado el hecho, acaso significativo también, de mi más que parcial ignorancia de la poesía española en su conjunto actual.

¹ Blas de Otero nació en Bilbao en 1916. Ha publicado seis libros de poemas: *Cántico espiritual* (1942), *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951), *Pido la paz y la palabra* (1955), *Ansia* (1958), *En castellano* (1959-1960). Este último prohibido en España apareció en París a fines de 1959 en edición bilingüe: *Parler clair*, y en México (Universidad Nacional Autónoma), en 1960. Como me ha sido imposible consultar algunos de estos libros he recurrido a las dos mejores antologías: *Antología consultada* y *Antología*

Cuando leemos un poeta por primera vez lo primero que aparece es cierta forma del habla, cierto carácter irreductible en el decir, cierta personalidad más o menos aguzada. Si llamamos estilo a esta primera apariencia, sólo confirmada por el análisis prolongado, cabe preguntarse cuál es el estilo de un poeta. ¿Cuál es, en concreto, el estilo de Blas de Otero? En *Poesía arraigada y desarraigada* (cf. *Poetas españoles contemporáneos*), Dámaso Alonso lo explicaba así: "Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, estrujadora de materia, superior quizá a la de casi todos sus coetáneos, comparable, por lo que toca a su fuerza y nitidez... a las de un García Lorca y de algunos otros poetas de mi generación... a veces comparable al más angustiado y apretado Quevedo." Esta capacidad "condensadora" es hasta tal punto una característica de la poesía de Otero que una lectura demasiado rápida podría dejarnos la impresión de sequedad y aun de limitación y escasez. Pero no debemos fiar de apariencias. La poesía de Otero es rica, densa, estrujadora y estrujante. La obsesión por el significado de Dios, del hombre y de España se repite verso tras verso y se manifiesta tanto en la dureza de los vocablos como en la reiteración compulsiva de las palabras. En *En castellano* Blas de Otero recurre a una forma estilística que en un poeta menor podría haber sido artificial: la cita, dentro del cuerpo de los poemas, de versos de otros poetas comentados, cambiados, hechos parte integral del nuevo poema siempre en busca desesperada o esperanzada de lo español. En algunos casos la referencia es al cancionero tradicional o moderno: "entre la luz de un cuchillo / brillante, ¡ay de mi España!"; "Anda / jaleo, jaleo. No dejan ver lo que escribo / porque escribo lo que veo" (¿Referencia también aquí a cantos de la guerra?). Se repite el recuerdo de Rubén Darío:

*Aquí, junto al río Ebro
digo la verdad,
siento en piedra y aire mi
castellanidad.*

Dos veces reaparece el tema ("Ahora diré la verdad") en *No espantes al ruiseñor* donde Otero evoca, símbolo del pueblo, a la compañera de Darío: "Francisca Sánchez, acompáñame". La presencia de Machado —común en muchos de los poetas españoles de hoy— constituye el leitmotiv de *Tañer*:

*La campana de la Audiencia
de Soria.*

*Filo de la madrugada...
... oyendo*

*tañer
España.*

Quevedo domina *Censoria* y Jorge Manrique conduce al poeta hacia la libertad.

*Recuerde el alma dormida
el río que con paso casi humano
enfurecido de airearse en vano
desembocó en la vida.*

Góngora, inspirador de tantos poetas de los años de veinte, es aquí el enemigo que cede su lugar a Don Quijote:

*poderoso caballero
es Don Quijote.*

Referencias todas ellas importantes, "collages" perfectamente adecuados a la idea y al verso del poeta. Sin embargo, el significado hondo de la poesía de Otero hay que buscarlo en la idea —mejor, el sentimiento— que el poeta tiene de Dios, el hombre y la libertad.

Desde sus primeros versos, la desolación dominaba la poesía de Otero, aquella "voz de lo negro" que aparecía en *Ángel fieramente humano*:

*Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte
al borde del abismo estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.*

El poeta —el hombre todo de España y acaso todos los hombres de la tierra tantas veces desterrados de ella—, sólo parecía escuchar la voz de la esclavitud y de la caída. Así en *Redoble de conciencia*:

*Humanamente hablando, es un suplicio
ser hombre y soportarlo hasta las heces,
saber que somos luz, y sufrir frío,
humanamente esclavos de la muerte.*

.....
Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte.

Pero el hombre (ángel-cadena) está condicionada, en Otero, por la idea, presencia-ausencia, de Dios. Dámaso Alonso decía, en el artículo antes citado, que la actitud de Otero se acercaba a la de los místicos. En realidad la actitud de Otero más se parece a la de Quevedo, más todavía a la del creyente incrédulo Unamuno que a la de San Juan de la Cruz. Existe, sin duda, "hambre de Dios", como existió en Unamuno ("hambriento, si, ¿de quién?, de Dios sería"). Podemos encontrar incluso aproximaciones tangibles, casi materiales, a la divinidad:

*Cada beso que doy como un sarpaço
en el vacío, es carne olfateada
de Dios...*

Pero Dios, a veces aceptado, a veces negado, deseado y dudoso existente y, al principio de *En castellano*, muerto, sólo adquiere sentido si puede llegar a dar sentido a la "inmensa mayoría", que Ote-