

TEATRO

OBRAS DE IONESCO Y YUKIO MISHIMA

Por Juan GARCÍA PONCE

LA BASE DE TODO ESPECTÁCULO teatral es el texto; sobre él se asientan todas las posibilidades de la construcción que mediante el aditamento de los elementos correspondientes a la "puesta en escena" dará lugar al nacimiento del fenómeno artístico que es el teatro.

Por esto, de hecho, al juzgar cualquier representación, debería empezarse por tomar en cuenta el acierto o desacierto de los creadores de la misma para elegir la obra a la que harán vivir en la escena. En México, donde cada vez es menos frecuente encontrar representaciones realizadas con auténtico propósito artístico, no puede, en principio, dejar de felicitarse a los directores de los Teatros Orientación y Granero por el acierto con que han sabido elegir los textos. Es indiscutible que tanto Ionesco como Yukio Mishima son esplendidos autores, y que *Amadeo*, la obra de Ionesco, y las tres obras en un acto de Mishima, son excelentes muestras del mejor teatro contemporáneo.

Ionesco es en la actualidad uno de los más interesantes entre los autores franceses y un verdadero innovador del lenguaje escénico universal. Su teatro puede contarse entre los pocos auténticamente revolucionarios, en el verdadero sentido de la palabra, en el siglo xx. Partiendo de una arriesgadísima concepción de la obra como imagen artística pura, independiente por completo de la lógica que rige los actos en la realidad cotidiana, Ionesco ha inventado un lenguaje estrictamente escénico que logra recoger todos los elementos de esta realidad dentro de una dimensión nueva, con un diferente sistema de relaciones, que les otorga un valor poético y renueva su capacidad expresiva. En sus obras, la anécdota desaparece por completo; no hay en ellas conflictos que solucionar, sino simplemente exposición de un estado conflictivo, de un drama. El espectador presencia no el desarrollo de una serie de hechos, sino el hecho en sí, el motivo del drama, expuesto por medio de una forma que lo hace evidente directamente, a través de su imagen teatral pura. Para crear esta imagen, Ionesco despoja a todos los elementos del texto de sus atributos convencionales. El diálogo no es más medio de comunicación, de intercambio de ideas o sentimientos entre los personajes, sino expresión de su soledad particular, de su incapacidad para comunicarse entre sí; los sucesos no revelan la índole de la acción, sino que representan el absurdo de sus vidas. Nada es simbólico, sin embargo; todo es desesperantemente concreto. Nada quiere decir algo, es lo que es: el absurdo. El valor estético de las obras se encuentra, pues, en la formidable capacidad de Ionesco para lograr mediante una estricta valorización del poder rítmico del lenguaje, de los efectos teatrales de cada una de las escenas, que la expresión de ese absurdo logre crear la imagen de una determinada

situación vital. El valor ético, en la poderosa crítica a la sociedad contemporánea que lleva implícita la naturaleza de la visión del autor.

En *Amadeo*, Ionesco aborda un tema, una situación conflictiva, tratada ya en innumerables ocasiones: el matrimonio en el que el amor ha muerto, la relación de dominio y la frustración a la que conduce. Pero el tratamiento al que somete esta situación le otorga una nueva validez, la dota de una formidable fuerza expresiva y de un admirable tono poético. Es imposible detenerse en la explicación del significado de los distintos elementos formales que configuran la obra, lo importante es que consiguen crear la imagen que el autor buscaba y que ésta tiene la capacidad de revelación necesaria para considerarla una verdadera obra de arte. Ionesco puede mezclar la ternura con el horror y la comicidad más gruesa y directa, puede hacer que el diálogo lo diga todo sin decir en realidad nada y sabe lograr que la acción alcance una intensidad siempre mayor dentro de un ritmo obsesionante con la aparente facilidad que sólo es atributo de los grandes autores.

La mujer del abanico, *La princesa Aoi* y *El ropero del amor*, títulos de las tres obras de Yukio Mishima, son una maravillosa sorpresa. En el aspecto formal presentan peculiaridades que las apartan notablemente de las reglas que rigen por lo general el teatro occidental; pero su proyección escénica tiene un carácter absolutamente universal y su capacidad de convencimiento es definitivo. El tema fundamental en las tres obras es el amor, visto esencialmente desde un punto de vista trágico, como inevitable lucha de sexos que puede llevar a perder contacto con la realidad, a perderse en sí mismo o en la persona amada, a la destrucción. Pero la concepción del mundo de Yukio Mishima lo lleva a establecer una especie de sistema de equilibrio de valores. El que ama se juega a sí mismo, arriesga en la aventura la esencia misma de su personalidad; pero encuentra al final un elemento de compensación que lo reconcilia con el mundo, lo sitúa otra vez de una manera u otra en él. Dentro de esta particular visión de su autor, las tres obras se complementan en cierta forma; cada una de ellas presenta una determinada forma de proyección del fenómeno amoroso.

En *La mujer del abanico* dos mujeres arriesgan definitivamente su personalidad, su circunstancia, su íntima manera de ser. En compensación, su forma de amar (la "espera" en una, el amar sin desear ser correspondida en la otra) que está determinada por sus características personales, triunfará sobre la del hombre que busca a la primera, pero que ha arriesgado menos. En *La princesa Aoi*, el recuerdo de un amor pasado, en el que una mujer madura ya se ha entregado por completo a un hombre más

joven, termina imponiéndose en la memoria de éste a los sentimientos reales e inmediatos que pueda sentir por su esposa, joven y bella. Y el amor tiene fuerza no sólo para arrebatarlo a él en el espejismo, sino también para destruir a ella. En *El ropero del amor*, una joven que iba a destruir su belleza en homenaje a un amor muerto, reencuentra en el ropero que lo simboliza el sentido de aquélla y decide gozarla.

Así, progresivamente, Mishima va afirmando, aclarando su visión del mundo. Indudablemente, en la sola elección del tema está implícita ya una determinada postura de inobjetable validez. El amor como pantalla en la que se proyecta la naturaleza conflictiva del hombre tiene una efectividad única; y el tratamiento al que Mishima somete a esta naturaleza revela a un autor dueño de un pensamiento original y convincente, que aborda problemas verdaderamente importantes. Pero, además, el tratamiento formal, la manera de desarrollar el tema de cada una de las obras incluye un poder de sugestión maravilloso. Mishima no intenta nunca aclarar el sentido de sus textos, evita toda explicación y se limita a presentarlos como hechos cuyo significado está implícito en la misma acción y cuya realidad está totalmente



La mujer del abanico.—"El tema es el amor"

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 l.l.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 permitan 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 despreocupadamente 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 Augusto 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 certamente 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-