

## A propósito de "La casa vieja"

Un crítico escribió con ocasión del estreno de "La Casa Vieja", del dramaturgo cubano Abelardo Estorino: "El autor exhibe los mismos defectos de los dramaturgos chilenos". La observación tiene interés porque este año se anuncia la presentación de otra obra cubana, además del programa del Teatro de Ensayo que consulta autores de Argentina, Colombia, Puerto Rico y Brasil.

Al final de la temporada podremos comprobar si el aserto crítico que hemos citado corresponde sólo a un parentesco entre Estorino y algunos autores chilenos o si, por el contrario, es un parentesco generalizado de los dramaturgos latinoamericanos. Tenemos la impresión que es lo último.

"La Casa Vieja" no ha satisfecho ni a la crítica ni al público. Y esta crítica teatral la dedicaremos más que a determinar el por qué de esta insatisfacción, a apuntar ciertas características de este drama cubano contemporáneo que, en cierta medida, corresponde a características generales de la literatura dramática de Latinoamérica. Creemos que no podemos juzgar a "La Casa Vieja" sin este marco de referencia. No hacerlo así, significaría caer en desproporciones y omitir las consideraciones de mayor interés que nos provoca el primer estreno del año en que el ITUCH celebra su vigésimo quinto aniversario.

El padre se está muriendo en un pequeño pueblo campesino donde ha transcurrido toda su vida. Sus hijos esperan, angustiados. Están los dos que se han quedado con él, en el pueblo, y está el mayor que emigró a estudiar a la capital. Las circunstancias del reencuentro hacen que Esteban, el hijo que vuelve, exprese sus inquietudes, sus anhelos de vivir la verdad, de desembarazarse y desembarazar a los suyos de la maraña de prejuicios que los aprisiona. Como telón de fondo a estas inquietudes y a estos prejuicios, está el proceso revolucionario que vive Cuba.

Si hubiera que enmarcar "La Casa Vieja" en la clasificación dramática usual, habría que decir que es un drama psicológico. La Revolución es un punto de referencia a una realidad inmediata, pero ella no juega en la obra un papel decisivo. La misma problemática que preocupa a Estorino pudo dar origen a un drama prerrevolucionario. En esencia, es una obra de personajes y como

estos personajes o son esquemáticos o, cuando se salen del esquema, son vagos y confusos, la obra falla por su base. Es evidente, también, que la intención principal del autor es de orden ético, pero como los principios que conforman la conducta de los protagonistas son elementales, el drama no toma altura. Por último, Estorino se apega a una forma tradicional de teatro, pero que no sabe manejar diestramente. La exposición resulta lenta, el conflicto débil y lo anterior lleva, necesariamente, a un desenlace en el que muy poco hay que desenlazar.

Hemos indicado tres reparos importantes a "La Casa Vieja": esquematización de los personajes, motivaciones débiles, técnica imperfecta.

### ¿Tres defectos latinoamericanos?

Cuando el crítico de nuestra referencia decía que Estorino exhibía los mismos defectos de los dramaturgos chilenos ¿se refería a esos defectos? ¿Son ellos patrimonio de los dramaturgos latinoamericanos? ¿Por qué?

En vista de que este año veremos en nuestro medio un número desusado de obras teatrales latinoamericanas, creemos que vale la pena contestar estas preguntas.

### Esquematización

Es cierto que los personajes del teatro latinoamericano suelen adolecer de esquematización. Si pensamos sólo en el teatro contemporáneo, y más aún, en el teatro actual de los últimos veinte años, recordaremos personajes del teatro europeo y del teatro norteamericano que tienen relieve, que tienen carne, que viven verdaderamente en el escenario y aún, en la lectura. Pero si buscamos en nuestro conocimiento del teatro latinoamericano, no encontramos tal personaje.

Podemos encontrar diversas explicaciones a este fenómeno, pero la respuesta más segura habrá de encontrarse en la ausencia de teatro en Latinoamérica. Nuestros dramaturgos han visto poco teatro; en cambio, han visto mucho cine. Y en el cine los personajes no sólo son esquematizados, sino que, en cierto modo, deben serlo.

No es lo mismo leer, que ver teatro. Y por mucho que esté a disposición de los autores (y en el hecho no lo está por la falta de traducciones adecuadas) el gran teatro mundial, la experiencia más próxima a su oficio que tiene el dramaturgo de este hemisferio, es el cine.

¿No han advertido que muchas obras chilenas —y por extensión latinoamericanas— más parecen adaptaciones teatrales de guiones de cine, que dramas originales?

## Motivación débil

Y pasemos a la segunda objeción: debilidad en la motivación de los personajes. No es un reparo baladí. El drama es en esencia acción, movimiento, personajes que en una circunstancia determinada actúan, hacen algo, pretenden cambiar o cambiarse. De esta acción, de este movimiento, de este deseo de cambio y de los obstáculos que a ellos se oponen, nace el conflicto. Es lógico, entonces, que la acción debe tener una fuerte y clara motivación. ¿Por qué fallamos en ella, también, los autores latinoamericanos?

También la respuesta debemos encontrarla, en el aislamiento teatral que sufre Latinoamérica. Los autores leen más ensayos y críticas sobre obras dramáticas que obras dramáticas. En el análisis de las obras, críticos y ensayistas ponen en relieve —como deben hacerlo— el contenido ideológico del drama, lo que el autor dice. No se detienen y no tienen por qué detenerse en cómo consiguen decirlo. El resultado es que el autor latinoamericano que tiene poca experiencia teatral, que lee más ensayos y críticas que obras dramáticas, parte de la conclusión. Es decir, parte de lo que quiere decir, del “mensaje” y, después, se las arregla para ver cómo llega a él. Es frecuente encontrarse con dramaturgos noveles que no aceptan se critiquen sus obras en lecturas, mientras no se llegue a la escena final donde está “la idea” de la pieza. Es inútil que se les diga que en los dos primeros actos, el crítico lector se ha aburrido. ¿Qué importa que se aburran en la lectura de los dos primeros actos, cuando “la cosa” está en el tercero? Ahí se explicará y adquirirán su real significado los dos primeros actos. Será inútil decirles que la representación teatral se va desarrollando en el tiempo y que el espectador no tiene por qué esperar el final cuando lo que está viendo no le interesa y le aburre.

Los autores latinoamericanos están, pues, demasiado preocupados por el “mensaje” y olvidan que él debe derivarse naturalmente de la acción y que esta acción debe estar debidamente motivada. Al pretender invertir el proceso —inversión que naturalmente tiene que hacer el crítico— su acción dramática necesariamente ha de resultar débil y gratuita en mayor o menor medida.

Cierto es que el escenario es una tribuna y que la valoración final de un drama, habremos de encontrarla en su aporte cultural, en su calidad ideológica, en su entrega de conocimiento, pero todo esto dentro de las reglas del juego que son básicas, o sea, haciendo teatro primeramente. Estorino nos lanza en “La Casa Vieja” largas peroratas haciendo de su protagonista el portavoz de sus ideas. Para expresar esas ideas no era necesario hacer teatro. Un ensayo, un artículo periodístico o un discurso político habrían sido vehículo más eficaz.

Y dejamos constancia que no estamos lanzando ni una primera ni una enésima piedra. También tenemos conciencia de haber caído en el mismo pecado.

## Técnica imperfecta

En lo que se refiere a la técnica imperfecta, también ella es un defecto común a los escritores latinoamericanos. No reprochamos a Estorino el usar la técnica convencional del drama ibseniano. Más bien lo aplaudimos. Es la

técnica base que hay que usar para dominarla y después, si se quiere, escapar de ella. Así como no concebimos a un pintor abstracto que no sea capaz de hacer pintura figurativa, no nos parece posible que un dramaturgo domine la técnica neoconvencional, expresionista u otra, sin que previamente haya dominado las formas básicas de su oficio.

Pero lo que sí es reprochable, es el descuido en esta técnica base que trae consigo que su drama resulte boroso, desarticulado y de escaso dinamismo. Aquí el problema —extendido a nuestros autores— es más grave, porque, al parecer, entra a jugar un nuevo elemento que corresponde a la idiosincrasia latinoamericana y, por lo tanto resulta más difícil de vencer. Nos referimos a nuestra tendencia a despreciar el oficio, a menospreciar la técnica por una supervaloración del factor inspirativo o de la genialidad creadora. Ningún latinoamericano podría haber dicho la frase que se atribuye a Emerson: “El genio es un 1% de inspiración y un 99% de transpiración.”<sup>1</sup>

## Hacia una superación

¿Debemos concluir de lo anterior que el teatro latinoamericano no tiene mejoría? ¿Habremos de aprontarnos este año a estrenos tediosos de obras de autores de habla hispana?

Una respuesta afirmativa sería, además de apresurada, falsa. Los defectos anotados pueden ser superados. De hecho puede apreciarse un progreso enorme entre el teatro latinoamericano del último lustro y el que se escribía veinte años atrás. Además, está el interés que ni un Ionesco, ni un Dürrenmatt, ni un Miller pueden proporcionarnos a nosotros: Un enfoque vital de acuerdo a nuestra sensibilidad y a nuestra realidad. Si el teatro chileno ha logrado éxito entre nosotros, ha sido porque nuestros autores han puesto énfasis en este aspecto. Ahora, se trata de dar un paso más adelante. No escribir para el público de su propio país, sino para toda Latinoamérica. Ampliar la perspectiva y salir del localismo para llegar a la sensibilidad y el punto de mira de todo el continente. “La Casa Vieja” nos da, también, un buen ejemplo al respecto. Decíamos que la revolución era en este drama cubano un telón de fondo, pero que no participaba directamente del drama. Lo prueba el hecho que los acontecimientos se producen y se precipitan, no por un motivo que diga relación con la Revolución, sino por la agonía y muerte del padre de los protagonistas. No obstante, las alusiones a la revolución, las situaciones que de ella nacen y a las que se hace referencia en la obra, es lo que atrae más la atención. Aquellos son los pasajes en que el espectador se aquieta en su asiento y afina el oído. Y esto, porque la revolución cubana no es sólo una realidad cubana, ella gravita y forma parte de la realidad latinoamericana.

Cualquier espectador latinoamericano habrá de sentir el mismo interés y la misma atención por aquellos pasajes de la obra de Estorino.

Si bien no ha sido auspicioso el comienzo de esta serie de estrenos teatrales hispanoamericanos que se nos anuncia, él sirve para plantearse las interrogantes que aquí hemos dejado abiertas.

Al terminar la temporada, nos hacemos el propósito

<sup>1</sup> El lector de “Mensaje” podrá comprobar cuán discrepante es nuestra posición respecto al valor de la técnica literaria, de la planteada por Guillermo Blanco en el número anterior de la revista, en su artículo referente a la novela.

de volver sobre el tema y sacar conclusiones de la experiencia. Para quienes se interesan por la suerte del teatro latinoamericano, ella será preciosa. Nosotros nos contamos entre éstos y esperamos, con esta crónica, haber despertado la misma inquietud en algunos de nuestros lectores.

## Esperando a Godot

Autor: Samuel Beckett. Dirección: Agustín Siré. Escenografía: Guillermo Núñez. Vestuario: Bruna Contreras. Iluminación: Oscar Navarro. Intérpretes: Franklin Caicedo, Agustín Siré, Roberto Parada y Lucho Barahona.

En poco más de 10 años de vida, "Esperando a Godot" se ha convertido en la obra dramática más representativa de su época. No se recuerda en la historia del teatro, un drama que haya dado lugar a tantos comentarios, ensayos, artículos periodísticos y, aún, libros de análisis. La literatura en torno a la obra de Beckett es vastísima. Cuando pareciera que ya está todo dicho, aparece un nuevo y penetrante estudio enfocando un aspecto no considerado antes. Diríase que "Esperando a Godot" es un tonel sin fondo de conceptos e imágenes y que su autor, cual virtuoso prestidigitador, no descansa en mostrarnos que su sombrero de copa esconde más y más sorpresas.

También, y en menor grado, existen los detractores juntos a los panegiristas. Quienes piensan en el destino popular que le cabe al teatro de acuerdo a su nacimiento y su historia, ven en "Esperando a Godot" un drama hermético que sólo se abre a las élites exhibiendo más pedrería deslumbrante que valores sólidos. Quienes estiman que el teatro debe ser un factor estimulante para el desarrollo del hombre, su moral y su conducta social, acusan a Beckett de negativo y paralizante. El crítico español Torres Ballester decía el año pasado en una reunión de gente de teatro de España: ¿Qué importa que en "Esperando a Godot" se exhiba el drama de la incomunicabilidad de los hombres, si el hombre incomunicado no se entera?

Pero a estas alturas, no puede haber discusión. El aporte que "Esperando a Godot" hace a la literatura dramática contemporánea es enorme. Su riqueza conceptual, su calidad teatral sobresalen sobre las producciones teatrales que le son coetáneas. A las objeciones relativas a su impopularidad, habría que expresar que, hoy en día, el teatro no es popular y yo me atrevería a insinuar la posibilidad de que "Esperando a Godot" podría tener mayor aceptación ante un público que por primera vez viera teatro, que la mayoría de las obras dramáticas de técnica convencional. Respecto a su falta de optimismo y positivismo, ella es una objeción pueril. El arte no tiene por qué serlo y si analizamos con detención podremos comprobar que nada resulta más negativo que un conformismo rosado o una fácil rebelión contra la moral o la estructura social dominante, cuando ella no va acompañada, de una profunda concepción artística y conceptual.

¿Por qué "Esperando a Godot" tiene esta preeminencia en la literatura dramática contemporánea?

Básicamente, porque representa, en toda su intensidad, la angustia de nuestro tiempo. No existe en la

literatura contemporánea una obra que, en su coherencia artística, muestre con más desolada e incisiva visión a una humanidad enajenada, al hombre en su sentido ontológico, desprovisto de respuestas para las elementales preguntas de por qué y para qué vivimos, tratando de evadirse de su realidad y sintiéndose aprisionado por ella, debatiéndose entre una gran desesperanza y alentando una débil esperanza. Y está también el amor. Vladimir y Estragón, los dos vagos que esperan a Godot, se aman, se necesitan, se insultan y se consuelan, se ayudan y se repelen. Pero están encadenados por su misma condición. Se aman, en resumen.

Profundizar en los conceptos anteriores, rebalsa las posibilidades de esta crónica. Hay un hecho, sin embargo, que para nosotros es claro. Si bien una gran parte de las ideas que se manifiestan en la obra, son patrimonio de la gran literatura mundial (La huella de Shakespeare y Calderón es claramente visible), "Esperando a Godot" es un testimonio de nuestro tiempo. Pareciera que Beckett estimara que, en nuestros días, las posibilidades de ensoñación, de embriaguez, de huida se han agotado y que la humanidad ha de enfrentarse con la desoladora visión de su propia e inútil realidad. Las obras posteriores de Beckett, en que el dramaturgo irlandés avanza un paso más y apaga la débil llama de esperanza que alientan los personajes de Godot ("Endgame" y "Happy Days") ratifican este aserto.

Por cierto que no podemos simpatizar con esta angustiada visión. Pero no por eso, ella deja de ser efectiva en el plano artístico. Dios está ausente, aparentemente, en "Esperando a Godot". Las interpretaciones tendientes a identificar a Dios con Godot, tropiezan con las alusiones a Dios que hace Estragón y que llevan necesariamente a la conclusión que, para los protagonistas, Dios no es Godot. Pero la ausencia de Dios en la obra, acusa su existencia. Si hubiese Dios, si el destino del hombre trascendiera lo terrenal, la asfixiante atmósfera de la obra no podría darse. Indirectamente, como un rechazo a la situación que se nos exhibe en "Esperando a Godot" y que, ciertamente, es reflejo de nuestra época, llegamos a la necesidad de Dios.

La versión que con tanto retraso nos ofreciera el ITUCH es discreta. Como director, Agustín Siré pretendió alivianar la obra subrayando el negro humor del drama. Si bien consiguió parcialmente el propósito perseguido, fue en desmedro de su contenido conceptual y dramático. Ayudó a esta visión parcial del drama, el inadecuado vestuario. Vladimir y Estragón aparecen vestidos y caracterizados en forma realista de vagos. Apenas hay una que otra exageración clownesca. Con esto, se perdió parte del carácter simbólico de los personajes para tomar en el escenario una presencia individual.

La interpretación fue dispareja. Siré, que es un buen actor, estuvo frío, exhibiendo una buena técnica, pero sin lograr dar dimensión a su personaje. En cambio, su compañero Franklin Caicedo logró transmitir con acertada expresividad corpórea, el patetismo de la situación en que está envuelto. Roberto Parada, simplemente, estaba en otra obra. Su natural grandilocuencia y su ampulosidad desbordó la medida grandilocuencia u ampulosidad que debe tener Pozzo. El mejor momento de la representación se le debe a Lucho Barahona en su inquietante monólogo representando a Lucky.

En todo caso, destaquemos un factor positivo. En el vigésimo quinto aniversario del Ituch, en una representación de la importancia de "Esperando a Godot" las mejores actuaciones corresponden a los más jóvenes.