

Cada cierto tiempo, la gente de teatro de Latinoamérica nos enteramos de la aparición de un libro sobre teatro latinoamericano que se ha editado en los Estados Unidos y que ha nacido del celo investigativo de algún profesor gringo especializado en la literatura de nuestra región.

Invariablemente, leemos esos libros con mezclados sentimientos. Nos sentimos halagados a la vez que extrañados; promovidos y al mismo tiempo incomprendidos; un cálido sentimiento de "ser importantes" se entremezcla con la intuición de que somos usados por nuestros investigadores para dar un peso más en sus respectivas carreras académicas sin que, en el fondo, exista un efectivo interés por nuestras obras.

Es posible ~~ma~~ que tantos estos sentimientos positivos como los negativos nazcan de un persistente complejo de inferioridad proveniente de nuestra condición de miembros de un subcontinente, dependiente económica y culturalmente y que no parece contar mayormente en los grandes debates internacionales. También, esos sentimientos pueden emerger al comprobar que la mayoría, si no la totalidad de los libros que sobre el teatro latinoamericano se escriben en los Estados Unidos, suelen soslayar la característica que, a mi juicio, es la principal dentro del movimiento teatral en Latinoamérica, cual es la íntima relación que existe entre las manifestaciones dramáticas y el contexto social de donde ellas nacen. Porque, a diferencia de lo que sucede en los países desarrollados de Europa y los Estados Unidos, los dramaturgos latinoamericanos están ~~más~~ preocupados no de interpretar al hombre en su abstracta universalidad, sino a la comunidad a que pertenecen sumidas en procesos sociales que le son particulares y que, a su vez, condicionan las conductas individuales.

En otras palabras, el teatro latinoamericano con toda su pobreza de medios, sus limitaciones de público, las dificultades enormes que tiene que salvar para sobrevivir, no sólo tiene las características estéticas literarias que corresponden al arte dramático, sino, preponderantemente, es un fenómeno de expresión social.

Juzgar a los dramaturgos latinoamericanos exclusivamente por sus estilos

literarios, por la forma dramática que han elegido en la construcción de sus obras, por las influencias que acusan de tal o cual autor de la dramaturgia contemporánea, por las características psicológicas de sus personajes, es concentrarse en la parte menos significativa de sus obras.

Está por escribirse -y seguramente algún día se hará - el estudio de los movimientos sociales y políticos que componen la historia de un país de latinoamérica, en base a la producción dramática de él. Cuando ese estudio se haga, él mostrará una historia que no es la oficializada, pero que corresponde con mayor propiedad al curso de evolución que efectivamente han seguido y siguen nuestros pueblos.

El último de los libros sobre teatro latinoamericano que hemos leído es "Dramatists in revolt", con el subrítulo de "The New Latin American Theatre", editado por los profesores Leon Lyday y George Woodyard en las Frensas de la Universidad de Texas y contiene 15 ensayos escritos por estudiosos norteamericanos sobre otros tantos dramaturgos latinoamericanos.

La lectura del libro produce, una vez más entre nosotros, la gente de teatro de Latinoamérica, los mismos sentimientos encontrados a que hacíamos referencia anteriormente. Por una parte ¿Cómo no agradecer la dedicación y el interés por obras que, en otra forma, difícilmente pueden trascender las respectivas fronteras de los países donde se originaron? y, por otra parte, ¿Cómo no reprocharles su falta de visión orgánica de lo que es o puede ser el teatro en esta parte del Continente?

No obstante ser, "Dramatists in revolt" uno de los intentos más completos de dar una visión del trabajo de los dramaturgos latinoamericanos, el libro adolece de una información parcial. En el hecho, los autores estudiados provienen de tres regiones definidas de Latinoamérica: la región del norte donde la influencia cultural norteamericana es más marcada; el Cono Sur, donde ha existido una fuerte corriente inmigratoria europea, presente con su influencia en la mayoría de las manifestaciones culturales y el Brasil, país que por su extensión, su idioma y su ancestro cultural tiene características propias, diferentes a las del resto de Latinoamérica. Quedan sin representación en el libro de Lyday y Woodyard una extensa tierra de nadie

que va de Bolivia y Perú al norte hasta llegar a Centroamérica, donde también hay teatro, donde las influencias de las metrópolis se diluyen y donde, al decir de algunos observadores europeos, se está desarrollando una expresión propia, autóctona, del teatro latinoamericano. En esos países donde la forma de creación dramática se orienta, preferentemente, dentro de la creación colectiva, existen autores cuya importancia y significación dentro del movimiento teatral de Latinoamérica no se puede desconocer: Buenaventura, en Colombia; Chocrón, en Venezuela; Alegría, en Perú; Arce, en Guatemala, por sólo nombrar a algunos de los más destacados.

Llama igualmente la atención el subtítulo del libro "The New ~~xxxxxxx~~ Latin American Theatre", en circunstancias que la mayoría de los autores estudiados han iniciado su producción dramática hace dos décadas. Se desconoce, así, la pléyade de jóvenes autores que han surgido en cada uno de nuestros divididos países y que, con mayor propiedad, representan al nuevo teatro latinoamericano.

Pero no es nuestro propósito referirnos en detalle al "Dramatists in Revolt". Tenemos plena conciencia de la dificultad que significa recolectar el trabajo de los autores de teatro de Latinoamérica, donde raramente se imprimen sus obras y donde los propios autores, las más de las veces, no se preocupan de conservar copias de sus originales. Más bien, nos interesa hacer algunas observaciones de carácter complementario a éste como a otros libros sobre el mismo tema que le han precedido, en la esperanza que ellas permitan un un mejor conocimiento de los propósitos que animan a los dramaturgos latinoamericanos, como también, de las condiciones en que se suele desarrollar la creación dramática.

#### PERO...¿EXISTE LATINOAMERICA?

Por imperativos académicos, las universidades norteamericanas suelen tener departamentos especializados en estudios sobre Latinoamérica. En muchas ocasiones, nosotros, los latinoamericanos, nos tenemos que enterar de lo que es Latinoamérica a través de los ensayos y estudios que se producen en estos Departamentos especializados de las universidades norteamericanas.

Es muy posible que los árboles no nos dejen ver el bosque, pero lo más frecuente es que no nos reconozcamos, entre nosotros, como una unidad racial ni cultural. Tenemos el mismo idioma, es cierto, pero los modismos entre un país y otro difieren en tal forma que en muchos casos nos cuesta entendernos; tenemos una misma religión, es cierto, pero la influencia de la Iglesia Católica en algunas regiones es determinante en el servicio a las clases dominantes y, en otras regiones, está al servicio de los oprimidos; tenemos un mismo ancestro racial, es cierto, pero en algunas partes la inmigración europea se mezcló con el indio americano creando una nueva raza y, en otras, la población indígena se encuentra aún segregada de los descendientes de los europeos conquistadores. Y, así, en cada uno de los aspectos constitutivos de un grupo étnico y cultural, las diferencias entre los distintos países que constituyen Latinoamérica suelen ser tan determinantes, que nos resulta difícil aceptar la existencia de una unidad. Nos une más, sin embargo, la situación generalizada de dependencia económica y cultural que en distintos grados afectan a nuestros países y la presencia geográfica en el norte de la potencia económica, política y militar que es los Estados Unidos, de la que somos su patio trasero.

Si por esta diversidad es difícil estudiar a Latinoamérica como una totalidad, sin caer en generalizaciones distorsionadoras, el problema se agrava cuando se trata del teatro latinoamericano. En algunos países se ha podido crear un público que permite alimentar la existencia de un movimiento de arte dramático; en otros este público es escaso o no existe. En algunos países existen Escuelas Dramáticas adscritas a las Universidades donde se forman actores, directores, autores, escenógrafos y técnicos, mientras que en otros países no sólo no existe esta formación académica, sino ella es despreciada por la propia gente de teatro. No existe, por otra parte, medios de comunicación permanentes para que los cultores del arte dramático de un país, sepan lo que están haciendo sus pares en los otros países y se intercambien experiencias. En algunos países, los menos, se puede crear con relativa libertad; en otros el creador dramático estará sujeto o a la censura previa o a la represión posterior.

Ante este estado de cosas, se han realizado algunos intentos para obtener una forma de comunicación más o menos regular entre la gente de teatro de latinoamérica. Lo más interesante ha sido la creación de los Festivales Latinoamericanos de Teatro que, las más de las veces, han muerto cuando ya alcanzaban alguna regularidad. Es el caso del Festival de Manizales (Colombia) que se llevó a efecto regularmente entre 1968 y 1973.

Mientras ese Festival se mantuvo, se pudo apreciar la diferencia de grados de desarrollo del teatro latinoamericano, los abismos estéticos que había entre unos y otros, el regionalismo que predominaba en sus temas, frutos de una realidad social y cultural diferente. Fui testigo dentro del desarrollo de distintas jornadas de ese Festival como críticos y directores argentinos o uruguayos rechazaban, desde sus puntos de vistas estéticos y culturales, las representaciones de colombianos y venezolanos; mientras que mexicanos y chilenos nunca lograron conformar las exigencias del público colombiano. Más aún, obras que en países del Cono Sur fueron consideradas como "progresistas" y hasta "revolucionarias", en Manizales, al ser trasladadas a otro contexto social y político pasaban a ser reaccionarias.

Con todo, después de varias jornadas del Festival de Manizales, principié a percibirse algunas características comunes que podrían vislumbrar la existencia de un teatro latinoamericano en formación. Y la más importante de esas características embrionarias es la ya anotada anteriormente: la permanente relación entre la creación dramática latinoamericana y la realidad sociopolítico de donde emerge, aun cuando no existiera, de hecho, una misma realidad para cada país latinoamericano.

#### EL OFICIO DEL DRAMATURGO LATINOAMERICANO.

En efecto, no obstante toda la disparidad y la falta de comunicación, hay una condición que es común al dramaturgo latinoamericano y que nace de una situación perfectamente definida en que ellos se encuentran. La situación a que nos referimos es, más o menos, ésta: en los países donde hay un teatro establecido, las compañías locales suelen representar lo más significativo del teatro mundial tanto clásico como contemporáneo. Además, están los medios masivos de comunicación como son el cine y la televisión. Por

los altos costos que significa esta producción, es escasa o no existente la obra dramática nacional que se realice sea en cine como en T.V., en cambio, lo mejor de la producción extranjera se exhibe por estos medios.

¿Qué significa esto?

Que el público latinoamericano está recibiendo a diario, tanto a través del cine, como de la televisión y, también, de teatro expresiones culturales dramáticas que les son ajenas, conflictos situados en un trasfondo social que no es el suyo; escuchando un idioma que no es el suyo aún en el caso del doblaje de las películas de televisión en que el español que ahí se oye es aséptico sin los giros, expresiones y modismos que en cada región son coloquiales. Agréguese esto que los conflictos psicológicos e intelectuales que presentan el buen cine y el buen teatro extranjero están escritos por los mejores autores dramáticos que han habido y hay en el mundo.

¿Qué hace en estas circunstancias el autor latinoamericano? Lo que ni Peter Shaffer, ni Ionesco, ni Peter Weiss, ni Arthur Miller pueden hacer; copan un campo en que la frondosa producción extranjera no puede entrar; eliminan la competencia de los grandes nombres con los que no pueden competir y entregan a su público conflictos que dicen relación con hechos, circunstancias, procesos en que ese público está sumido y que le son propios; crean personajes con las características privativas de su nacionalidad y los hacen hablar un lenguaje coloquial en que los espectadores reconocen su propio lenguaje.

No conozco ningún dramaturgo latinoamericano que pretenda ser "universal", que escriba con su mente puesta en un eventual estreno en Broadway, Londres o París. En cambio, todos e los tienen una auténtica vocación de servicio a su comunidad, de servir para lo que desde siempre ha servido el arte dramático, "de espejo" de una sociedad, para que los miembros de ella se reconozcan en sus particulares sentimientos que nacen de la experiencia colectiva que tienen que vivir condicionados por hechos, circunstancias y procesos que le son comunes.

Es indudable que los diferentes ensayistas antologados por Lyday y Woodyard muestran una auténtica simpatía por los dramaturgos que analizan y hacen lo posible por exaltar sus virtudes dramáticas, pero al omitir en sus estudios el contexto social en que sus obras se producen, el poner énfasis sólo en las características psicológicas de los personajes o en el estilo literario o en la construcción dramática elegida, cualquier lector objetivo del libro ha de llevarse la impresión de que el teatro latinoamericano es de una pobreza inmensa.

Y no es así. El valor del teatro latinoamericano debe juzgarse no desde el punto de vista de un especialista en literatura, sino por su capacidad de dar expresión a la comunidad a que está dirigido. Eso, al menos, es lo que sus autores generalmente pretenden.

Por eso, algunas observaciones críticas que se hacen en los ensayos que componen "Dramatists in revolt" resultan para el lector latinoamericano incomprensibles. Tomemos como ejemplo este juicio que se encuentra en el trabajo de Donald L. Schmidt sobre la dramaturgia de Osvaldo Dragún: "While dehumanization in contemporary society is a universal problem, Dragun very clearly situates Historia de mi Esquina in Buenos Aires. He does this through the use of local place names and through the use of languages habits peculiar to the River Plate region, such as the use of the pronoun "vos". By insistently localizing the work, he places an unnecessary limitation on a universal theme, which tends to undermine audience identification with the characters if the audience is not specifically Argentine. The regionalism characterizes a number of his other works and, in general, weakens their appeal."

Esta cita es demostrativa de la dicotomía que se presenta entre el estudioso norteamericano y el creador latinoamericano. Lo que para el primero es una limitación seria - y ciertamente lo es si el autor al escribir su obra pensara dirigirse a un público internacional - para el segundo es la forma de crear contacto con "su" público y de alcanzar la identificación con él.

Por otra parte, esta forma de enfrentar su oficio del dramaturgo latinoamericano, pareciera ser la tendencia actual del movimiento teatral mundial. Ante la abrumadora presencia del cine y de la televisión que en sus manifestaciones dramáticas, por razones

económicas de mercado, buscar la universalización de sus temas, el teatro ha pasado a ser preferentemente un medio de expresión de comunidades nacionales y, aún, regionales, donde sus propios problemas y características culturales son expuestos usando la forma dramática, En el hecho, cada día es menor el número de obras teatrales que constituyen éxitos "universales".

#### SER DRAMATURGO....EN LATINOAMERICA.

Existen ciertas características de carácter económico, cultural o político que son propias de Latinoamérica que condicionan la labor de los dramaturgos de la región y que es necesario tener presente para comprender, valorar y enjuiciar al teatro latinoamericano.

En ninguna parte del mundo es fácil ser dramaturgo, pero en Latinoamérica es particularmente difícil. El teatro, a diferencia de la novela y de la poesía, requiere para su existencia de la presencia de un público congregado. La obra teatral no es una forma de comunicación individual entre el creador y el receptor. En el caso del teatro la comunicación se entabla entre un grupo colectivo formado por el autor y los actores y técnicos que intervienen en la representación y otro ente colectivo que se llama público. Esto implica la existencia de un nivel cultural que permita la existencia de estos dos grupos y, muy especialmente, la regular afluencia de un público al teatro. No voy a dar cifras estadísticas, pero es un hecho indudable que se desprende tanto de ellas como de la simple observación de la realidad latinoamericana, es que en esta parte del mundo las diferencias sociales y económicas son profundas, que la mayor parte de la población vive en un estado de pobreza, que los promedios de ingreso per capita acusan un muy bajo nivel. En estas condiciones toda manifestación cultural adquiere las características de un lujo. En los países donde el movimiento teatral ha logrado un mayor desarrollo es aquellos que han sido capaces de crear una clase media de cierta importancia y no es una coincidencia que de allí provengan los autores analizados en el libro de Luday y Woodyard; México, Argentina, Chile, Brasil.

Debido a estas marcadas diferencias sociales de la población, el autor latinoamericano debe elegir a su receptor. Si elige a las clases populares, deberá buscar una forma/accésible a su bajo nivel cultural y, por este camino, normalmente caerá en un teatro político directo, propagandístico, panfletario. Más que pretender exhibir la realidad en sus infinitos matices y contradicciones, buscará exhibir un "deber ser" de esa realidad o esquematizará su visión de la sociedad para facilitar la comprensión de la crítica a su organización. Buscará el proselitismo político, más que la satisfacción estética. Buscará integrarse a un grupo de creación colectiva, más que intentar la expresión de su individualidad.

Ese es el tipo de teatro que se realiza en gran parte de Sudamérica, en los países no representados en "Dramatists in Revolt" y que se ha alzado como paradigma del Teatro Latinoamericano en los Festivales de Manizales, Guatemala y Caracas. También es el teatro que se realiza preponderantemente en Centroamérica, con excepción de Costa Rica.

Por otra parte, si el autor escoge como receptor las clases altas y medias de su país, habrá de encontrarse con otro escollo; la colonización cultural de esas clases cuyo concepto de arte, en cualquiera de sus manifestaciones, se identifica con el que se produce en Europa y los Estados Unidos y, en consecuencia, desconfía y menosprecia al artista o escritor que no sigue ni las formas ni los temas que se importan desde los grandes centros artísticos del mundo. Al respecto, cabe señalar que los novelistas que componen el llamado "boom" de la literatura latinoamericana principiaron a ser leídos masivamente en Latinoamérica, sólo cuando obtuvieron su consagración en los Estados Unidos o en Europa y no es una coincidencia que casi todos esos escritores no vivan permanentemente en Latinoamérica.

Así, las posibilidades de la creación de un público de teatro, condición indispensable para que el dramaturgo latinoamericano no sólo exista, sino se desarrolle, son precarias. Eso explica la falta de continuidad en su producción y, en muchos casos, la deserción de algunos autores a una edad en que podrían esperarse sus mejores obras.

Está, también, el aspecto económico.

El dramaturgo de más éxito en Latinoamérica jamás podrá soñar con vivir del producto de su obra dramática. Son escasos los países latinoamericanos que pagan derecho de autor y, aquellos que se precian de hacerlo, lo hacen parcialmente y después de agotadores requerimientos. La mencionada limitación de público impide plantearse la posibilidad de un ingreso regular por concepto de derecho de autor y ese mismo factor determina que sean escasas las obras que se vuelvan a reponer en escena después de la temporada de estreno. Estos hechos condicionan un teatro que tiene, en cierta forma, una característica periodística; que no está hecho para durar porque en Latinoamérica el teatro no dura, sino que tiende a expresar problemas y circunstancias que, en el momento de su estreno, vive el público. Si el teatro suele envejecer con mayor rapidez que otras manifestaciones artísticas y literarias, el fenómeno es más acentuado en el teatro latinoamericano.

Y no podemos solayar el aspecto político. Si el oficio del dramaturgo latinoamericano se es explorar en la realidad de su país, denunciar las lacras de su composición, exhibir los íntimos sentimientos y anhelos de los miembros de su comunidad, plantear los conflictos que se viven de acuerdo a un contexto social dado, su trabajo necesariamente debe ser sospechoso y molesto para quienes buscan mantener el statu quo. No es necesario extenderse en detalles y ejemplos para tener presente la naturaleza de la mayoría de los regímenes políticos que gobiernan Latinoamérica. Así, la labor del dramaturgo ante los ojos de gobernantes y de sus grupos de sustentación, será calificada frecuentemente de subversiva y se buscará su represión. En Diciembre de 1975, un dramaturgo y director de teatro argentino me planteaba sus dudas de continuar con su labor teatral. "Antes -me decía - el riesgo que se corría era que clausuraran el teatro; hoy el riesgo que corremos es el de nuestras vidas." Así, la evolución de la obra dramática de un dramaturgo latinoamericano coincidirá siempre con la evolución política de su país, con el mayor o menor grado de libertad o de represión que en él exista y, examinando esas historia política, serán comprensibles los silencios de los autores, su radicalización y, también, su aparente frivolidad. Hay ocasiones

que la aparición dentro de la producción dramática de un determinado autor de una comedia liviana, intrascendental, sofisticada es más indicadora de una política represiva que impera en su país, que la más inflamada pieza dramática de carácter revolucionario.

No obstante todas estas dificultades, limitaciones y frustraciones, sigue existiendo un teatro latinoamericano o, quizás esté mejor dicho, un teatro en la mayor parte de los países de Latinoamérica. Sus autores, actores, directores, escenógrafos y técnicos, saben que el teatro es la mejor forma de mostrar a una comunidad nacional sus rasgos característicos, sus problemas internos, sus anhelos y contradicciones y, así, afirmar una identidad nacional. Ellos no pretenden que sus nombres aparezcan en las marquesinas de los teatros de las grandes capitales del mundo, sino el respeto y la atención de sus nacionales. De algún modo, quieren cumplir con los versos que en el primer teatro que se construyó en Chile, recién proclamada su independencia, hizo bordar sobre su telón de boca don Bernardo O'Higgins, su primer gobernante:

"Este es el espejo  
de la virtud y el vicio.  
Miraos en él  
y formulad un juicio."

Y cuando, además, en los Estados Unidos dos estudiosos del teatro latinoamericano como son Leon F. Lyday y George W. Woodyard se dan el trabajo de antologar quince ensayos de otros tantos colegas sobre dramaturgos latinoamericanos, no obstante las limitaciones y vacíos que acusa el libro, debemos agradecerlo.

No nos sentimos tan solos.