

1985

El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad

Klaus Pörtl

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Pörtl, Klaus (Otoño-Primavera 1985) "El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 26.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/26>

This *Escritura Política* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL TEATRO LATINOAMERICANO FRENTE A LOS PROBLEMAS Y CONFLICTOS DE LA ACTUALIDAD*

Klaus Pórtl

A diferencia de la prosa o de la lírica, el teatro latinoamericano es poco conocido entre nosotros, incluso entre especialistas.

Al seleccionar los autores, he situado las formas de expresión, preocupaciones, crítica y denuncia de los dramaturgos latinoamericanos bajo el aspecto común de su enfrentamiento con la actualidad.

Es evidente que podría añadir toda una serie de puntos de vista diferentes. Creo, sin embargo, que hemos elegido un catálogo suficientemente representativo de los conflictos de la actualidad latinoamericana teniendo en cuenta los problemas siguientes:

- 1° búsqueda o recuperación de identidad
- 2° arbitrariedad, abusos de poder, minorías
- 3° dependencia-desarrollo
- 4° ayuda a los países en desarrollo
- 5° revolución o liberación

Tenemos ante nosotros obras dramáticas de géneros muy diferentes; las denominaciones de "drama", "sátira", "farsátira", "mojiganga",

*Traducción de Gabriel González Alvarez. Se trata de una ponencia modificada de mi aportación "Lateinamerikanisches Theater in der Auseinandersetzung mit Problemen und Konflikten der Gegenwart", Günter Holtus, ed., *Theaterwesen und dramatische Literaturen. Beiträge zur Geschichte des Theaters* (Tubingen: Narr, 1986).

"tragedia", nos muestran que la conflictiva actualidad de Latinoamérica ha sido configurada dramáticamente en muchas formas posibles del teatro.

El teatro crítico de la actualidad tiene en Latinoamérica una importancia muy diferente de la de Europa. Por lo general, faltan instituciones firmes, basadas en subvenciones y en la tradición, a no ser que se represente teatro europeo-burgués en las grandes ciudades. El contraste entre el campo y la ciudad es inmenso: en el campo están todavía operantes los viejos mitos y las normas de vida tradicionales; en las ciudades encontramos con frecuencia creciente al tipo de hombre desarraigado, sin clase social y sin identidad.

El influjo masificador de los medios de comunicación deja sentir sus efectos también en las zonas rurales: tele-novelas y comics son objeto de consumo aun en lugares públicos, compitiendo con el teatro. Sobre todo los grupos de teatro libres intentan poner freno a estos fenómenos: en las ciudades con agitaciones improvisadas, en el campo con un teatro didáctico más bien sencillo, basado en temas actuales de lucha diaria por la existencia, como han demostrado Buenaventura con su "Teatro Experimental de Cali" en Colombia, o Boal con su "Teatro Campesino" en Brasil. Hablaremos después más concretamente de Buenaventura y de Boal.¹

1. Búsqueda o recuperación de identidad.

Entre los innovadores más jóvenes del teatro latinoamericano figura como uno de los dramaturgos más importantes de Venezuela José Ignacio Cabrujas, de Caracas, nacido en 1937. En la obra *Acto cultural* estrenada en Caracas en 1976,² Cabrujas expresa la carencia de identidad del venezolano por medio de un juego satírico de teatro en el teatro. Una asociación para la promoción de la cultura se arrastra a sí misma al absurdo al presentar con ocasión de una reunión jubilar la obra "Colón, Cristóbal, el Genovós", compuesta por un miembro de la junta directiva con constantes interrupciones, que ponen de relieve la conexión con la realidad. Este método de poner al desnudo mitos de la historia intangibles por generaciones a causa de una heroificación acrítica, es una constante esencial de la dramaturgia crítica de la actualidad. Cabrujas desheroifica la historia, enredando a sus figuras históricas en trivialidades grotescamente ridículas, de las cuales resulta al fin de modo enteramente casual el descubrimiento o la conquista de América.

En una larga conversación con el crítico español José Monleón, Cabrujas explica su posición disonante con respecto a la historia propia como venezolano. *Acto cultural* es una pieza clave para entender la ausencia de identidad del latinoamericano actual. ¿Cómo se ha de narrar, sugiere Cabrujas, la historia de un pueblo que fue arrollado, cuando los que la narran eran los mismos intrusos o los hijos de los intrusos? El autoengaño histórico se revela aquí en la idea del "indio" – habitante originario como representante auténtico de un continente, que desde los tiempos de la conquista no ha

significado nada en su propia patria. Recuérdese la *Instrucción para el gobernador y los oficiales sobre el Gobierno de las Indias*, publicada por los Reyes Católicos en 1503 en Alcalá de Henares y en Zaragoza. En la *Instrucción* se ve claramente cómo la Corona española intentó juntamente con la labor civilizadora en América una reeducación y transculturalización de los indígenas. Así por ejemplo podemos leer lo siguiente: *Que se hagan poblaciones en que los dichos indios puedan y estén juntos, según y como están las personas que viven en estos Reinos, y también: que se vistan y anden como hombres razonables*. La nueva investigación histórica pone también claramente de relieve que la Corona española no sólo quería misionar a los indios, como se ha afirmado en general, sino también europeizarlos por medio de una educación pacífica en todas las esferas de la vida.³ La pérdida de identidad del indio y de sus descendientes al mezclarse con los conquistadores va unida a esta asimilación a Europa decretada políticamente.

Cabrujas destaca el hecho de que los españoles, como conquistadores, se limitaron a exigir tributo de sus sometidos, pero los hijos y descendientes de estos españoles nacidos ya en el continente explotaron como grandes señores a la población indígena. De aquí que Cabrujas vea la guerra de la independencia tan alabada en los libros de historia con la victoria de Bolívar sobre España como un trauma para el venezolano actual que se enfrenta críticamente a la historia: *no fue más que una guerra interna, dramática y sumamente conflictiva*⁴ Como resultado de esta carencia de identidad nacional e histórica, Cabrujas ve un *espantoso vacío*, cuando se quiere imponer oficialmente una conciencia de nacionalidad en el país. ¿Sobre qué, concretamente, se ha de decidir él, y con él el latinoamericano actual? ¿Es un hombre superior como descendiente de los conquistadores españoles, un indio esclavizado, o vive acaso la escisión de la identidad de un "mestizo"?⁵

Este estado de tensión de una historia incoherente puede llevar a la soledad y al aislamiento del individuo dentro de una comunidad social que en realidad no existe propiamente. Consecuentemente se intenta una ruptura. El salvadoreño Walter Béneke ha expuesto este conflicto en su obra *Funeral Home*, premiada en 1956, describiendo la suerte que corre un médico centroamericano.⁶ El centroamericano Bernardo, descendiente de "indios" ha estudiado medicina en Alemania y se ha casado con una alemana. Su regreso a la patria centroamericana se convierte en una tragedia matrimonial. Su mujer no puede ni quiere adaptarse. Su entrada en el mundo nuevo de los "indios" trae la desgracia. Por amor a ella el médico abandona una vez más su patria y se dirige a Estados Unidos, pero la esposa lo engaña allí también por odio y decepción. Finalmente la asesina y después de cinco años de prisión se suicida, una vez que un segundo encuentro con otra extranjera – ahora una norteamericana que encuentra en una institución funeraria con ocasión del entierro de su marido – ha fracasado a causa de insuficiencias humanas. El médico busca en vano su felicidad y con ello su identidad en compañeras extrañas.

En este caso particular o en el ejemplo enajenado dramáticamente de la historia de un pueblo en la obra de Cabrujas, el contacto con personas extranjeras o con el

extranjero lleva necesariamente a la pérdida de identidad, al vacío fatal interno de una existencia conflictiva.

Cuando el exiliado español Juan Goytisolo formuló desde París sus *Señas de identidad* en 1966, se movía, a pesar de una dolorosa búsqueda de identidad, sobre un suelo sentido como europeo común, incluyendo también el Norte de África. El latinoamericano, por el contrario, a causa del choque cultural con Europa, tiene que superar una enajenación de identidad muy distinta.

Con ocasión del primer Congreso Indio en las ruinas precolombinas de Ollantaytambo cerca de Cuzco, Perú, tuvo lugar en 1980 una dura liquidación de cuentas con el occidente. En el congreso se afirmó categóricamente lo siguiente: *Las organizaciones científicas, religiosas y culturales de occidente han destruido nuestra propia cultura y manipulado a nuestros hermanos. Por lo tanto han de ser arrojadas de los territorios de los indios de América.*⁷

Los Quechuas, Aymará, Mapuches, Guaranis, Guajiros, Mayas, Sioux, Apaches, Navajos, los descendientes de los Aztecas y Olmecas pueden apenas solucionar con estas demandas la problemática de una identidad perdida. La impotencia del gesto, sin embargo, proyecta ciertamente una luz hiriente sobre otro problema articulado en el teatro, latinoamericano, es decir, el tratamiento arbitrario y abusivo de las minorías.

2. Arbitrariedad, abuso del poder, minorías.

En su obra *Ayayema*, estrenada en 1964 en la Universidad de la ciudad chilena de Concepción, María Asunción Requena ataca la decadencia de los indios Alacalufe de Puerto Edén en la isla escasamente poblada de Wellington al sur de Chile.⁸ Puerto Edén es hoy una estación meteorológica al servicio de la aviación chilena. La acción está basada en sucesos ocurridos en 1950, si bien la constelación dramática responde a la situación conflictiva existente en América desde hace ya más de 400 años cuando blancos advenedizos comenzaron a explotar a los indios, expulsarlos de sus territorios y diezmarlos.

El hombre blanco no ha corregido su idea sobre los indios en el curso de siglos de una historia común y ve en el indio a un salvaje que tiene que ser cristianizado, civilizado e integrado. La obra es representativa de una literatura en Latinoamérica que está comprometida con las minorías indias frente a la problemática de la manipulación arbitraria hecha sobre hombres indefensos.

El argentino Agustín Cuzzani denuncia otra forma de abuso del poder en su sátira titulada *Sempronio* que desfigura grotescamente el abuso ejercido por la intervención estatal en una minoría desamparada dentro de una sociedad impotente. Por medio de una acción ciencia-ficción,⁹ Cuzzani sensibiliza el trauma omnipresente hoy en Latinoamérica de un aparato policial todopoderoso, que menosprecia brutalmente los derechos del hombre. El pensionista Sempronio vive feliz con su familia y dispone en su propia persona de energía radioactiva de la cual el Estado quiere apropiarse para

utilizarla. Sempronio es secuestrado y declarado ser un "artefacto". Su energía falla de todos modos, porque el Estado no quiere utilizarla para fines pacíficos. De nuevo en el seno de su familia, Sempronio recupera para los semejantes y para sí mismo su radioactividad, que para los demás no es peligrosa porque aquí, a diferencia de lo que ocurre con el Estado, el amor a los semejantes y la utilización pacífica operan como fuente de energía. El representante del Estado huye ante la palabra "amor", que le gritan repetidamente al final.

Sempronio es un caso de ciencia-ficción presentado en estilo de comedia y Cuzzani alude ciertamente a las irregularidades políticas existentes en Argentina en los años 50. Más allá de este hecho, sin embargo, Cuzzani se enfrenta también con la problemática de las pretensiones del poder estatal sobre el individuo que afectan a todo latinoamericano. Según la propia formulación de la obra, el hombre es reclamado como propiedad de la nación, para ser explotado y anulado. La libertad supuestamente garantizada del individuo no existe: el hombre es un objeto y una pelota de juego para el poder que se yergue sobre él. El representante del Estado reprocha cínica y apodícticamente al prisionero Sempronio que su libertad personal ocupa un lugar y tiene un valor subordinado. Se expresa así: *¡Libertad!... En lugar de colaborar, mortificarse, entregarlo todo y soportar el peso de la desgracia...*¹⁰ La tortura se considera un medio legítimo en este contexto para imponer la razón de Estado. En el prólogo a su informe autobiográfico *Torquemada* (1972), Augusto Boal ha ofrecido el ejemplo quizá más impresionante de la tortura personalmente sufrida en las cárceles brasileñas y posteriormente convertida en acción dramática. La imagen del temido ejecutor del poder estatal está ciertamente desfigurada con rasgos cómico-satíricos: *El altísimo comisionado es un hombre corpulento, autoritario, prepotente, muy fatuo y satisfecho de sí mismo*,¹¹ reza el texto de una de las acotaciones para la representación que lo caracterizan.

3. Dependencia-desarrollo.

La obra dramática de Balzac *Le Faiseu*¹² ha inspirado la sátira de Bondy *El fabricante de deudas*. En ambas ocupa el lugar central un especulador carente de escrúpulos. El peruano Salazar Bondy desenmascara a Luciano Obedot como "falso rico". El egoísmo y el pensar constante en el beneficio determinan este mundo gran-burgués de apariencias que puede corresponder plenamente a la situación latinoamericana: *lo mejorcito de Lima*, como se dice en un pasaje. Por otra parte, las mismas circunstancias, sin diferencias esenciales, habían sido ya puestas de relieve a principios de siglo por Jacinto Benavente en *Los intereses creados* con respecto a la burguesía hispano-europea. Salazar Bondy aplica también claramente su sátira a la dependencia latinoamericana de los gigantes de la economía de los Estados Unidos:

Ahora y aquí, sólo cuenta el provecho material. Hasta la aureola de los santos está amparada por seguro en dólares. Todo es conveniencia. Por

ejemplo cuando los norteamericanos nos envían leche en polvo y aceite es porque tienen excedentes de estos productos, y si los lanzan a su mercado bajan los precios, se arruinan los productores, quiebran los intermediarios, se tambalea el gobierno y la nación entera entra en "crack". No es por gracia que se deshacen de su leche y su aceite ... Cuenta el dinero, nada más. Ese es el cuadro de este mundo.¹³

Nos encontramos aquí ante el dilema claramente reconocido entre "desarrollismo" con la fórmula mágica de industrialización y estrategia de modernización económica, por una parte, y por otra, la "dependencia" necesariamente resultante con el envés de las inversiones extranjeras.

El modo de pensar de Obedot, que podemos caracterizar de pensamiento de status quo, es un ejemplo claro de que en este tipo de constelación no se puede conseguir un desarrollo hacia el interior, es decir, una mejora efectiva de las estructuras del propio país.

En 1957 Reno Marqués se atrevió a tocar el campo políticamente explosivo con el tema de la dependencia de la superpotencia Estados Unidos expuesto en su tragedia nacional *La muerte no entrará en palacio*.¹⁴ El trasfondo histórico concreto está dado por los catorce años en el poder del dictador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, que ha hecho de su isla un "Estado Libre Asociado" de los Estados Unidos. La oposición intentó conseguir la independencia y autonomía nacional, pero fue violentamente reprimida entre 1948 y 1952 en la llamada "era del silencio". Marqués figura entre los dramaturgos latinoamericanos destacados hoy día y se caracteriza por su compromiso con el movimiento nacional de Puerto Rico, en cuanto que no cesa de advertir que una aculturación con los Estados Unidos ha significado para los puertorriqueños la renuncia fatal a su propia identidad. No ha de sorprender que *La muerte no entrará en palacio* no pueda todavía representarse públicamente en Puerto Rico. Aunque las situaciones históricas aparecen claramente en la obra, Marqués configura su materia libremente y la libera de las cadenas de sucesos reales.

La fuerza expresiva de la obra radica desde luego en que Marqués no perfila sus personajes en blanco y negro, a pesar de una inequívoca toma de posición. Marqués evita una heroificación unilateral y hace surgir la auténtica situación trágica de que no existe el hombre ideal. Tenemos ante nosotros, al menos en principio, una tragedia griega con ropaje moderno: podemos verlo en la doble función simbólica de los papeles del visionario y oponente Teresias y de la hija vengadora Casandra, en la estatuaría de las personas en la dirección escénica, en la declamación patética de los coros, en la música y en el melodrama consciente de los puntos culminantes de la acción. Veo en *La muerte no entrará en palacio* una obra que tiene para el teatro latinoamericano un valor representativo similar a *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill para la dramaturgia norteamericana contemporánea.

4. Ayuda a los países en desarrollo.

Jorge Díaz ha presentado una denuncia satírica del fallo programado de una sociedad que intenta contrarrestar la pobreza por medio de la ayuda organizada con su obra *El lugar donde mueren los mamíferos*.¹⁵ En la obra el pobre Chatarra funciona como rótulo colgante de un llamado "Instituto Ecuménico de la Asistencia Total". Díaz considera en principio circunstancias chilenas de los primeros años de la década de los 60. En el prólogo a la edición del texto hace un comentario a la actitud triunfalista con que se preparó en 1963 la Alianza para el Progreso y Caritas Internacional. Supuestamente, llegaron a Valparaíso barcos enteros cargados de regalos para los países subdesarrollados. Díaz hace la siguiente acotación sarcástica a la irritante noción de "países subdesarrollados": *palabra que empezó a usarse con verdadera delectación por aquellas fechas*.¹⁶

Al parecer, la situación no permitía distribuir adecuadamente las mercancías de ayuda. Instituciones que funcionaban burocrática u oportunísticamente se hicieron cargo de una distribución que en la mayoría de los casos degeneró en negocio turbio. Díaz hace teatro del absurdo de esta situación degradante del tercer mundo, al cual se permite con aire proteccionista tener una pequeña parte en el progreso de la civilización. El único pobre que es posible encontrar es sacado de la basura por los que se han nombrado a sí mismos benefactores: Chatarra, como el nombre mismo indica, es un hombre arrojado, que era más feliz en el montón de desperdicios que bajo las alas protectoras de sus misericordiosos samaritanos. Finalmente se ahorca por desesperación de las buenas obras de que ha sido objeto. Chatarra pertenece a las figuras asociales de los marginados del teatro moderno. Lo que no se ha dado a Chatarra ni a ninguno de aquéllos a quienes se quiere ayudar en Latinoamérica es, según Díaz, solidaridad y justicia.

El colombiano Enrique Buenaventura pone en cuestión la ayuda a los países en desarrollo practicada en Latinoamérica no con una sátira, como Díaz, sino con una "mojiganga ejemplar" titulada *En la diestra de Dios Padre*.¹⁷ En la obra de Buenaventura la gente sencilla (mendigos, ciegos, cojos, leprosos) hablan su español colombiano coloquial. Incluso las figuras de San Pedro y Jesús, descendidas del cielo, utilizan esta lengua. El buen hombre Peralta recibe del cielo la capacidad ilimitada de ayudar a los necesitados según su propia discreción, y justamente por ello se arruina. Con sus gastos indiferenciados de dinero ha creado más dependencia y más miseria, porque en último término los pobres se han hecho más pobres y los ricos más ricos aún. No se ha enseñado a los pobres cómo manejar el dinero. El cielo – con Jesús y San Pedro en el escenario – simboliza los gastos de la Iglesia que con sus donaciones puede curar el síntoma, pero no atacar el mal en su raíz, es decir, las estructuras sociales. La actitud cristiana de resignación y entrega a Dios del pueblo creyente sirve tan sólo para reforzar las injusticias sociales existentes. Las dos obras de Díaz y Buenaventura proyectan una luz hiriente sobre la compleja problemática de todo tipo de ayuda a los países en desarrollo en que están implicados remitente y destinatario.

5. Revolución o liberación.

Revolución o liberación es la divisa del dramaturgo brasileño Augusto Boal.¹⁸ Boal se considera a sí mismo como un Brecht de Latinoamérica, como aparece claramente en su teoría dramática, formulada en sus obras *Teatro del oprimido y otras poéticas*¹⁹ y *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: Una revolución copernicana al revés*.²⁰ Boal entiende ciertamente su dramaturgia como un teatro de liberación a la medida de Latinoamérica y toma de Brecht por lo tanto solamente lo que parece significativo para Latinoamérica. La dramaturgia de Boal tiene un valor de orientación para Latinoamérica y expresa en la esfera del teatro lo que Paulo Freiré ha postulado con su "educação liberadora" en la lucha contra el analfabetismo. La idea clave de Freiré es la "conscientização", es decir, la formación de conciencia crítica en el pueblo para superar las estructuras paternalistas de la sociedad de Latinoamérica. Esta idea determina asimismo la teoría dramática de Boal concebida pedagógicamente. Todo en el teatro ha de suceder conscientemente y al servicio de una meta política, si bien ni Boal ni Freiré están ligados a una doctrina de partido. Un pueblo que ha adquirido conciencia crítica debe tener claro a dónde y para qué se decide después de la liberación.

Boal denomina su concepto del teatro "sistema comodín", y de hecho presenta ocasionalmente a una figura comodín en el papel de un narrador y razonador sabelotodo, como por ejemplo en la obra *El gran acuerdo internacional del tío Patilludo*. La poética de Boal concluye significativamente con las siguientes reflexiones programáticas que destacan realísticamente las posibilidades efectivas de su teatro como un teatro de ensayo para la revolución:

La Poética del Oprimido es esencialmente la Poética de la Liberación. El espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción! Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!²¹

Boal reside desde hace años en París donde dirige una escuela de teatro. Su teoría de la dinámica de la liberación por el teatro ha quedado incompleta y ha sido continuada con éxito por otros grupos libres en Latinoamérica. Su ausencia de Latinoamérica ha dado origen recientemente a alguna crítica. M. Mann dice por ejemplo: *El "Brecht de Latinoamérica" ¿no debería – por responsabilidad artística hacia su pueblo – regresar a sus raíces y trasladar el centro de su actividad al mundo latinoamericano?*²² Ahora bien, ¿su huida de la realidad latinoamericana no es más bien expresión de una resignación a no poder resolver los problemas y conflictos actuales de Latinoamérica aun con un teatro revolucionario de liberación a pesar de todas las afirmaciones teóricas?

En los autores considerados sorprende, con excepción de Requena, una fuerte ligadura a Europa, si bien marcada por contrastes internos, que es sintomática y se designa hoy día como *la herencia occidental y el encadenamiento occidental de Latinoamérica*²³ El venezolano Cabrujas, por lo demás representado con éxito en el Teatro Ibérico de Lisboa, aporta en la búsqueda de identidad de su *Acto cultural* un montón de nombres de la historia cultural e intelectual de Europa a través de los siglos: el centroamericano Bóneke, de El Salvador, presenta a su protagonista como estudiante en Heidelberg: el peruano Salazar Bondy estudia personalmente en el Conservatorio de París y toma a Balzac como modelo de su sátira; el puertorriqueño Marqués se inspira en formas de la tragedia griega; el argentino Jorge Díaz descende de padres españoles, vive y actúa durante años en Madrid; el colombiano Enrique Buenaventura recoge el material para su mojiganga milagrosa del fondo europeo de leyendas (cf. Der Brandnerkasper o la leyenda de Schmied von Jüteborg); y, finalmente, la dramaturgia de Boal no es pensable en absoluto sin contacto inmediato con Bertold Brecht.

Si consideramos atentamente el teatro de Latinoamérica, este encadenamiento es desde luego hasta hoy día unilateral, tanto desde el punto de vista de la recepción en el área de la lengua alemana²⁴ como en el resto de Europa no española y portuguesa.

Si tenemos en cuenta, fuera del teatro, la prosa latinoamericana, el cuadro del encadenamiento unilateral de Europa cambia considerablemente. Prescindiendo de la recepción de la literatura latinoamericana traducida a varias lenguas europeas, se puede constatar ante todo el efecto inmediato de la prosa latinoamericana en Europa sobre el español y el portugués a través de las numerosas ediciones de obras latinoamericanas en España y Portugal, e igualmente por la presencia regular de autores latinoamericanos en la prensa española y portuguesa. Este fenómeno trae consigo un encadenamiento de Europa con Latinoamérica de consecuencias apenas previsibles hoy día, pero que se considera como un efecto retroactivo, en parte enriquecedor y en parte ciertamente problemático, en la esfera lingüística, cultural e ideológica. Desde hace un tiempo se discute por ejemplo en Portugal sobre el creciente influjo brasileño en el portugués sobre todo en la prensa, – discusión que muestra sólo la punta del iceberg que no ha sido localizado por largo tiempo.²⁵

Epílogo: "Nada más a Calingasta" de J. Cortázar.

Y finalizaré con unas palabras sobre Julio Cortázar. El es cualquier cosa antes de un dramaturgo.²⁶ No obstante, y de forma análoga al *Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, su *Nada más a Calingasta* goza también de un cierto renombre en el teatro contemporáneo en Latinoamérica, principalmente a causa del prestigio con que cuentan sus autores, si bien deben su fama a otro género de obras. Como ya destacó la crítica, una de las especialidades de Cortázar, también en su teatro, es denunciar la cruda realidad que está escondida tras la realidad superficial, con la creación fantástica, esto es hacer transparente la realidad invisible a través de la visible. El

visualiza al ser humano con todas sus motivaciones escondidas, desfigurando lo cotidiano. En *Nada más a Calingasta*, Cortázar se vale de métodos surrealistas propios del teatro del absurdo mostrando un espacio de acción aparentemente corriente, donde gentes de distintas procedencias topan unas con otras en el marco de un extraño restaurante. El crea en escenas tipo "collage" una atmósfera de amenazas paralizadoras, tomando así una radiografía de los esquemas de comportamiento inhumanos de una sociedad (latinoamericana) desenraizada. Alusiones directas a las estructuras latinoamericanas aparecen fugazmente a pesar de la abstracción alienante.

El encadenamiento de Cortázar con Europa es palpable en repetidas ocasiones: los elementos de lo irracional y lo surrealista en *Nada más a Calingasta* acercan a Cortázar a la órbita de Buñuel; en especial a su largometraje *El ángel exterminador*, cuyo escenario amenazante de un espacio cerrado sirve de base para la comparación. Es natural que también se relacione con Kafka, quien hace sentirse inseguro al lector de la misma manera que Cortázar, con sus grotescas figuras y sus finales abiertos.

Hay que tener en cuenta la influencia europea en Cortázar, nacido en Bruselas y residente a través de decenios en París. En 1983, Augusto Boal estrenó en Graz para los países de habla alemana *Nada más a Calingasta* con una escenificación muy particular. Tanto la obra como la puesta en escena fueron recogidas por la crítica, antes con un distanciamiento reservado que con beneplácito, lo cual hace nuevamente patente las dificultades que tiene el teatro latinoamericano para abrirse paso entre nosotros, siendo éstas prácticamente insalvables, si se aplican criterios excesivamente europeos. Nosotros mismos nos cerramos a la recepción sin prejuicios. Nos falta en este punto el encadenamiento europeo con Latinoamérica, que precisamente nos podría liberar del callejón sin salida de ciertos experimentos estériles en el que se encuentra el teatro actual.

NOTAS

1 Para estudiar esta temática véase Heidrum Adler, *Politisches Theater in Lateinamerika. Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität* (Berlin: Reimer, 1982). Actualmente se estudia en los trabajos de investigación alemanes el teatro de grupos de Latinoamérica que están en la búsqueda de su autodeterminación cultural.

2 José Ignacio Cabrujas, *Acto cultural*, en *Acto cultural. El día que me quieras. La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (Madrid: Vox, 1979), pp. 81-149.

3 Horst Pietschmann, "Entwicklungspolitik und Kolonialismus. Die spanische Kolonialpolitik des 16. Jahrhunderts und der Entwicklungsgedanke", en Buisson, Inge/Mols, Manfred, eds., *Entwicklungsstrategien in Lateinamerika in*

Vergangenheit und Gegenwart (Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1983), pp. 29- 44.

4 J. I. Cabrujas, *op. cit.*, p. 4.

5 Cf. *Actes du VIII^e Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Perpignan, 20-22 mars 1982, Toulouse 1983.

6 Walter Béneke, *Funeral Home*, in Carlos Solórzano, éd., *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*, vol. II (México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964), pp. 250-300.

7 Romeo Rey, *Zehn Jahre Grausamkeit oder Die Erdrosselung Lateinamerikas* (Reinbek: Rowohlt, 1983), p. 217.

8 María Asunción Requena, *Ayayema*, in Julio Dura Cerda, ed., *Teatro chileno contemporáneo* (Madrid: Aguilar, 1970).

9 Agustín Cuzzani, *Sempronio*, in Carlos Solórzano, ed., *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*, vol I, pp. 17-62.

10 *Ibid.*, p. 47.

11 Augusto Boal in C. Solórzano, éd., *op. cit.*, p. 26.

12 Honoré de Balzac, *Oeuvres complètes de Honoré de Balzac*, vol. XXXV (Paris: Gallimard, 1929), pp. 165-346.

13 Sebastián Salazar Bondy, *El fabricante de deudas*, in C. Solórzano, éd., *op. cit.*, p. 209.

14 René Marqués, *La muerte no entrará en palacio*, in C. Solórzano, *op. cit.*

15 Jorge Díaz, *El lugar donde mueren los mamíferos* (Madrid: Escelicer, 1972).

16 *Ibid.*, p. 7.

17 Enrique Buenaventura, *En la diestra de Dios Padre*, in C. Solórzano, éd., *op.*

cit.

18 Klaus Pörtl, "Revolution und Untergang im Lateinamerikanischen Gegenwartstheater: Boals Theater der Befreiung und Wolffs Theater der Angst", *Iberoamericana* 8 (1979), 23-43.

19 Augusto Boal, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974).

20 Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés* (Buenos Aires: Corregidor Saici y E, 1975).

21 A. Boal, *Teatro del Oprimido*, p. 171.

22 Margaret Mann, "Théorie und dramatisches Werk bei Augusto Boal", tesina, Universidad de Maguncia, Germersheim, 1982, p. 77.

23 Manfred Mojs, "Entwicklungspolitik unbefangen diskutieren: Ein neuer Versuch zu einem Entwicklungsgespräch über Lateinamerika", in Buisson, Inge/Mols, Manfred, eds., *op. cit.*, p. 11.

24 Una de las pocas excepciones es el *Murieta* de Pablo Neruda. Ver K. Pörtl, "Die Rezeption von Pablo Nerudas *Murieta* auf deutschsprachigen Bühnen", in Heydenreich López de *Abidajberoamérica. Historia-sociedad-literatura*, vol. II (München: Fink, 1983), pp. 709-732.

25 "Brasileirismos praticados na Imprensa portuguesa", *Jornal de Letras*, 1984, pp. 28-29.

26 Fuera de *Nada más a Calingasta* que poseo solamente en versión francesa y alemana, está publicado el poema dramático *Los reyes* de J. Cortázar (Madrid: Alfaguara, 1985).