

La revolución técnica y social en el teatro hispanoamericano de hoy

LUIS MARTINEZ

EL TEATRO ACTUAL ha roto con las técnicas consuetudinarias. Va más allá de los límites del realismo tradicional. Tiende a ser trascendente. No se reduce a un mero entretenimiento. Por el contrario, adquiere un sentido de denuncia, de crítica social, y se convierte en un testigo acerbo de la sociedad. Pero siempre iluminado por un hálito de esperanza y de fe en el hombre americano.

El mundo ha cambiado. Y el teatro —que es un espejo de la vida— ha tomado nuevos derroteros. Alfred Jarry (1873-1907) —el poeta, novelista y dramaturgo francés— quebró lanzas, desde fines del siglo pasado, por acabar con el público meramente pasivo que colmaba las salas. Abogó por una audiencia activa que se incorporase a la experiencia dramática, convirtiéndose, de mera espectadora, en creadora del hecho teatral.

Una de las innovaciones de Jarry fue la eliminación de la fábula realista. No quiso que el teatro se limitase a reflejar exclusivamente un pedazo de la vida en la escena. Se opuso al decorado tradicional. Convirtió al actor en otro elemento escenográfico. Por ejemplo, el brazo extendido de un intérprete simulaba una puerta. El lugar de la acción se revelaba simplemente por medio de un cartel. Un solo soldado simbolizaba un ejército.

Su espíritu lúdico, su gusto por la bufonada, el humor negro, las extravagancias idiomáticas, lo convirtieron en un precursor del surrealismo y en un taumaturgo del teatro de su tiempo.

Antonin Artaud (1896-1948) —escritor, poeta, actor y director francés— formó parte en París del núcleo de Bretón. Combatió también el teatro tradicional, narrativo y psicológico. Propugnó la creación de piezas dramáticas de violencia mítica y de belleza mágica que expusieran los conflictos más secretos del ser humano. No sólo con la palabra sino con el lenguaje de los gestos y del movimiento. Buscó, sobre todo, una atmósfera que se dirigiera más a los sentidos que a la razón.

En su ensayo *La puesta en escena y la metafísica*¹ se duele de que nuestro teatro haya eliminado de la escena lo que no se expresa con las palabras. Y, en cambio, haya subordinado al diálogo todos los elementos teatrales. Es decir, nuestra dramática no es más que “una rama del lenguaje hablado”.² Considera que la escena debe iluminarse con imágenes materiales análogas a las verbales. Una forma de esta poesía espacial es “el lenguaje-signo: Un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideológico, como el de ciertas auténticas pantomimas”.³

Artaud abrió el camino al teatro de vanguardia.

LA VANGUARDIA EN EL TEATRO

Tal vez los que más han influido en el quehacer dramático de hoy son los futuristas, los dadaístas, los surrealistas y los expresionistas.

Marinetti, en un manifiesto publicado en 1915, proclamó la eliminación de las técnicas teatrales al uso y aclaró que las obras dramáticas deben ser breves. Recomendó que se redujeran a cuadros sintéticos, alógicos, simultáneos como en el cine. Repudió el realismo y abogó por el imperio de la fantasía.

Los dadaístas —encabezados por Tristán Tzara— anhelaron crear un teatro desprovisto de significado. Ahogaron, en lo más secreto de sí mismos, los cánones dramáticos heredados. Se valieron de un lenguaje ilógico, retorcido y absurdo, propio del

automatismo verbal. Desvertebraron la sintaxis. Y emplearon “el collage” para fundir los elementos más disímiles. El humor, la sorpresa y el ridículo fueron sus armas preferidas.

Los surrealistas aportaron al teatro todo el mundo de los sueños, de los deseos reprimidos, de las corrientes del subconsciente. André Bretón —su corifeo— estudió medicina en París durante varios años. Conoció el psicoanálisis freudiano. Y en su *Manifiesto* de 1924 reconoció la deuda de este movimiento con el gran Maestro. Del psicoanálisis tomaron la idea fundamental de que el subconsciente constituye el núcleo capital de nuestra vida psíquica. En el teatro se limitaron a dramatizar los sueños. Se valieron de símbolos para encarnar las ideas en estado de vigilia. Emplearon yuxtaposiciones inesperadas. Entronizaron lo grotesco como elemento teatral y exaltaron los objetos de uso cotidiano. Para ellos, el inconsciente, los sueños, los actos fallidos y los lapsos mentales tuvieron más importancia que la realidad consciente.

Los expresionistas irrumpieron en el teatro en 1910. Reaccionaron contra el naturalismo. Barrieron con el clasicismo, el historicismo y el academicismo. Revelaron su predilección por el monólogo lírico. Arremetieron contra el diálogo tradicional. Crearon un lenguaje concentrado y dinámico a través del cual expusieron sus visiones místicas y pacifistas. Abandonaron el análisis psicológico de los caracteres y expresaron escénicamente los fenómenos mentales del hombre. Repugnaron el tratamiento externo del conflicto y se adentraron en el alma de los protagonistas. De aquí que el drama expresionista sea, en muchas ocasiones, abstracto y alegórico.

Le dieron mucha importancia a las manifestaciones paradramáticas como la danza, el diseño, la música, las luces, las máscaras, etcétera. Los elementos visuales alcanzaron su máximo poder expresivo. Sobre todo, las máscaras. Y se explica ya que la fuerza de expresión de las mismas no puede lograrse con la faz humana.

SAMUEL BECQUETT (1906) —novelista y dramaturgo irlandés—, ha influido en la dramática hispanoamericana contemporánea. Es una de las figuras cumbres —con Eugene Ionesco— del teatro del absurdo. Fue amigo de James Joyce. El gran novelista irlandés lo animó a la investigación, casi obsesiva, del lenguaje. Sus diálogos, cortos, nerviosos y rápidos, su humor seco y sus breves explosiones líricas caracterizan su obra. Los temas que lo absorben son la disolución del individuo, la pérdida de su identidad y la imposibilidad de la comunicación humana. Todo su quehacer dramático se apoya en el monólogo reiterado de sus personajes.

También la influencia de Bertolt Brecht (1898-1956) penetra, cada vez más, en nuestro teatro. Brecht formó parte del grupo dadaísta, primero. Luego se vinculó a los expresionistas alemanes. Y, por último, con Erwin Piscator se dio a la creación del teatro épico. Luchó contra Hitler. Y, posteriormente, se identificó con los comunistas. Murió en el Berlín Oriental en 1956.

Mantuvo la tesis de que el artista debe defender, a puño cerrado, todas las verdades que han de salvar al mundo. Pugnó con el teatro ilusionista y el realista por considerarlos limitados. Propuso una estructura épica para el drama. Rechazó la identificación del espectador con las criaturas escénicas y la del actor con su personaje. A esta actitud la llamó teoría del “distanciamiento” o de la “alienación”.

Lo épico —como todo hecho narrado— pertenece al pasado. De manera que el público no puede ver en la escena la corriente de la vida que fluye sino la que pasó. No reproduce situaciones o procesos sociales sino que los descubre. Provoca en el espectador el asombro ante lo que observa con ojos deslumbrados.

Interrumpe el diálogo con proyecciones, pancartas o cartelones, canciones, discursos dirigidos a los espectadores, etcétera. Cambia la escenografía ante la vista del público para destruir la ilusión teatral tradicional.

Todas estas corrientes y estos autores permean, fundamentalmente, la labor dramática de los escritores hispanoamericanos de hoy.

Nuestra América ha sufrido grandes cambios en este siglo. En nuestro tiempo pugnan las posiciones extremas. El comunismo y el capitalismo se pelean entre sí en un mundo cerrado. De aquí que sea necesario una revisión total del ser latinoamericano. El teatro cobra caracteres trascendentes y se ha convertido en púlpito de la lucha social. La revolución que estamos viviendo se ha abierto paso en la dramática. Y las obras devienen en portavoces de las inquietudes y las angustias de Hispanoamérica.

LA DENUNCIA SOCIAL

Los dramaturgos tienden a denunciar situaciones conflictivas. Nos parecen representativas de esta actitud —por no citar más que tres— *Los invasores* de Egon Wolff, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino y *La muerte no entrará en palacio* de René Marqués. Seleccionamos estas obras porque, además de sus valores, confirman nuestro aserto. Pero en la misma posición se hallan casi todos los dramaturgos hispanoamericanos contemporáneos.

EGON WOLFF: LOS INVASORES

En *Los invasores*, Egon Wolff, con técnica surrealista, nos revela la inquietud de la burguesía nuestra frente al fenómeno revolucionario. Los ricos saben que el mundo está cambiando. Hay una fuerza subterránea que nos sacude. Y, en muchos países, aflora a la superficie. En esta obra, el autor enfrenta al protagonista consigo mismo. Pero transforma su subconsciente en un antagonista que, representa a su vez, el sentir del medio que lo rodea.

Wolff —chileno, nacido en 1926— ha llevado a su teatro un fuerte acento de denuncia social. El es filomarxista. Ya en sus primeras obras *Mansión de lechuzas* (1957), *Parejas de trapo* (1959), *Esas cincuenta estrellas* (1961) y *Niñamadre* (1962) reveló su tremenda preocupación en este sentido. Y llegó a la cumbre con *Los invasores* (1963), *El signo de Caín* (1969) y *Flores de papel* (1970) que obtuvo primera mención honorífica en el concurso

convocado por la Casa de las Américas de La Habana en 1970. En *Los invasores*, el tema es el miedo de la burguesía a perder sus prerrogativas económicas y sociales y a ser barrida por los humildes.

La obra presenta dos núcleos. De un lado, Lucas Meyer y su familia: su esposa Pietá, su hija Marcela y su hijo Bobby que simbolizan a la clase alta con todos sus privilegios. De otro, China, Toletole, Alí Babá, El Cojo, etcétera, que representan a los desposeídos, a los humildes.

Lucas Meyer y su mujer regresan de una fiesta. Es un matrimonio maduro. El cuenta cincuenta años. Son felices. Tienen todo lo que pudieran anhelar: una mansión suntuosa, dos hijos. Marcela es una perfecta señorita de sociedad con todos los prejuicios que animan a su casta. Bobby —según su madre— es “un poco loco”. Representa la ruptura, la brecha entre los suyos. Cree en la revolución y en la justicia social. Comprende que, en el mundo, la injusticia anda suelta como un perro furioso.

Pietá tiene miedo. Siente, íntimamente, como una intuición que la quema. Le parece que, en medio de su felicidad, la desgracia la ronda. Meyer comprende que ser rico es difícil. Aclara que “no es oro todo lo que brilla. La riqueza tiene también su lado ingrato... Gente que lo acusa a uno de quitarle lo que es de ellos. De darles menos de lo que esperaban... Pequeñas obreras feas con gestos de odio... Hombrecitos que no dan la cara... Manos pedigüeñas... Marañas de incriminaciones para conservar lo adquirido”.⁴

Cuando ellos llegan a su casa —después de una recepción social, a altas horas de la noche— se percatan que tiran una piedra, rompen el cristal, le dan vueltas al picaporte y abren la puerta. Penetra China, el líder de los desposeídos. Los mendigos —los pobres— han invadido la ciudad. Vienen “del otro lado del río”. Inmediatamente entra Toletole. Lucas Meyer se encoleriza. Los echa. Pero no se van. Deciden quedarse en la casa. Meyer toma su revólver. Sin embargo, los disparos se frustran. Los pobres han invadido la casa de los Andreani. Han profanado todas las mansiones. Son los invasores que vienen en busca de techo y de pan. Pietá se solivianta. Marcela —que llega de la calle— recrimina a su padre por tolerar el estropicio. Bobby es el único que los defiende. Representa la pugna

generacional entre él y sus padres. El muchacho hace causa común con los mendigos. Y le lanza a su progenitor estas palabras, a la cara, como una bofetada: "Los vi llegar anoche... Caminando... Casi flotando, en grupos de marcha compacta, cruzando potreros, saltando alambradas... Cientos de ellos... Miles... Cantaban mientras venían cruzando las carreteras, papá... ¡Un enorme hormiguero de alegría! ¡Hombres! ¡Mujeres! ¡Niños! ¡Al fin, papá! ¡Al fin! ¡Nadie podía detener esto!" Y prosigue como ebrio de sí mismo: "Siglos de abuso borrados de una plumada... ¿Creías, en verdad, que iban a poder soportar mucho tiempo más el régimen de explotación en que vivían?"⁵

Los mendigos aplastan el poder de Lucas Meyer en su casa, en la fábrica. Atacan a Marcela. En una palabra, los invasores se apoderan de todo. Meyer reconoce ante China que mató a su socio para quedarse con la fábrica. Tiene un complejo de culpa que lo punza. Pero no es cierto. Meyer no ha matado a nadie. Ni ha quemado la fábrica. Pero su subconsciente interpreta el despido del obrero Esteban Mirelis como un asesinato.

Cuando Lucas se halla más atribulado, despierta. Todo ha sido una pesadilla. Pietá lo anima. Pero cuando todos se reúnen de nuevo y celebran que el conflicto haya sido sólo un sueño, cae una piedra y una mano abre el picaporte de la puerta como en la escena inicial de la obra. A través de la pesadilla, Lucas Meyer intuye lo que va a pasar. Los pobres se van a apoderar de las riquezas del mundo.

La obra presenta una estructura circular. Empieza como acaba. Wolff no maneja personajes individuales sino meros símbolos. Meyer y China representan las posiciones inconciliables en nuestra sociedad: lo establecido y la revolución. Bobby encarna al *hombre nuevo*. Se vale de alusiones muy significativas. Por ejemplo, Alí Babá menciona que el veintiséis de julio de 1948 cruzó el rostro de Meyer con una bofetada. El veintiséis de julio se ha convertido en Hispanoamérica en el aldabonazo de Fidel Castro. El líder comunista cubano asaltó el Cuartel Moncada —en tiempos de Batista— el veintiséis de julio de 1953. Los invasores, China, Toletole, El Cojo, Alí Babá, Benito Juárez —por sus tipos— representan a los pobres de las tres Américas.

El drama es surrealista. Pero se observan influencias expresionistas. Por ejemplo, el coro canta un motivo bíblico sobre el miedo de los árboles a las hormigas. A ratos, sigue la línea didáctica de Bertolt Brecht. Pero la estructura es básicamente expresionista. Los personajes representan categorías sociales como hemos dicho. Meyer simboliza a la burguesía dominante. China, a los desposeídos, a los miserables. Los largos monólogos de Meyer constituyen una dramatización de sus conflictos íntimos. Otro recurso de esta índole son las escenas oníricas, ilógicas, sin sentido —sucesión de hechos vagos— como el coro de niños que quiere matar los pájaros negros a campanazos y termina con un atronador ruido de campanas.

Wolff hace ostensible que las clases dominantes de Hispanoamérica presienten que una revolución social socava las entrañas de nuestros países.

ABELARDO ESTORINO: EL ROBO DEL COCHINO

El cubano Abelardo Estorino (1925) ve la revolución no como un mero presentimiento sino como una realidad que nos azota a todos. Por eso su técnica es realista. Pinta la situación cubana en tiempos de Batista cuando el pueblo quería quitarse de arriba —a cualquier precio— la bota del tirano.

El autor ha dado a la luz varias piezas dramáticas. Entre ellas, *El peine en el espejo* (1963), *Las impurezas* (1962), *Las vacas gordas* (1962), *Los mangos de Caín* (1964) y su obra cumbre, *El robo del cochino* (1961) que obtuvo mención de honor en el Segundo Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas de La Habana.

El drama se desarrolla en un pueblecito de la provincia de Matanzas. El tema es el enfrentamiento entre el régimen establecido —la dictadura imperante— y los ideales revolucionarios. Como *Los invasores* presenta dos núcleos: Uno representado por Juanelo, Adela, Tavito y Lola que alimentan la rebeldía fidelista. Y, otro, por Don Alfonso —el alcalde del pueblo—, su esposa y Cristóbal —el padre de Juanelo— fieles al régimen. Rosa, la esposa de Cristó-

bal, es indiferente. Vive sólo para el culto a su hija muerta hace dieciocho años. Y Rodríguez, el padre de Tavito, se identifica con su hijo. Pero sólo para salvarlo de las garras de la muerte.

Juanelo es hijo único. Su padre tiene una posición holgada. Estudia en la Universidad de La Habana. Regresa a su pueblecito matancero porque las autoridades han cerrado el centro docente por motivos políticos. Corre el año 1958. El movimiento revolucionario estudiantil se hace sentir. La agitación cunde. Y Batista y los suyos pretenden ahogar el clamor popular.

A Tavito —hijo de Rodríguez, uno de los trabajadores de Cristóbal— lo acusan de haber robado un cerdo. Las autoridades saben que no es cierto. Pero lo hacen para perseguirlo y castigarlo por haber escondido a un joven revolucionario en la finca.

Rodríguez le pide a Cristóbal que interceda con el teniente y con el alcalde para que lo pongan en libertad. Cristóbal es amigo íntimo de ambos. Pero se niega. No quiere comprometerse. Juanelo sale en defensa de su antiguo compañero de juegos. Cristóbal aclara: “Yo no puedo mezclarme en este asunto, me traería problemas”.⁶ La policía le aplica a Tavito lo que ellos llaman “la ley de fuga” y lo matan. Justifican que el muchacho trató de evadirse cuando se lo llevaban para la cárcel de Matanzas. Juanelo abandona su hogar para incorporarse a los revolucionarios de la Sierra Maestra.

Cristóbal —aunque es un hombre entero de carne y hueso— cobra categoría de símbolo. Personifica al individuo que vive para sí, para su propio provecho personal y no arriesga su seguridad por nada, ni por nadie. Sabe el poder del dinero. Con él se logran respeto y posición. Cuenta su historia. Empezó como dependiente en la bodega de Don Eliseo. Después, la compró con su propio esfuerzo. Mientras fue un simple obrero, las muchachas ni lo miraban. Y le subraya al hijo: “Pero tu madre supo decirme que sí cuando fui dueño de la bodega. Y de la logia, de la logia me mandaron a buscar cuando compré las primeras cinco caballerías. Y me eligieron presidente del Liceo cuando compré la finca de Rodríguez”.⁷

Cristóbal siempre quiso superarse. Se casó con Rosa que pertenecía a una familia distinguida del pueblo. Pero empobrecida.

Y quebró lanzas para que su hijo se elevase sobre sí mismo. Por eso lo mandó a estudiar a la Universidad.

Entre Juanelo y su padre se abre la misma brecha generacional que entre Bobby y Lucas Meyer. Juanelo es revolucionario. Andaba con la hija del alcalde, una muchacha sosa, pero honesta y de familia acomodada. Pese a ello, se enredó en amoríos con Adela, la revolucionaria —doctora en Ciencias Sociales— que había venido de La Habana a conspirar contra el régimen. Sus padres veían con gusto los amores entre Juanelo y Laurita. Con ese vínculo se unían las dos familias más pudientes del pueblo. Pero Adela se interpuso. Lo conquistó. Y el muchacho se entregó de lleno a ella y a la revolución.

Juanelo pugna con su padre. Le echa en cara que su dinero es mal habido. Lo ha logrado a través de la explotación de los humildes. Y el padre asiente: “Pues robé, ¡coño!, tuve que robar o me aplastaban. Si no, no había forma de salir de aquella mierda”.⁸ Y hace la apología del dinero: “Vete a luchar con todos esos que hablan de ideas, de libertad, de justicia... ¡Que vengan a hablarme a mí de justicia! ¿Quién nombra a los jueces? Los nombran los de arriba para ayudar a los que están arriba... Y yo he querido siempre allanarte el camino, que estuvieras arriba. Con lo que fui ahorrando — ¡vamos a decir, ahorrando!— compré una bodega. Una bodega, casi un puesto de frutas. Pero ya yo sabía cómo era el negocio; aprendí con Eliseo. Después pude comprar la de Eliseo. Ya estaba en el camino; ya es fácil después que tienes algo. Es fácil después que sabes cómo funciona el engranaje: Tienes que pegar, engañar y pegar, pegar siempre más duro para que no haya contrarios. Ahora, dime, ¿qué hago? ¿Voy a jugarme treinta años así como así? ¿A la suerte de un guajiro?”⁹

Juanelo encarna el espíritu de rebeldía de la juventud cubana. Los anhelos de redención de un pueblo que quería zafarse —a toda costa— de las garras de la dictadura.

El robo del cochino es una obra de estructura realista. No hay ingredientes de ficción. Se trata de un *teatro-documento* como el surgido en Alemania hacia el año sesenta. Trata de informar y denunciar las injusticias sociales. Sus temas son histórico-políticos. Estorino no emplea —como los alemanes— fotos, documentos,

películas, artículos periodísticos, declaraciones oficiales, estadísticas, etcétera. Pero se acerca con esta obra al *teatro-documento* porque recoge un trozo vivo de la realidad para darnos un testimonio de lo acontecido. Aquí la revolución no es un sueño, ni una pesadilla, como en *Los invasores*. Es una realidad que golpea y ensangrienta al pueblo cubano como lo registra la historia.

RENE MARQUES: LA MUERTE NO ENTRARA EN PALACIO

En *La muerte no entrará en palacio* (1957) de René Marqués, el tema cambia. No se trata de la rebelión armada sino de la traición a los ideales revolucionarios.

Marqués —nacido en Arecibo, Puerto Rico, en 1919, ingeniero agrónomo de profesión— es ensayista, dramaturgo y novelista. Lo espolea el anhelo de definir la esencia de lo puertorriqueño y resolver el problema del destino político de su país. Utiliza técnicas muy disímiles en su quehacer dramático. Ha escrito obras realistas, surrealistas, neonaturalistas, absurdistas, expresionistas, etcétera. Se ha asomado al teatro épico, al poético y al histórico. Entre sus piezas teatrales sobresalen *El sol y los McDonald* (1950), *La carreta* (1953), *Los soles truncos* (1958), *Un niño azul para esa sombra* (1958), *El apartamento* (1963) etcétera.

En *La muerte no entrará en palacio* (1957), el autor baraja, como tema central, la traición de un líder a los ideales revolucionarios de independencia preconizados por él en su juventud. Don José es el gobernador de una islita risueña —verde y soleada— que vive sometida a los Estados Unidos. Ejerce el mando desde hace dieciocho años. Movidio por el propósito de propiciarle el bienestar económico a su pueblo lo ha industrializado con el apoyo de la “Gran Nación del Norte”. Pero gran parte del país está descontento. El lema enarbolado por Don José de *Agro, pan y emancipación* (Tierra, pan y libertad) no se ha cumplido cabalmente. La gente tiene pan y tierra. Pero no libertad desde el punto de vista político y económico.

La acritud se acrecienta con el regreso de Don Rodrigo de la prisión. El líder se hallaba en la cárcel por defender su credo revo-

lucionario. Años antes, él, Teresias —el poeta—, el padre de Alberto y el propio Don José comulgaban con el mismo ideal de independencia para el país. A Don Rodrigo lo habían juzgado y encarcelado los americanos. Y regresa del Norte en el momento en que Don José pretende convertir la isla en un Protectorado.

La rebeldía estalla en varios lugares. Alberto —futuro yerno del Gobernador, novio de Casandra, la hija de Don José— renuncia a su cargo de Ayudante Militar de su suegro. Y decide matarlo antes de que firme el protocolo. Casandra, incidentalmente, sin quererlo, hiere a Alberto y lo mata. Y luego, como una visionaria, se vuelve contra su padre y dispara. De esta manera cuaja en realidad el propósito de su amado que yace tendido, sin vida, a sus pies.

Esta obra, como las anteriores, consta de dos núcleos. De un lado, Don José y sus secuaces que rechazan la independencia. De otro, Don Rodrigo, Alberto, Teresias, que luchan por la libertad.

Don José tiene un concepto materialista del pueblo. No cree que alimente ideales. Y le dice a su esposa: “Hablas del pueblo como si fuese un individuo. El pueblo es una masa y como tal sólo siente las necesidades primarias. Su felicidad consiste en la seguridad económica. Y eso es lo que le he dado. ¡Tírate a la calle! Pregunta. Ve al campo, a tu propio campo. Pregúntales a los tuyos. Háblales del ‘alma del pueblo’, de lo que se les está muriendo en la entraña y se burlarán de ti. Háblales, en cambio, del salario alto, de las nuevas industrias, del plan de viviendas, del seguro social y te llamarán líder”.¹⁰

Don Rodrigo se le enfrenta —como Cristo a los fariseos— y le aclara: “Traigo una semilla. La misma que llevé conmigo hace veinte años. Traigo, de nuevo, a mi Isla la semilla de la libertad...”¹¹ Don Rodrigo habla en tono mesiánico. En muchas de sus expresiones parafrasea el Sermón del Monte.

También Alberto lo recrimina: “No es un solo ideal el que usted ha traicionado. Vuelva la mirada atrás y contemple su obra. Al cuarto año en el poder abandonó usted la reforma agraria. Al sexto echó por tierra las medidas socialistas que beneficiaban al pueblo. A los diez años estaba ya aliado con los capitalistas poderosos que combatió desde la oposición. Hoy fomenta usted el absentismo, industrializa el país sobre bases falsas, alienta la

emigración, olvida la agricultura. ¿Qué queda de su obra?"¹²

Teresias lo apostrofa: "Una voz siquiera tiene que alzarse por encima de la adulación y del servilismo, por encima del temor y de la cobardía para decirte: ¡Gobernador de esta Isla, eres un farsante!"¹³

René Marqués se vale de símbolos para encubrir lo puertorriqueño. Por ejemplo, una comisión de campesinos visita a Don José para llevarle una piedra que han encontrado en su tierra. Ellos no saben si vale o no. Pero quieren que la analicen en palacio. Uno de los jóvenes le dice: "No podemos depender eternamente del Norte si queremos ser libres".¹⁴ Identifica al hombre con su tierra. El ciudadano está hecho del barro del país amado.

Doña Isabel —la esposa del Gobernador— encarna a Puerto Rico. Ella es la única en palacio que intuye las inquietudes del pueblo. Siente repulsión por el sistema de espionaje, por la adulación que priva en el ambiente. Ella fue campesina. Y su amor por la tierra no lo ha perdido con su encumbramiento.

Teresias y Casandra son símbolos tomados de las tragedias clásicas. Teresias o Tiresias aparece en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles *Edipo Rey* y *Antígona*. Teresias quedó ciego —según unos— porque vio a Venus desnuda mientras se bañaba. Y la diosa, en castigo, lo privó de la visión física. Pero le dio, en cambio, el poder de vislumbrar el futuro. Según otros mitólogos, Teresias participó como juez en la pugna entre Júpiter y Juno acerca de quién experimentaba mayor placer en el amor. Tiresias opinó que la mujer. Juno se ofendió y, colérica, le quitó el sentido de la vista. Júpiter —compadecido— le dio el don de la profecía.

En esta obra, Teresias encarna al narrador épico. A través de él, logra René Marqués cierto "distanciamiento" brechtiano. El adivino nos cuenta una serie de acontecimientos. Pero el desenlace está ante nuestros ojos. En los inicios, vislumbra el palacio destruido. Dice: "No ha sucedido. Pero sucederá".¹⁵ Adivina a Casandra, convertida en estatua, que lleva en la mano crispada una bandera o una capa. Además, es el corifeo. Su voz se adelanta a la de los coros masculino y femenino que gritan al unísono: ¡Amor! ¡Amor! ¡Dolor! ¡Dolor!

Casandra —según la mitología, hija de Príamo y de Hécuba, los

reyes de Troya, y hermana de Paris— tuvo el don de profetizar sucesos desgraciados. Apolo la amó y ella lo rechazó. El dios, en venganza, le dio la gracia de la profecía. Pero sólo podía presagiar hechos funestos, desgracias, ruinas, muertes.

En esta obra, es la hija del Gobernador. Encarna el símbolo de la redención de su pueblo. Salta a la vista el simbolismo desde las primeras acotaciones, ya que al describirla, el autor hace la topografía de la estatua de la libertad —esculpida por Bartholdi— que regaló Francia al gobierno de los Estados Unidos en 1886. Se encuentra colocada, muy significativamente, a la entrada del Nuevo Mundo en el puerto de Nueva York. Casandra lleva el mismo traje de la predicha escultura al dispararle los tiros a su padre en nombre del ideal de libertad.

La obra tiene la factura de una tragedia clásica. Inclusive posee hasta los coros trágicos. Pero, a la vez, se observan en ella ciertas influencias brechtianas y usa, en diversos momentos, el lenguaje espacial de Artaud. La tragedia habla tanto a los sentidos como a la razón. Y, como quería el escritor francés, "detrás de la poesía del texto, está la poesía sin forma y sin texto".¹⁶ Se vale de una "música irreal" cada vez que afloran las ideas de libertad, de compromiso histórico, con lo cual realza las palabras y subraya el carácter de los personajes.

La obra termina como se inició. Tiene una estructura circular. Teresias vislumbra a Casandra —que aún no se ha convertido en estatua— alta, hierática, con el brazo extendido. Y el adivino clama: "La justicia de tu mano cayó sobre nuestro pueblo. Y el amor fue crucificado".¹⁷

Como se verá, la preocupación por la libertad de los hombres y de los pueblos, por la revolución que nos sacude desde la raíz misma de nuestros países cunde en nuestro teatro que se ha liberado de las técnicas tradicionales y de los temas consuetudinarios. Estamos en los albores de un movimiento teatral hispanoamericano promisorio. Nuestras piezas dramáticas recogen el aliento de nuestras tierras porque —como dijo García Lorca en una de sus *Charlas sobre teatro*— "el teatro que no recoge

el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risas o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro...”

Ponce, Puerto Rico,
8 de enero de 1977.

1. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, pág. 2.
2. Ibid, pág. 37.
3. Ibid, pág. 39.
4. Wolff, Egon, *Los invasores*, El teatro hispanoamericano contemporáneo, antología, por Carlos Solórzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, tomo I, pág. 44.
5. Ibid, pág. 161.
6. Estorino, Abelardo, *El robo del cochino*, El teatro hispanoamericano contemporáneo, antología, por Carlos Solórzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, tomo II, pág. 114.
7. Ibid, pág. 123.
8. Ibid, pág. 125.
9. Ibid, pág. 125.
10. Marqués, René, *La muerte no entrará en palacio*, Teatro hispanoamericano contemporáneo, antología, por Carlos Solórzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, tomo I, pág. 329.
11. Ibid, pág. 340.
12. Ibid, pág. 393.
13. Ibid, pág. 368.
14. Ibid, pág. 335.
15. Ibid, pág. 315.
16. Dieterich, Genoveva, *Diccionario del teatro mundial*, Ediciones Istmo, Madrid, 1974, pág. 21.
17. Marqués, René, opus cit. pág. 417.

BIBLIOGRAFIA

1. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
2. Béhar, Henry, *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona Seix Barral, 1971.
3. Bretón, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1969.
4. Dieterich, Genoveva, *Diccionario del teatro mundial*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974.
5. Haffner, Hubert, *Técnica teatral moderna*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1968.
6. Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.
7. Martínez, Luis, *La literatura cubana de la revolución*, revista Ceiba, año III, número V, julio-diciembre de 1974.
8. Morales, María Victoria, *Fernando Arrabal y su teatro del absurdo*, revista Horizontes, número 27, octubre de 1970.
9. Modern, Rodolfo, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.
10. Rojo, Guínor, *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
11. Saint-Victor, Paul de, *Las dos carátulas*, dos volúmenes, tercera edición, Buenos Aires, Edit. Joaquín Gil, 1959.
12. Solórzano, Carlos, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, antología, dos tomos, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
13. Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, tres tomos, Madrid, Guadarrama, 1971.
14. Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Edit. Gredos, 1966.