

## Premios de Teatro Casa de las Americas, 1980

Luys A. Díez

Los Premios Casa de las Américas cumplen veinte años de existencia en 1980. La notable efemérides adquiere ulterior significancia por razón de las obras teatrales premiadas en esta ocasión. El motivo de estas notas es precisamente examinar las implicaciones que conllevan estas obras, tanto en relación a sus respectivas dramaturgias nacionales como al teatro latinoamericano en general. En ambos órdenes, la convergencia de estos títulos marca sin duda un hito verdaderamente cardinal.

Como breve recuadro histórico de su conjunta importancia, cabría recordar la decisión unánime del jurado del Premio Casa 1974 de dejar el premio desierto, porque "si bien se advierte la preocupación de búsqueda de ideas claras y de lenguaje adecuado para la expresión de una realidad en acelerado proceso de cambio, los logros concretos son escasos."

Si este juicio indicaba algo es que el teatro latinoamericano andaba todavía en el fermento de una evolución cuyo punto de madurez podía producirse en cualquier momento. En efecto, el hecho de que el mismo jurado recomendara muy "especialmente" *La ciudad dorada*, obra de creación colectiva de La Candelaria, no deja de parecernos ahora harto significativo. A partir de la experiencia de aquella obra, el mismo grupo de La Candelaria sería distinguido posteriormente con dos premios: en 1976 con *Guadalupe años sin cuenta* y en 1978 con *Los diez días que estremecieron al mundo*. Por otra parte, los premios de 1975 y 1976 también recaerían sobre autores colombianos: Guillermo Maldonado Pérez y Esteban Navajas Cortés.

Pero si los teatristas de Colombia evidenciaban en el rubro de los concursos cubanos la predominancia de su dramaturgia nacional, su más destacado artífice, fundador de todo el movimiento de renovación escénica y figura señera de la presente vitalidad del teatro latinoamericano, Enrique Buenaventura, brillaba por su ausencia en la ya larga lista de los Premios Casa. En realidad, la paradoja resultaba mucho más agravante al haberse otorgado a Buenaventura una "quinta" mención en La Habana por *Los papeles del infierno*, sin duda una de las obras internacionalmente más admiradas del nuevo teatro latinoamericano. Y esto ocurrió, además, en 1967,

tras haber puesto él la dramaturgia latinoamericana, exitosamente, en el mapa mundial del teatro (*A la diestra de Dios Padre*: IV Festival de las Naciones, 1960), haber recibido el Primer Premio de Autor en Francia (*La tragedia del rey Christophe*, 1961) y participar triunfalmente en multitud de giras y festivales, tanto nacionales como internacionales.

Ahora, trece años después de aquella absurda "mención," Enrique Buenaventura, en el pináculo de una brillante carrera, es distinguido en Cuba por *Historia de una bala de plata*. Esta obra es la primera parte de una trilogía "caribeña," en el sentido dialéctico que Carpentier asignaba a esta área como entidad orgánica en lo histórico y lo cultural. La acción se centra en torno al ya mítico y emblemático Henry Christophe, personaje explorado por el novelista cubano en *El reino de este mundo*, por el martiniqueño Aime Cesaire en *La Tragedie du Roi Christophe* y por el propio Buenaventura en la pieza premiada en Francia y que, pese a llevar el mismo título de la de Cesaire, se acerca más en su contenido a la de Carpentier.

Este concepto de reelaborar un mismo tema histórico en una agregación de diversas versiones debidas a distintos autores o grupos es, en sí mismo, algo muy característico del teatro colombiano actual. Baste recordar al efecto los "ciclos" sobre los comuneros, la masacre bananera o "la violencia." Sin embargo, la visión que Buenaventura nos da en *Historia de una bala de plata* es tan personal y distinguible de las otras, como lo había sido su trabajo final del *Fantoche lusitano* con respecto a su temprana adaptación del libreto de Peter Weiss. En el último análisis, la impronta de este teatrista colombiano y sus compañeros del TEC conlleva, en sus sistemáticas decantaciones, ese perfecto maridaje entre tema y forma que aquel defraudado jurado de 1974 en La Habana deseaba para el teatro latinoamericano.

Pero si los grupos colombianos han sabido llegar a ofrecer a su público, convenientemente, lo que Buenaventura define como "esa cotidianidad que padece y no comprende," la dramaturgia mexicana sigue en su mayor parte empecinada en ser mera distribuidora o "detallista" de productos culturales previamente elaborados y empacados en Europa o Estados Unidos. El término, tan autóctono como descarnado, de *malinchismo* resulta aquí dolorosamente apropiado. Recuérdese por ejemplo que México fue representado hace dos años, en Nueva York, durante el Festival Teatro de las Américas por la obra de Ford, *Lástima que sea una puta*, sobre la cuestionable base de su virtuosa dirección o brillante representatividad de su elenco. Y no hablemos del dominante concepto burocrático, por el que se vuelca generosa ayuda estatal, de "hacer labor cultural diciendo que se hace teatro," como amargamente apuntara Félix Cortés Camarillo hace años.

Por todo ello y la sistemática marginación de sus autores nacionales, el premio 1980 a *El extensionista*, ha de ser recibido con estimable beneplácito. Aún recuerdo vívidamente la impresión que me produjo ver esta obra, la pasada primavera, en la Ciudad de México, con un público que no era la inevitable buena burguesía capitalina, en busca de su redención intelectual vía el típico producto clásico y mayormente extranjero, sino un público entusiasta y receptivo que luego proselitaría entre sus pares la importante dialéctica del espectáculo, el insoslayable planteamiento de su urgente temática.

En efecto, lo que esta obra se propone arrojar sobre la complaciente mala

conciencia del sistema (si éste o sus responsables se pusieran "a tiro") es su alemana traición al campesinado mexicano: el constante desacato contra aquéllos mismos que hicieron necesaria y posible la Revolución para luego ser escamoteados de derechos constitucionales ganados con su propia sangre. Y Felipe Santander, hombre formado en las mejores armas del teatro, pero que anteriormente, como ingeniero agrónomo había vivido y sentido la rampante iniquidad rural, se encara al problema con plena conciencia de lo que Orwell llamara un fuerte sentido de *partisanship*. He aquí las palabras de Santander en el libreto original que luego, inexplicablemente, dejó fuera la edición cubana:

Hay un cierto tipo de buen teatro que puede retrasarse en la historia de los pueblos, sin que esto signifique otra cosa que una pérdida de "tiempo cultural". . . . Hay otro teatro, sin embargo, que si no se produce en su momento deja al país huérfano de un elemento de combate, de convencimiento, de ejemplo y estímulo.

*El extensionista* es, precisamente, ese "teatro de urgencia" o de toma de posición. Pero es sobre todo la posibilidad de una fórmula de teatro nacional que sería como el resultado del cruce entre el "teatro trashumante" (primo carnal del chicano del Norte) que por plazas, parques y mercados, expone por primera vez el pueblo a la magia del fenómeno escénico, con el teatro comprometido y más tradicional que en los 1950 pergeñaron autores como Federico S. Inclán, Humberto Robles Arena y el mismo Carballido.

Y si uno, al enfrentarse a esta obra, siente reconocer muchos de los motivos y planteamientos de *La madre* de Brecht es, incuestionablemente, porque en su microcosmo metafórico, Santander ha sabido decantar esa misma quintaesencia que el alemán tomara de Máximo Gorki: el despliegue seminal de un humanismo revolucionario que se reafirma en la inmolación de anónimos seres. El cruento final, con el idealístico extensionista agrario como víctima, puede ser presentado o resuelto en forma menos trágica. Y, verdaderamente, la dirección colectiva de esta obra brinda al público la posibilidad del "retoque."

Por otra parte, no es menos cierto que muchos de los asistentes a la representación podían haber leído en la prensa de ése, o de casi cualquier otro día (¡extrañas contradicciones del sistema!) sobre la sangrienta brutalización, en algún rincón de la República, de un grupo de campesinos sin otra razón que recabar sus derechos. Y es que en definitiva, lo que subyace en la obra de Felipe Santander es comprobar la trágica repetición, no ya de la Historia misma, sino de su Prehistoria.

*Queens College (CUNY)*