

Dos tardes con Carlos Solórzano

Teresa Méndez-Faith

Llovía a cántaros cuando por segunda vez me disponía a pasar una media hora con el conocido dramaturgo y crítico teatral Carlos Solórzano. Como aquella primera tarde de fines de julio del 82 en el local del Teatro de la Nación, ésta otra, catorce meses después y en casa del respetado profesor y escritor guatemalteco-mexicano, los treinta minutos originalmente programados se extendieron a varias horas de agradable y amistosa charla, en donde lo estrictamente literario y dramático matizó con una serie de incursiones en otros campos igualmente interesantes y fascinantes como los de la filosofía, la religión, la política, etc. También, como aquella primera vez, esta lluviosa tarde de setiembre yo sólo tenía dos o tres preguntas generales. Las demás fueron surgiendo a medida que hablábamos. Lo que sigue es el fruto condensado de dos tardes de conversación con Carlos Solórzano, una de las figuras más importantes del teatro latinoamericano actual.

Maestro, ¿por qué no nos habla, para empezar, de la génesis de sus primeras obras? ¿Cómo nació, por ejemplo, Doña Beatriz, la sin ventura?

Pues ésa, la primera que yo escribí, fue una obra de tipo histórico, de revisión histórica. Es decir, yo estaba fascinado por una obra histórica de Camus, *Calígula*, tomada de Suetonio, donde a la verdad estricta él (Camus) le daba un contenido existencial. Entonces yo tomé un hecho de la historia de Guatemala: la muerte de doña Beatriz de la Cueva en una inundación.

Sin embargo, en su obra esa muerte no es accidental; doña Beatriz tiene la posibilidad de ser salvada pero usted hace que ella se deje morir, ¿por qué?

Exacto, yo hago que ella se deje morir porque el mundo nuevo que encuentra, es decir la América que ella encuentra, le parece tan repugnante que prefiere morir a renunciar a sus valores tradicionales. Por eso se deja morir en la inundación.

Ahora, usted acaba de mencionar a Camus. Y considerando, además, que usted vivió la post-guerra en Francia, ¿sería justo afirmar que la preocupación filosófica y la actitud

escéptica recurrentes en sus obras tienen sus raíces en las corrientes europeas—filosóficas o dramáticas—de esos años: el existencialismo, el género épico, el teatro del absurdo?

Bueno, yo creo que sí, en parte. Tanto el teatro del absurdo como el teatro épico son las dos grandes corrientes que nutren el teatro contemporáneo en general, incluido el latinoamericano, y el mío en particular. En cuanto a la presencia de Albert Camus—cuya personalidad era fascinante y envolvente; era una personalidad total, de pensador, de poeta, de gran prosista—, él, en suma, no era más que el resultado de todo un ambiente cultural escéptico que se preguntaba, básicamente, cómo era posible que el hombre, capaz de dominar la técnica, fuera al mismo tiempo totalmente incapaz de crear un sistema, en cualquier latitud de la tierra, donde pudiera sentir que estaba viviendo en su propio hogar, es decir, que el mundo le pertenecía. Entonces, yo me formé en medio de esa generación angustiada, precursora de los movimientos “hippies” de inconformidad ante la estructura de la sociedad burguesa. A mí me tocó vivir eso a los 27-28 años y, por lo tanto, era muy natural que de manera espontánea yo asimilara aquella actitud escéptica, ¿no?

Pues sí, lógicamente. Sin embargo, ¿no cree usted que hay una concordancia entre esa angustia existencial nacida de la derrota en Europa y la resultante de nuestra difícil y cotidiana realidad latinoamericana de hoy y de siempre?

Sí, claro que la hay. Justamente, si bien yo adquirí en aquellos años de post-guerra esa conciencia escéptica que aún me acompaña, la encontré totalmente en concordancia con la realidad de los países latinoamericanos permanentemente derrotados. Entonces, el escepticismo reflejado en mis obras no responde sólo a una actitud de importación “snob,” no es algo postizo sino que está muy enraizado en este sentimiento de derrota que es al fin y al cabo el que priva en América Latina. Los nuestros son pueblos derrotados a los que cuesta mucho hacerles creer que la humanidad puede evolucionar, que hay una posibilidad de futuro mejor en que pueden dejar de ser oprimidos. Todo esto es lo que yo he expresado en mi teatro por medio de personajes genéricos, en algunos casos personajes simbólicos.

¿Le proporcionó algo el teatro de Brecht?

Sí, naturalmente. El teatro épico me comunicó a mí, sin que yo sea un brechtiano ortodoxo, la certidumbre de que si uno escribe teatro—y el teatro es básicamente comunicación—, tiene que ser fundamentándose en problemas que le conciernen a la mayoría de nuestros pueblos.

¿Y qué le comunicó el teatro francés de post-guerra: el de Camus, de Ghelderode; el teatro del absurdo de Beckett, de Ionesco?

Empezando por el final de su pregunta, el teatro abstracto, descarnado, un tanto deshumanizado de Beckett y de Ionesco, realmente lo admiro, pero no creo haber tomado nada de eso. En cuanto a Albert Camus y a Michel de Ghelderode—a quien conocí personalmente—, ambos recogían de alguna manera la herencia hispánica y por eso siempre sentí una gran afinidad por ellos. Tanto Camus como Ghelderode—sobre todo éste, con su mundo alucinatorio, el uso de motivos populares, y a veces hasta folklóricos—dejaron

una impresión en mí muy fuerte, justamente porque dentro de la universalidad de la cultura francesa, ellos representaban siempre la raíz española.

¿En qué sentido representaban ellos la raíz española?

Bueno, es que Camus no era un francés típico, cartesiano. El era un argelino y tenía sangre española. Su madre era de ascendencia hispánica. Si llegó a ocupar un lugar central en la cultura francesa fue por la pasión, por el ardor, por ese quemarse en el acto mismo de la expresión literaria, lo que San Juan de la Cruz hubiera llamado "llama de amor viva." Y eso que era muy español fue lo que fascinó tanto en su literatura en ese momento de la post-guerra, omisión de Ghelderode, que era belga y que heredaba la tradición española a través de Flandes.

¿Y Artaud? ¿Tiene también raíces hispánicas?

No, pero yo creo que Antonin Artaud está presente en Camus y en Ghelderode, en el hecho de que a él le interesaran básicamente los grandes fenómenos míticos que al fin y al cabo son como grandes resúmenes de la historia del mundo. Cuando conocí teóricamente a Antonin Artaud (porque nunca lo conocí personalmente), encontré que él expresaba una serie de actitudes que compartimos los latinoamericanos, una serie de apreciaciones como, por ejemplo, una cierta desconfianza en la realidad, una especie de ansiedad ante ciertas fuerzas oscuras de la naturaleza. Eso es algo que tenemos todos los latinoamericanos y que Artaud quería sistematizar en el teatro. Pero para nosotros es el pan de todos los días.

Eso me recuerda a la distinción que hacía Carpentier entre lo "surrealista" y lo "real maravilloso." Según él, mientras lo maravilloso invocado por el surrealismo es una artimaña literaria, algo artificioso y fabricado, lo real maravilloso es patrimonio de toda América, algo innato y natural, presente en nuestra realidad cotidiana.

Así es; lo vivimos diariamente. Ahora, el problema de Carpentier era que él trató un poco de explicar esa realidad maravillosa. El teatro, por fortuna, es un arte representativo. Es el doble de la vida, como bien lo decía Artaud. En el teatro simplemente hay que mostrar; no hace falta demostrar ni explicar nada porque el escenario es el lugar donde se muestra ese doble de la vida, ese desdoblamiento de nuestra interioridad ante los estímulos desconocidos que la realidad nos presenta todos los días.

Como sucede, por ejemplo, en Los fantoches, ¿no?

Sí, claro. Yo he escrito obras—casi todas ellas, obras breves—de anclaje mágico, algunas de inspiración folklórica (como es el caso de *Los fantoches*), para darles a éstas un alcance mayor y poder estar inscriptas dentro de las corrientes del teatro mundial de nuestro tiempo.

Es indudable, en este sentido, la inscripción de su teatro dentro de la corriente existencialista. ¿Diría usted que de ahí deriva ese pesimismo—casi fatalismo, a veces—que permea gran parte de su obra, o hay algún elemento vivencial, alguna experiencia vivida quizás que se ha canalizado temáticamente en su teatro?

Pues hay un tema que sí me preocupa, que me preocupó siempre y que la vida con sus hechos me ha obligado a acendrar. Y es que yo encuentro que, en general, hemos nacido en un mundo hostil y que a nosotros, los pobladores del siglo XX, nos cuesta mucho trabajo reconciliarnos con él. En realidad, éste es un sentimiento que tuve desde muy niño. Después lo vi multiplicado, agigantado, en mis años de estudiante en Francia. Allí yo veía que la juventud de mi tiempo—que fue la primera juventud rebelde ante la herencia histórica que le tocaba asumir—declaraba abiertamente: “No queremos el mundo como es.” Quizás este sentimiento sí ha permanecido dentro de mí muy vivo, es decir, un sentimiento de impotencia, una rabia a veces de que el mundo sea como es, hecho por el mismo hombre y casi irreconciliable con él. Entonces, eso sí está patente en todo lo que escribo. Por otro lado, del acontecer de la vida cada quien lo recoge según está estructurado por dentro. Yo me casé con una mujer a la que quiero y hemos hecho un buen matrimonio. Tuvimos un hijo y este muchacho, que era un físico brillante, joven, 22 años, que estaba haciendo ya el doctorado en los Estados Unidos, murió en un accidente de cacería. Entonces esto me vino a confirmar a mí, una vez más, lo que había vivido sólo en términos intelectuales. Es decir, que es el azar el que gobierna nuestra existencia. No hay leyes ni lógica para vivir ni mucho menos para morir. Y claro, cuando uno tiene un pensamiento filosófico, abstracto, más o menos literario, que viene a ser confirmado por un hecho de la realidad, forzosamente se acendra como una vivencia casi inseparable de la propia vida. Entonces, pues sí, quizás se pueda decir que yo soy pesimista en todo lo que escribo.

Los hechos de la realidad, las experiencias vividas, lo cotidiano, ¿afectan el proceso o el ritmo creativo?

Afectan, sí. Ahora, yo hablo de mi caso personal y no trato de generalizar. Yo vivo por épocas. Tengo épocas en donde hay mayor fertilidad creativa y períodos de silencio en los que no asoma nada, ningún motivo, ninguna inquietud a expresar. Cuando la realidad me preocupa o me ocupa de una manera dominante—ya sea debido a una experiencia vital y feliz como fue el período posterior a mi matrimonio, o a la infelicidad total en que me sumió la muerte de mi hijo—, entonces esa otra ultra realidad que es la capacidad literaria queda algo silenciada. La muerte de mi hijo, por ejemplo, me dejó un silencio de dos años.

Y cuando pasa esa época de silencio, ¿cómo surgen los temas, las ideas? Algunos escritores, por ejemplo, hablan de obsesiones que son expresadas o exorcizadas por medio de la escritura.

Pues, yo no diría que es una obsesión—porque la obsesión implica algo de martirizante y para mí escribir no es difícil—sino que en un momento dado estoy poseído por un tema y ese tema viene en cualquier momento: manejando el automóvil, sentado oyendo una pieza musical. Para mí lo más importante es encontrar una fábula que resuma mis preocupaciones de manera suficiente y sintética. Desde el momento en que esa fábula aparece, en ese momento me puedo poner a trabajar. Soy ordenado, hago planes, no me

lanzo a escribir a la manera de las asociaciones libres. Yo hago básicamente un plan donde las partes están claramente diferenciadas. Me preocupo mucho por la estructura de lo que hago.

¿Influencia de sus años en Francia, tal vez?

Indudablemente. Yo pienso que uno de los mayores problemas de la literatura latinoamericana es que es un poco caótica. Es decir que los autores—y no dudo naturalmente del talento de muchos de ellos—son desordenados. Me refiero, por ejemplo, a Miguel Angel Asturias, a quien conocí y quise mucho. En *El señor presidente* dedica una secuela muy larga para describir cómo era el ambiente del tirano y finalmente precipita el final en dos o tres páginas. Esto no es sino falta de orden, o falta realmente del sentido de la proporción. Yo creo que, en general, la literatura latinoamericana padece de ese defecto. El propio García Márquez es así, algo caótico. También en *Cien años de soledad* el desenlace está precipitado. Esto yo pienso que refleja el desorden mental que priva en toda nuestra vida: en nuestra vida sentimental, política, emocional, intelectual, etc. Y yo creo que si algo he aprendido en Francia es el sentido de la proporción, del orden, la preocupación por el “cómo” estructurar una obra. Al fin y al cabo, el arte no es más que proporcionar, establecer proporciones armoniosas entre las partes de un todo que es lo que uno va a expresar.

Ahora, ese “cómo” implica, naturalmente, un “qué.” Quiero decir que se estructura “algo”: un contenido, una temática, ciertas preocupaciones, etc. ¿Qué problemas, qué temas le preocupan?

Bueno, los temas que me preocupan son los que yo creo que están inscriptos dentro de mi evolución vital. Fui un niño educado bajo un sistema religioso, no muy rígido, pero sí un sistema religioso. Después, cuando estudié filosofía, dejé de ser creyente. Entonces, ante mí se presentaba ese otro asombro: el paso de la fe a la incredulidad. De ahí que un problema que me preocupa, que está en casi todo lo que hago, sea el problema de la fe en una realidad ultraterrena. Me preocupa también el problema de la opresión de nuestros países. Yo pienso que en gran medida somos oprimidos a priori, que más bien lo que estamos buscando es un opresor. Siempre recuerdo la obra de Alfred Jarry, *Ubú encadenado*, donde Ubú se niega a ser libre. Ubú quiere estar preso, quiere estar encadenado, quiere estar despojado de responsabilidades y, por supuesto, de esa algo pesada carga que es el deseo de superación. Pues yo creo que eso lo tenemos nosotros congénito.

¿Por qué “congénito”?

Por nuestra historia colonial. Yo creo que de ahí proviene ese carácter sometido de los pueblos de América Latina que aceptan las dictaduras y las aceptan y las siguen aceptando. Porque ya hay toda una preparación histórica que los ha predispuesto a esa situación. Todo esto me preocupa mucho y, claro, está reflejado en mis obras.

Agustín del Saz habla del teatro latinoamericano como un teatro básicamente social, en el que predomina—desde sus mismos orígenes—la problemática social, una gran preocupación por la situación socio-económica y política de nuestros pueblos. ¿Está usted de acuerdo con eso?

Sí, estoy de acuerdo. Además, en principio podríamos partir del punto de que todo el teatro es social porque es un género literario que está hecho para decirse en voz alta en una reunión que es en sí un mitin. Pero entiendo el sentido en que usa el concepto del Saz, comprendo lo que él quiere decir y creo que tiene mucha razón pues pienso que esa característica de nuestro teatro corresponde a una realidad histórica. ¿Cómo no va a ser social el teatro latinoamericano si los dramaturgos son conscientes de las insuficiencias de los sistemas de gobierno de América Latina, de la pobreza que gravita sobre un ochenta por ciento de nuestra población, de la ignorancia que los ciega, de la falta de posibilidades que hay para redimir todas esas insuficiencias? En términos generales se podría decir que los dos grandes temas de nuestra literatura—teatro, narrativa, lo que sea—son la miseria y la opresión. Y no podría ser de otra manera. Es que son las determinantes de nuestra vida.

¿Será por eso que a menudo nuestro teatro incluye elementos de crítica, de denuncia?

Pues, yo diría que sí. En ese sentido, el teatro latinoamericano—incluso el más subjetivista—siempre tiene algo de proclama, algo de pregón, porque en última instancia lo que está tratando de señalar es esa diferencia terrible entre el individuo y el grupo, entre el individuo que piensa—que sería el dramaturgo—y el grupo a que pertenece. Entonces, los carriles de la comunicación tienen que establecerse sobre problemas comunes y yo pienso que la mejor, o quizás la única manera de comunicarse con ese público es hablarle de sus problemas. Sin embargo, no creo que eso sea, de ninguna manera, oportunismo ni subordinación del autor hacia el público. Es que si el teatro no es comunicación, pierde uno de sus elementos fundamentales.

Quizás allí esté la clave del siguiente “por qué.” Según su opinión, ¿por qué todavía no tenemos en el teatro nombres de dramaturgos equivalentes en renombre a los novelistas del “boom”: Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, etc.?

Bueno, yo creo que el problema de “nombres” o de “renombre” es un problema básicamente de publicidad. Es decir, que viaje una novela es fácil, mientras que en el orden de la representación es muy difícil y muy caro hacer viajar a una compañía teatral. Hay una serie de problemas prácticos que lo impiden. Luego, la publicación de una pieza teatral también es más difícil simplemente porque no es “negocio” desde el punto de vista de las casas editoriales. El género que menos se vende es la poesía y, a renglón seguido, el teatro. Es que el público no sabe leer teatro porque para eso hace falta un cierto poder de abstracción que no todos los lectores tienen. Entonces, yo creo que todos estos estorbos hacen que el teatro latinoamericano circule mucho menos que la novela. No se trata de un problema de calidad sino más bien de mercado. Pienso que en el teatro de América Latina también hay dramaturgos que tienen el mismo mérito que sus más destacados novelistas.

¿Y que han sido traducidos y representados en varias otras lenguas y países, como usted mismo, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Jorge Díaz, por ejemplo.

Y hay más: Agustín Cuzzani, Juan Carlos Ghiano, Enrique Buenaventura, René Marqués. En fin, yo creo que llegarán a una veintena de autores importantes que pueden ser vistos en cualquier país del mundo, y además sin perder las raíces con su propia tierra. Actualmente ya hay antologías que incluyen estos nombres, y otros, en la Unión Soviética, en los Estados Unidos, en Francia, en todas partes. Lo que sí es importante señalar es que esto es una apertura de puerta: es la primera generación, la de post-guerra, la que merece los honores de la traducción y de la difusión en otros países que no sean los latinoamericanos.

Ahora, volviendo a retomar el hilo de su labor literaria, Las manos de Dios es su última pieza de larga dimensión. Luego vienen las novelas, ¿no?

Sí. Después de esa obra teatral larga, estaba yo en proceso de escribir otra cuando ocurrió esa tragedia en mi vida, la muerte de mi hijo, que creo ya superé. Y entonces empecé a escribir novela.

¿Por variar? ¿Por aquello de que usted escribe "por épocas"? ¿Por lo difícil que es en nuestros países representar una obra? ¿Por qué?

Pues sí, por todo eso. Además, porque la novela me daba una mayor libertad. El teatro tiene una tiranía muy grande que es la progresión dramática. En cambio la novela permite detenerse a recordar, a asociar, a presentir, a divagar. En fin, entonces escribí dos novelas: *Los falsos demonios*, fundamentada, en primer lugar, sobre el tema de la tiranía en Guatemala, y *Las celdas*, basada en un hecho real en México.

Y en este momento, ¿está escribiendo algo?

Sí, estoy escribiendo una novela de familia porque yo creo que mi familia ejemplifica muy ampliamente esta realidad de América Latina.

¿Ya tiene título?

Pues he tenido la intención de llamarle *Los barrios* porque la obra abarca dos barrios de la ciudad, además de girar en torno a la familia Barrios.

¿La familia del ex-presidente Barrios, de su país?

Sí, esa misma familia. El general Justo Rufino Barrios fue mi bisabuelo. Ahora, esta familia de un presidente—que fue quien intentó hacer la unión centroamericana y no lo logró—es una familia en que hay desde pastores en el pueblo de San Lorenzo en Guatemala hasta aristócratas españoles (porque las hijas de él se casaron con aristócratas españoles, que ahora con la monarquía tienen mucha relevancia) y es justamente esta calidad amorfa en estas sociedades nuestras lo que me interesa.

¿Ya tiene terminada la novela?

Pues me resultó, casi le diría yo, con una estructura un poco semejante al *Popol Vuh* porque son tres partes. La primera parte se llama "la llegada," la

segunda “el fuego”—es decir, el fuego en que arde el país en que yo nací: Guatemala—y luego “los escombros”—es decir, lo que queda después de aquel incendio.

Entusiasmada con *Los barrios*, seguí preguntando. Sin embargo, dejo sin transcribir las respuestas de don Carlos por la simple razón de que una cosa es “matar el hambre” y muy otra “abrir el apetito” de los futuros lectores del próximo *Buddenbrooks* latinoamericano. Entretanto, afuera continuaba lloviendo. Después de varias horas de intensa y, a veces, acalorada conversación en que repasamos la historia política y cultural de nuestros pueblos, en que reconstruimos y de-construimos el mundo a imagen y semejanza de nuestras ideas e ideales, luego de una decena o docena de deliciosos cafecitos, nos despedimos por segunda vez con un “hasta la próxima” que será, espero, en un futuro cercano o lejano, quizás después de la publicación de esta obra que no veo la hora de leer: la última novela de Carlos Solórzano.

Brandeis University

El surgimiento de una nueva revista teatral

Desde Bogotá, ha surgido *Quehacer teatral*. Es una revista trimestral publicada por el Centro de Investigaciones Teatrales del Instituto Colombiano de Cultura y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El primer número se publicó en abril 1984 y incluye varios artículos sobre el teatro colombiano, brasileño y chileno, aunque se enfoca primariamente el teatro en Colombia. También incluye el texto de *Nada a Peheujó*, escrito por Julio Cortázar. Para información y suscripciones favor de dirigirse al Centro de Investigaciones Teatrales, Calle 26 No. 6-05, Bogotá, Colombia, (tel: 2817836-2858098).