

## ALGUNOS PARALELISMOS ENTRE LA NOVELA Y EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE ESTE SIGLO

PARA QUIENES hemos iniciado una actividad literaria en el teatro, derivada después a la novela (fenómeno muy frecuente en la literatura latinoamericana de hoy), es urgente establecer algunos paralelismos entre estos dos géneros literarios estudiados hasta la fecha con tan desigual atención. Uno de ellos, la novela, visto y revisado hasta los límites del agotamiento; el otro, el teatro, apenas explorado en su problemática total y sus direcciones fundamentales.

Me limitaré en este breve escrito a esbozar simplemente, de manera general, algunas aproximaciones recogidas en el cauce disperso de ambos géneros con el fin de ejemplificar, por medio de algunos autores y obras representativas, ciertos puntos de apoyo que nos permitan hacer visible la trama interior que une a ambos.

El teatro hispanoamericano tenía en los finales del siglo XIX y comienzos del actual un valor estrictamente testimonial. Y no es aventurado afirmar que la novela no rebasaba tampoco, en ese mismo momento, esos límites.

Los más destacados estudiosos de la novela como Arturo Torres Rioseco, Fernando Alegría etc., admiten que en el tránsito de un siglo al otro ese género evoluciona del Romanticismo a las formas más rigurosas del realismo, y observan que esa evolución se efectúa en un plazo menor que el empleado por algunas literaturas europeas para recorrer un ciclo semejante.

Sería necesario señalar que esta observación es aplicable también al teatro, pero para comprender esa evolución paralela debemos recordar algunas motivaciones de orden histórico, que originaron transformaciones psicológicas visibles en los cambios estilísticos.

En el largo proceso de desprendimiento de las raíces coloniales que conformaron nuestra cultura observamos dos movimientos comparables a los de una respiración: por una parte, el impulso de arraigo, de permanencia en los rasgos inmediatos y visibles de nuestra realidad; por otra, la aspiración al crecimiento, a la expansión, el deseo de inscribir nuestra expresión literaria dentro de los cauces de la universalidad.

Ambas reacciones han ido modulando nuestro desenvolvimiento li-

terario y en ellas hemos de apoyarnos para observar el teatro y la novela hispanoamericanos de este siglo.

Durante los primeros años podemos ver en la obra de nuestros escritores de ambos géneros la misma actitud que diera vida a la literatura finisecular; es la pintura descriptiva de una esquemática realidad circundante realizada por medio de procedimientos realistas, en los que se mueven personajes exaltados por sus nobles impulsos y que han sustituido las grandes pasiones por los buenos sentimientos. Esos personajes idealizados están vistos con espíritu protector por parte de sus autores.

El mestizo hispanoamericano mostrado en función redentora constituye el tema fundamental de esa literatura. El verdadero naturalismo incisivo, sin atenuantes, no podía prosperar en una expresión literaria en que el autor trata paternalmente a sus criaturas y a su público. Para ilustrar esta observación elegimos algunos nombres y obras representativos en la novela y el drama de Hispanoamérica en esa primera década del siglo; el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez y el novelista argentino Manuel Gálvez: Sánchez trata en sus obras más importantes; *Barranca abajo*, *La Gringa*, *En familia*, la oposición de la vida del campo o de la provincia con la de la gran ciudad que era ya Buenos Aires por entonces, para concluir con la afirmación de que sólo en la provincia puede el ser humano efectuar el reencuentro con sus mejores atributos. La ciudad, por el contrario, parece ser depositaria de todas las deformidades humanas. Manuel Gálvez en la más reconocida de sus novelas, *La maestra normal*, nos muestra un ambiente semejante para llegar también a un final que encierra las mismas conclusiones, pues en Buenos Aires es donde los hombres pierden la conciencia de su propio ser, para adoptar, según las palabras del mismo novelista, "la psicología del rebaño".

Problemas muy cercanos son los que ocupan la atención del mexicano Federico Gamboa y en su obra podemos verlos con mayor unidad y coherencia ya que él mismo cultivó tanto la novela como el teatro. En su drama *La venganza de la gleba*, una de las más sólidas creaciones del teatro de Hispanoamérica, Gamboa se anticipa a algunos acontecimientos de la revolución mexicana y exalta ese heroísmo de su pueblo que la literatura de México recoge en diferentes modalidades. Los personajes del drama, divididos en castas como testimonio de la realidad colonial de ese momento nos muestran también, divididos, los atributos humanos de acuerdo con su proveniencia social. Así los hacendados crueles y despóticos se expresan en un lenguaje correcto pero inexpressivo, en tanto que los campesinos, generosos, prontos al sacrifi-

cio, recogen un idioma popular estilizado de una desbordada y vibrante vitalidad.

Tan inocente división de personajes ricos y crueles, en pugna con los hombres del pueblo, heroicos y virtuosos, se prolonga también en la exposición de las novelas de Gamboa: *Santa*, *Metamorfosis* y *La Ullaga*. La blandura sentimental como sinónimo de "riqueza interior" esquematiza las genuinas pasiones de esos personajes, fenómeno que puede ser visto como un síntoma de inseguridad del escritor, que debe declararse redentor de esos personajes para acercarlos a su público y hacerlos simpáticos ante sus juicios.

La primera Guerra Mundial constituye el primer fenómeno decisivo en la "internacionalización" de nuestra literatura, en la que aún repercutían las últimas derivaciones del movimiento modernista. Y este hecho se vinculó con un fenómeno universal: en el teatro del mundo entero se buscaba el redescubrimiento de los temas legendarios, de las formas clásicas que buscaban una nueva afirmación del humanismo puesto en crisis con esa primera guerra. Esa fue la preocupación fundamental de los principales autores del mundo; O'Neill, D'Annunzio, Giraudoux, Kazantzakis, etc., con lo cual las formas realistas del drama sufrieron también una crisis que desde entonces ha sido permanente. Un deseo de depuración estética condujo también al género dramático hispanoamericano a la búsqueda de un lenguaje de elevado tono literario, que lo alejaba de su inmediato valor testimonial. Algunos escritores respondieron pronto a ese llamado; Alfonso Reyes con su tragedia *Ifigenia cruel*, Conrado Nalé Roxlo con su comedia *La cola de la sirena*, Pedro Henríquez Ureña con la recreación de una tragedia de trazo arqueológico, *El nacimiento de Dionysos*; y el mayor de todos, Samuel Eichelbaum, que supo animar esas preocupaciones con los temas e imágenes de su país y de nuestro tiempo.

Por otra parte, el impulso creciente de las tendencias agrupadas en torno al surrealismo descubría en esos años la posibilidad de un lenguaje que constituía, por sí mismo, el punto central de toda actividad literaria, desvinculado de una preocupación temática. Algunos poetas inscribieron en esa tendencia sus recursos narrativos, como Xavier Villaurrutia en sus deslumbrantes obras breves y el originalísimo escritor argentino Roberto Arlt, que escribió teatro y novela para adaptarse a un sistema de sobreposiciones de tiempo y de espacio, y aun de personalidades, con lo cual se anticipó a una corriente que más tarde hizo fortuna en la literatura universal.

El retorno a las fuentes legendarias se efectuó de manera diferente en la novela con la contemplación de las fuerzas naturales desmesura-

das, vistas en nuestros propios territorios. Muy excepcionalmente un Rafael Arévalo Martínez recogió en *El hombre que parecía un caballo* algunos signos de la experiencia surrealista, o un Horacio Quiroga en sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* nos mostraba los alcances literarios de la expresión irracional. El verdadero mito de la novela hispanoamericana parece ser la naturaleza que nos rodea, el paisaje en el que se manifiestan las fuerzas atávicas ocultas detrás de esas imágenes, que gobiernan los actos de los personajes consumidos en su estupor, incapacitados para explicar toda esa acumulación de fenómenos naturales, con su precario mundo racional.

De esa modalidad sobreviven tres novelas ampliamente difundidas, que contribuyeron poderosamente a enriquecer los procedimientos narrativos, pues comunicaban una trascendencia insólita al ámbito en que discurrían los actos cotidianos. Estas tres novelas —*La vorágine*, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*— obedecían a ciertas motivaciones míticas, verdades ocultas detrás de los acontecimientos aparentemente descargados de toda trascendencia. Así, en *La vorágine* se podría ver el mito del hombre que lucha por desprenderse de sus ataduras originales y que finalmente vuelve a la entraña materna, absorbido por ella. En *Doña Bárbara*, más allá del regionalismo, del gusto por el paisaje idílico y de la transcripción del idioma popular, está el secreto de todas las ambivalencias, de las oposiciones entre lo masculino y lo femenino, y en *Don Segundo Sombra* el mito del hombre nacido en una tierra sin horizontes, cuya voluntad le impone la tarea de recorrerla, de poseerla y de captar sus secretas vibraciones. Con frecuencia se ha criticado al personaje de Don Segundo Sombra el hecho de ser más una idea que un hombre, pero examinado a la luz de las ideas contemporáneas, esa virtud hace patente el propósito del autor, su deseo de rebasar la literatura regional con esa presencia desvaída, que trasciende sus propios límites individuales y que vincula su naturaleza simbólica con las más recientes invenciones y personajes de la novela universal.

Pero esta forma del regionalismo transfigurada en los alcances del mito fue efímera. Del primer realismo nacido en los años iniciales del siglo xx deriva quizás la más sostenida actitud de nuestros novelistas; aquella que aspira a hacer luz en las circunstancias vitales de cada país. No se trata simplemente de rescatar los rasgos más cercanos de la realidad para identificarse con ellos. La nueva corriente, anterior a la segunda guerra mundial, busca establecer las peculiaridades de cada uno de los grupos humanos de Hispanoamérica, y precisar su carácter dominante. Esta actitud pretendía borrar la imagen difusa de nuestro continente visto como un paisaje exuberante habitado por hombres in-

mersos en él, enajenados de sus capacidades conscientes, para precisar sus valores sociales, económicos y políticos. No eran ajenos a esta búsqueda los escritos de numerosos ensayistas; desde Sarmiento, Montalvo y Rodó, hasta Vasconcelos, Reyes, Henríquez Ureña y Martínez Estrada, que establecían limitaciones para el carácter de cada país y definían la imagen psicológica diversificada de todos ellos y que, en suma, dejando atrás la herencia de las primeras experiencias comunes de los países hispanoamericanos, lograron precisar la constitución adulta, individual, de cada uno de ellos.

La preocupación psicológica impera, por encima de cualquier otra, en esta literatura. Y esto se hace visible tanto en la novela como en el teatro: los novelistas se nutren en la confrontación veraz de los personajes con su grupo, de la realidad histórica de sus respectivos países. En esta modalidad que obedece a estímulos sociológicos podría situarse toda la novela de la Revolución Mexicana; Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Mancisidor, así como otras expresiones que han dejado en forma permanente la visión aguda de la dolorosa realidad política de nuestros países, como *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, las novelas de Agustín Yáñez, de Ciro Alegría, de Manuel Rojas y las de sus últimos descendientes José Revueltas, José María Arguedas o Mario Monteforte Toledo. (Un capítulo aparte sería necesario para estudiar la obra novelística de Eduardo Mallea y la narrativa breve de Jorge Luis Borges, en la que se funden muy diversas modalidades.) Eduardo Mallea, sobre todos, nos muestra en toda su complejidad la visión de una sociedad en trance de formarse, de deformarse, de encontrar cauces propios, de perderse en otros adoptados o ajenos.

La preocupación nacionalista de buena cepa está fundamentada en la información que dictan las ciencias sociales; los temas y personajes de estas novelas someten a crisis las estructuras políticas vigentes en América Latina y para ello adoptan un lenguaje directo, que no excluye algunas veces el discurso frontal o la meditación política y religiosa. Los personajes son observados en su esquema psicológico cierto y simplista, ya que deben ceder la primacía de su importancia individual al ambiente social, a las circunstancias que los rodean, en fin, al devenir histórico, sin lograr todavía concentrarse en su propio ser, en sus motivaciones ontológicas, en sus procesos internos de crecimiento o de frustración.

En el teatro aconteció un fenómeno similar durante la tercera y cuarta décadas de este siglo, aunque por la índole del género haya sido menos abundante, pero también menos disperso y por lo tanto más

aleccionador. Rodolfo Usigli es la más importante figura de ese momento teatral nacionalista en toda Hispanoamérica, pues él representó cabalmente la conciencia del dramaturgo comprometido en una severa crítica de su propia sociedad, sin falsos paternalismos, capaz de revelar las insuficiencias de la estructura social mexicana. A su lado, sólo Antonio Acevedo Hernández logró enjuiciar la sociedad de su país, Chile, con la misma austeridad y dominio de las formas dramáticas.

Pero llegamos, en este breve recorrido, al momento en que la segunda Guerra Mundial concilia esta permanente lucha entre el localismo y la búsqueda de la universalidad, mediante una fusión que incluye ambas preocupaciones en la integración de una nueva modalidad literaria que trasciende desde entonces nuestras fronteras. La problemática intelectual de Hispanoamérica se vio incluida, a partir de ese momento, dentro de las preocupaciones generales del mundo. Pasadas las experiencias anteriores, en las que tanto los autores como el público habían cobrado conciencia de su propio ser y su verdadera identidad, de la herencia común y de las circunstancias particulares de su historia, de su lenguaje local y de su fuerza expresiva, apareció una nueva forma de expresión literaria que era ya una refundición de todos los elementos que concluyen en nuestra forma peculiar de existencia, de nuestro idioma y nuestro comportamiento ante los estímulos que el mundo nos ofrece. Por otra parte, tanto la novela como el teatro han legitimado las raíces mágicas de nuestras culturas ancestrales y si algunos sucumben todavía a la fácil exportación del exotismo, se puede afirmar que ya no es ésa la tónica general de nuestras actividades literarias.

La generación de escritores de teatro y novela aparecidos después de la segunda Guerra forman un conglomerado que huye rigurosamente de los procedimientos fáciles y de las formas gastadas. Las modalidades más diversas se hermanan en esta nueva literatura. Así, autores de teatro como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Egon Wolff, Mario Benedetti, han recogido la herencia del teatro expresionista, bien aclimatado en Argentina y Chile; otros como Sebastián Salazar Bondy, René Marqués (yo mismo debo incluirme en esta tendencia) hemos intentado la fusión de algunos aspectos mágicos de la tradición vernácula con las direcciones del Teatro del Absurdo y algunos como José Triana, desvinculado de toda circunstancias actual de la vida de Cuba, han escrito una obra que recoge los postulados del Teatro de la Crueldad. Nunca como ahora el teatro hispanoamericano ha mostrado tal riqueza y diversidad de estímulos y de formas expresivas. Antonín Artaud, el Popol

Vuh y el espíritu de las fiestas populares convergen frecuentemente en la integración de esta creación dramática.

Y en la novela acontece lo mismo. Todas las libertades están puestas al servicio de nuestros novelistas para captar la historia interior de los personajes: Alternan la narración lineal con la sobreposición de tiempos y de espacios, la indagación psicoanalítica o la intensificación de la vida individual, que inscriben la *fábula* dentro de nuestras circunstancias históricas de manera espontánea, con la previa exclusión de todo regionalismo superficial. Quizás el gran innovador de quien deriva la más moderna novela de Hispanoamérica es Alejo Carpentier, que por primera vez dio un enfoque universal a los seres y las cosas de Cuba. Los nombres más difundidos por la publicidad: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, etc., no son sino unos cuantos, y en algunos casos no los más importantes ejemplos del numeroso contingente de novelistas que unen, igual que los autores dramáticos, diferentes tendencias estilísticas que confluyen en una doble dimensión común; la visión de una realidad sustancial inmediata y su trascendencia dentro de los cauces de la universalidad.

Sería necesario recordar que la crítica extranjera ha reconocido una invariable actitud de experimentación, tanto en los nuevos dramaturgos como en los novelistas. Si el teatro ha sido menos difundido se debe a la escasa información que los lectores hispanoamericanos han recibido para captar este género. Sin embargo, ese obstáculo que limita el conocimiento del teatro, aun a los mismos escritores que no cultivan el género, ha sido superado parcialmente en los últimos años. Hoy son más frecuentes y numerosas las ediciones dedicadas a la literatura dramática. Ese hecho nos permite afirmar que el teatro y la novela constituyen actualmente los campos más ricos de fecundación y de permanentes hallazgos en nuestra literatura, ante un visible estancamiento de otros géneros como la poesía y el ensayo.

CARLOS SOLÓRZANO

*Universidad Nacional Autónoma de México*