

NUEVO TEATRO CENTRO AMERICANO

EL LIBRO DEL MES

Repertorio nos ofrece en su número 14 una selección de seis obras de teatro de otros tantos autores dramáticos centroamericanos de las diferentes nacionalidades.

Por la condición peculiar de esta entrega de la Editorial Universitaria, hemos de enjuiciarla no como una revista sino como una antología y, en concreto, dentro de las categorías de la especificidad estética y social del teatro.

Pero antes de analizar y criticar las obras en particular hemos de determinar, lo más definidamente posible, nuestra actitud como críticos y nuestra concepción del teatro, como arte y como espectáculo social, para que pueda entenderse claramente nuestro juicio valorativo de la presente antología como **teatro**, como **teatro nuevo** y como **"nuevo teatro centroamericano"**.

Ignoramos quién ha hecho la selección y lamentamos tener que prescindir del diálogo con un prologuista anónimo que, tras la enumeración de unas influencias —no dudamos que poco provechosas— en precursores que no menciona, afirma que "en la renovación actual, sorprenden muchos jóvenes escritores con obras de madurez filosófica y penetración psicológica. Está abierta la perspectiva de una expresión dramática de insospechados alcances". El prologuista reconoce también en estos "autores nuevos" estímulo e influencia —coincidimos esta vez en valorarlas más fructíferas— de autores que hace ya varias décadas fueron nuevos: "Sartre, Pirandello, Lenormand, Ionesco", etc.

Y ¿es verdad, en este caso, que "la complejidad de un mundo cada vez más técnico, deshumanizado, se expresa en personajes angustiados o en franca crisis con el sistema económico-social imperante"?

LA CRÍTICA DE ARTE

En toda actividad social existe un sujeto activo y otro receptor. Es frecuente, en cuestiones de arte, que se responda con el silencio indiferente al diálogo abierto por el autor. La crítica es básicamente una respuesta cuya utilidad reside en el juicio axiológico y en la intuición directiva que comporta; es más, la crítica pretende ser un puente de comprensión entre el artista y el público.

Para cumplir cabalmente con las exigencias de tal respuesta y mediación, el crítico no debe ser solamente un espectador cualificado que, más perfectamente que los demás, reciba el estímulo de la obra de arte y "pueda opinar".

La crítica no es **opinión** sino **ciencia** metódica. Ciencia específicamente diversa de la filosofía estética, cuyo objeto es el arte totalizado y no el hecho concreto, y de la historia del arte, que se ocupa de la estructura, con

Libro del mes

preferencia a la valoración, de la praxis artística. La crítica es ciencia valorativa de lo actual: descubre el arte y su grado de validez en lo concreto presente. Necesita de la estética para saber dónde se encuentra verdadero arte, y de la historia para comprender la obra comparativamente. Estas ciencias nos aportan un doble paradigma de valores, cauces para la crítica de lo actual.

La crítica como respuesta no se dirige al público, ni mira hacia la historia, sino directamente al autor artístico para proporcionarle elementos de juicio que le induzcan a autocriticarse y perfeccionar su obra. En este sentido, igual que se exige justamente al artista que sea consciente de su labor, ha de pedirse al crítico capacidad de respuesta —responsabilidad—, es decir, ciencia y su aplicación certera. Y puede suministrar, tal vez, algo más: conocedora la crítica de la circunstancia histórica del artista y de su medio ambiente y de otras circunstancias diferentes, poseedora de una escala axiológica y estructural de formas y estilos, puede ampliar el horizonte del artista, sugiriendo caminos andados o solamente viables.

Esta crítica, no sólo científica sino intuitiva también, es un riesgo, como lo es la misma producción artística y, en esta forma de comunicación, es auxiliar del artista, como lo es del espectador por su mediación desveladora de la inmanencia artística.

EL TEATRO COMO ARTE Y COMO ESPECTACULO SOCIAL

Las urgencias económicas y humanas de nuestra civilización nos obligan, ante una pieza dramática, como ante cualquier producto estético, a preguntarnos: ¿para qué? y ¿para quién?

Para responder a estas preguntas hay que analizar el **qué** y el **por qué** del **arte**, cuestiones que nos remiten respectivamente a otras dos previas: **qué y por qué del artista**; y, más universalmente, sólo sabiendo en qué hombres —acaso en todos— hay algo de artista y qué es ese algo, podremos decir para qué le sirve al hombre el arte y precisar a quién y en qué medida es “útil” determinada obra de arte.

En primer lugar, **arte** no son los llamados objetos artísticos, ni su historia, ni una técnica o estilo, ni todo ello; **arte** es aquello por lo que un objeto o acción se reconoce como artístico. Esta razón abstracta solo puede totalizarse y reconocerse genéticamente, por tratarse de semejanza en la praxis humana.

Todas las teorías en estética sobre la causación del arte pueden reducirse a tres: imitación, expresión y juego. La imitación supone en el artista una actitud, proceso agente e, incluso, objetivación preeminentemente cognoscitiva. La expresión hace del arte un lenguaje. El juego lo convierte en azar y pasión, cuyo valor es el hallazgo.

Todos los “ismos” de todas las artes podrían estructurarse según estas tres actitudes causales. Es más, el arte participa necesariamente de las tres, siendo siempre conocimiento, comunicación y hallazgo. El predominio de una de ellas nos permite clasificar las artes, los estilos e individualizar los artistas y las obras. Entre las artes del lenguaje el predominio de la expresividad corresponde precisamente al teatro (y a sus potenciaciones actuales: cine y TV).

Conocer, comunicarse, buscar (más bien que jugar) son acciones propias del hombre, no exclusivas del artista. La psicología estética reconoce para el artista, diferencialmente, una tendencia a la idealidad común a estas acciones y común a los artistas, ajena a las demás formas de vida (la idealidad de la religión no interfiere aquí, dado que la religación presupone una ultreidad extramundana, mientras que la esteticidad es intramundana).

La limitación, que en todo hombre acompaña a la tendencia, es en el artista vivencia de distanciamiento que le hace concebir la idea de un **mundo-otro**, no necesariamente de un mundo mejor. Ahondando en la naturaleza del ser artista, intuitiva en cuanto al conocer, simbólica en cuanto a la expresión, inventiva en su carácter lúdico, encontramos que en la metáfora, como mostración de la inmanencia en cuanto incomunicable y sólo aprehensible por la convivencia estética, reside toda la problemática del arte.

Esta nueva aproximación al arte nos remite al misterio. Son formas del misterio la actitud lúdica innata, insatisfacción, que incita a la búsqueda y que no legaliza el hallazgo, la intuición como capacidad de reconocer y valorar lo desconocido en cuanto tal y la facultad de simbolizar, que origina formas de mostración y captación de la realidad ignota. La esencia y valoración del arte no puede desligarse, deteniéndose en el símbolo del misterio, misterio que no se comprende conceptualmente sino por referencia a la esteticidad de lo real.

Arte y naturaleza son inseparables. La esteticidad es la razón de su indisolubilidad. La naturaleza, en su apariencia, es pluralidad; en su unidad interna, orden estático; en su dinamismo, ritmo; en su sentido, funcionalidad.

Defino la esteticidad de lo real: **ejemplaridad de eficacia económica de la funcionalidad total**. Se trata de una evidencia saludable de que la naturaleza no falla en su teleología y de que el hombre es naturaleza. Esta concepción del arte como curación de la limitación humana en la tendencia, patentizada eficaz en la totalización de la naturaleza, responde simultáneamente a la pregunta por el arte, por su utilidad y por su universalidad.

Ahora bien, el teatro es arte. En cuanto arte ha de dirigirse a todos los hombres, sincrónica y diacrónicamente y ha de ser salutar para ellos, en el sentido de liberarlos de las aporías de la individuación por medio del hallazgo intuitivo del misterio que, expresado en la inmanencia comunicada del autor dramático, les integra en la naturaleza.

La peculiaridad del arte dramático es, principalmente, ser un espectáculo. Hay, en cierto modo, una paradoja teatral. El arte es universalizador; el espectáculo es algo único y concreto. La paradoja, que se da en toda obra de arte, se destruye si regresamos de la abstracción **arte** a los objetos en que lo artístico se verifica.

La obra dramática, si bien escrita por un individuo, es una obra social, pensada para ser presentada por un grupo y dirigida a un público. Este carácter social del teatro es el que constituye la auténtica paradoja, de que la obra será tanto más perfecta cuanto más íntimamente aune la universalidad del arte con la individualidad de una situación y de una comunicación concreta. Esto supone que si todo arte ha de ser comprometido con el hombre, el teatro ha de ser comprometido de tal manera con el hombre que se comprometa tanto más con el hombre universal cuanto más se compromete con el público concreto de cada representación.

Libro del mes

"NUEVO TEATRO CENTROAMERICANO"

Con la actitud crítica propuesta, y a la luz de las precedentes reflexiones estéticas, vamos a enjuiciar la selección dramática centroamericana que **Repertorio 14** nos ofrece.

Resumiendo nuestros pensamientos, diríamos que un teatro será centroamericano cuando, surgiendo de la realidad social centroamericana, se presente como espectáculo que un centroamericano puede reconocer como vida propia y que será teatro-arte cuando un extraño a la circunstancia centroamericana, perciba en el espectáculo un fragmento de vida humana.

Cabría la discusión sobre qué es lo centroamericano, tanto más cuanto que en la selección presente se afirma la nacionalidad de los autores; pero admitamos, de momento, la denominación elegida, que implica sin duda en la elección de las obras y de los autores un reconocimiento de características comunes, específicas del istmo, que es deber nuestro descubrir.

1.—"El Crucificado", de Carlos Solórzano (Guatemala).

Teatro dentro del teatro. Un acto en tres escenas. "La acción, un Viernes Santo en una población donde se escenifica todos los años, por esas fechas, la pasión de Cristo". No puede decirse que esto sea **nuevo**, menos aún que sea centroamericano. El tema abunda en la devoción y en el folklore popular, en la literatura y en la fílmica argumental y documental. Baste recordar "**Cristo de nuevo crucificado**" de Nikos Kazantzakis, novela llevada a la pantalla por Jules Dasain. En la obra de Solórzano no se hace ni una sola alusión a la vida centroamericana, ni siquiera a la mexicana —en México se escribió y representó—. El contexto pretende la máxima generalización y se restringe solamente al ámbito cristiano. Con todo, porque se trata de teatro, de buen teatro (la sencillez de la acción, el lenguaje directo y vivo, la verosimilitud dramática de una situación inútil y absurdamente angustiada, verosimilitud lograda sólo por el arte revelan un talento maduro en el hacer teatral) y porque la obra se ofrece ahora al público centroamericano, tratemos de desentrañar lo que de positivo o negativo encierra para nuestra sociedad.

"... sólo vamos a divertirnos un rato. Los hombres necesitamos a veces estas celebraciones: Rezar un poco, emborracharnos otro poco al mismo tiempo. Tú también vas a divertirte. Verás. Ni vas a sentir el peso de la cruz cuando estés borracho, caminando entre los gritos de todos": le dice un hombre al que ha de representar a Jesús.

Efectivamente, los que representan a Jesús y a sus discípulos se emborrachan, el pueblo se emborracha. Únicamente a las mujeres, María y Magdalena (madre y novia del actor Jesús) les parecen estupideces las palabras del Evangelio en boca de un borracho que se toma su papel en serio y se oponen a la representación. Se impone el fanatismo del cura ("**Todos dejan de creer en Jesús**"). La farsa se torna realidad y el borracho con delirio de salvador muere absurdamente crucificado. Entre los que representaron a los apóstoles, temerosos de que la justicia les culpe de haber emborrachado a Jesús, se cruza este diálogo:

"Mateo.—Diremos que fue un milagro. Que Jesús era una especie de Salvador y que su muerte era necesaria.

Marcos.—No está mal. Además, los de la Justicia no nos podrán, entonces, culpar de nada.

Pedro.—Es una gran idea.

Mateo.—¿Y si no nos creen?

Pedro.—Somos cuatro. Y si cuatro hombres se proponen repetir la misma cosa a todas horas, todos terminan por creerlos.

Marcos.—Es verdad. Juraremos aquí mismo que Jesús era el Salvador”.

Después de jurar, al separarse, Mateo concluye: “Y algún día, quizás de esto puede resultar algo importante... Nunca se sabe”. Juan no comprende para quién puede ser provechoso y Mateo dice: “Para nosotros, hombre, para nosotros”. La obra concluye con la frase desengañada de Magdalena: “El pobre estaría pensando que con su muerte íbamos a ganar algo...”

El drama, que supera en audacia, ya que no en la ingeniosidad de la farsa, al **“Cementerio de automóviles”** de Fernando Arrabal, no se detiene en la desesperanza, ni en la denuncia de unas celebraciones supersticiosas, en que el culto transformado en fiesta puede degenerar en tragedia, ni en la acusación a quienes sacan “provecho” de la estupidez popular y del engaño. La crítica alcanza a la misma misión salvífica de Cristo y a la veracidad de sus apóstoles. El ridículo cruel, más allá de la situación escénica, salpica la figura histórica de Jesús.

¿Es justa esta desmitificación? ¿Puede culparse al cristianismo, a Cristo más en concreto, del “sistema económico-social imperante”? Aunque esta problemática rebasa nuestro estudio y, si bien hemos de admitir que un cristianismo supersticioso e inoperante puede ser uno de los factores de la crisis social, negamos rotundamente que el cristianismo sea la imbecilidad y la explotación que aquí nos presenta. La divina misión salvífica de Jesús no se desmitifica tan fácilmente con una frase malintencionada, precisamente porque no es el engaño de “cuatro hombres” que con mala conciencia “se proponen repetir la misma cosa a todas horas”.

2.—**“Luz negra”**, de Alvaro Menén Desleal (El Salvador).

*“Un patíbulo en el centro de una plaza. Basura, sangre y desorden. Re-
cién pasado el mediodía, el sol pega sobre la escena. Moscas, muchas
moscas.*

*Goter, yace, la cabeza vertical en un sitio y el cuerpo horizontal en
otro, sobre la tarima. Mueve los ojos hacia todos los rumbos posibles.*

Abajo, en el pavimento, Moter, en iguales condiciones”.

Teatro de absurdo. Diálogo entre dos cabezas degolladas: de un estafador y de un revolucionario. La técnica es beckettiana, el sadismo, el masoquismo; la desesperanza del diálogo también. La farsa pretende ser una denuncia mordaz de toda condena y de toda tortura y lo logra plena, poética y originalmente. Estamos ante un teatro valioso, aunque no podamos, tampoco en esta ocasión, reconocer su especificidad centroamericana.

Las cabezas desean saber si realmente hablan, si pueden ser oídas. Deciden pronunciar la palabra “amor”, cuando alguien se aproxime. Lo hacen el hombre de la limpieza, una pareja, una niña. Los ajusticiados callan. Al fin un ciego dialoga con ellos. Les narra su tortura en Argelia. Las cabezas, perdiendo la memoria, dialogan:

Libro del mes

Goter.—¿Quién le sacó los ojos al ciego?

Moter.—Los yankis. Dijo que fue en Vietnam.

Goter.—No; dijo que fue en Argelia.

Moter.—En Vietnam.

Goter.—En Argelia.

Moter.—Estoy seguro. Lo dijo bien claro: fue en Argelia.

Goter.—En Vietnam.

Moter.—En Argelia.

Goter.—¡En Cuba! ¡Fue en Cuba!

Moter.—Cuba no tiene nada que ver en esto. Fue en la Guerra de Seis Días.

Goter.—En la República Dominicana. Los yankis lo hacen siempre.

Moter.—Eres un necio. Los árabes le sacaron los ojos cuando invadieron Israel.

Goter.—Eso no ha ocurrido. Los judíos le sacaron los ojos; él lo dijo.

Moter.—Fue en Biafra.

Goter.—Biafra no; Bolivia. Fueron los militares bolivianos. El ciego se llama Debray.

Moter.—Dijo que se llamaba Dutschke. Perdió la vista a consecuencia de un balazo en la cabeza que le pegaron en Berlín.

Goter.—Era Cohn Bendit. De Gaulle lo mandó cegar con ácido en la Revolución de Mayo.

Moter.—No dijo su nombre. Dijo que había estado en Praga y que se llamaba, simplemente, Ciego.

Goter.—Fue en China.

Moter.—Lo hicieron los Boinas Verdes. En Guatemala-Brasil-Panamá-España-Grecia-Portugal.

Goter.—Como quieras; pero fue en la Tierra”.

Regresa el hombre de la limpieza. Arroja agua para lavar la sangre. Nadie oye los gritos de “amor”.

La obra es una denuncia válida:

“Ciego.—Extraño sitio este, ¿cómo se llama?

Goter.—Mejor no lo lleves en tu memoria.

Ciego.—Pero, ¿se castiga aquí con la muerte a los hombres que piensan?

Moter.—¿Por qué no? Es un delito como cualquier otro.

Goter.—Esto ocurre en muchas partes del mundo. A tí te pasó lo mismo”.

El compromiso social es a la vez local y universal.

3.—“*La Miel del Abejorro*”, de Andrés Morris (Honduras).

Estamos ante una parábola latinoamericana auténtica, una excelente y conmovedora parábola centroamericana, trágicamente veraz a pesar de sus

elementos de ficción, nueva aunque no deja de evocar las deliciosas páginas de *"El Mundo Feliz"* de Aldous Huxley. Pero esto no es una utopía. Aquí no se enfrentan la supercivilización y el "buen salvaje". Esta hipérbole pone el dedo en la llama de la explotación.

—*"Ustedes están aquí porque este es un territorio subdesarrollado. Y es un territorio subdesarrollado porque se dedica a la monoproducción. Si no se dedicase a la monoproducción, no sería un territorio subdesarrollado. Pero como ya lo catalogaron de subdesarrollado, tiene que dedicarse a la monoproducción, ¡y punto! ¡Así es la ley! ¿Qué dirían en los Organismos Internacionales, si supieran que estamos faltándoles a la buena fe y diversificando la producción, después de haberles ido con el cuento de la monoproducción, para que tuvieran la gentileza de declararnos subdesarrollados? ¡Eh?*

El territorio es una isla imaginaria del Golfo de Fonseca en la que veinte habitantes miserables se dedican a producir miel. Los técnicos y los beneficiarios son, naturalmente, extranjeros. Un muchacho nativo es becado para formarse en Europa, pero:

—*"Esas becas se las dan para que vean mundo y se les quiten las malas ideas. Esto es un Organismo Internacional. ¿Quién le dijo que le iban a poner a trabajar aquí?..."*

—*El muchacho expuso ideas muy aventuradas, muy... subversivas, en una palabra.*

—*¡Panteísmo y nada más que panteísmo!*

—*¿A quién se le ocurre afirmar que las leyes de la colmena arrancan de la Asamblea de las Obreras? ¡Como si estuviéramos en China. Eso es marxismo, ni más ni menos. Ideas antidemocráticas y disolventes".*

El muchacho trae ideas (tratará "subversivamente" de diversificar la producción):

—*"Allá estuve pensando y pensando. Las naciones cañoneras se llevan la miel. La miel de todas las islas pequeñas del mundo. Y con la plata de la miel pagan los Organismos Internacionales. Y nos envían técnicos para que la admiremos y temamos, para que vean que pueden pagar gente rolliza que habla idiomas de allende.*

—*Están aquí para recordarnos que estamos subdesarrollados. ¿Quién pensaría en eso, si no estuviera aquí? Mientras estén aquí, no podemos quitarnos eso de la cabeza. Que no tenemos derecho a comer bien, a llevar plata en la bolsa, a vestirnos como Dios manda. Hay que pedirles que se vayan, para que nos quitemos eso de la cabeza y empecemos a vivir como la gente".*

Los nativos trabajan, aman, padecen hambre, mueren extenuados...

—*"¡Oh. Lo encantador de los subdesarrollados es que son tan misteriosos, tan tradicionales, tan típicos... I love them!"*

4.—*"Un Drama Corriente"*, de Rolando Steiner (Nicaragua).

En efecto, estamos ante un drama corriente, frecuente incluso desde Ibsen, O'Neill, Anouilh y Priestley, un desdoblamiento de la personalidad, el viejo idealismo que muere con la juventud y se lleva consigo el amor. El amor conyugal se enfría. Regresa como un "desconocido". El recuerdo

Libro del mes

conmueve un momento, pero va a parar al manicomio. El hogar se destruye y queda el remordimiento.

El diálogo es apasionado y poético. Nos recuerda las "piezas rosas" de Anouilh. Echamos de menos el misterio de **"La hermosa gente"** de Saroyan y el desmesurado absurdo de **"Amadeo o cómo salir del paso"** de Ionesco. La obra ha quedado reducida a un pequeño drama burgués en el que la ambición domina al amor, pero éste deja siempre en el corazón una cicatriz irrestante, ángulo poético del triángulo tradicional, con la ligera variante de que en **"Un Drama Corriente"**, aferrarse al pasado equivale al adulterio.

Nada nuevo, nada centroamericano. Un teatro de buena factura, digna de mejor contenido.

5.—**"Los Profanos"**, de Daniel Gallegos (Costa Rica).

Lucha de generaciones con todos los tópicos del caso: un padre dominante, defensor, aún a costa de la felicidad de los hijos, de un orden establecido en el que la moral es mera hipocresía; jóvenes llevados a situaciones límites para poder encontrar su verdad.

La obra es sincera y positiva, aunque parcial en el enjuiciamiento de las generaciones mayores. Lo que en el **"Viaje de un largo día hacia la noche"** de O'Neill es plena realidad, tiene aquí sabor de artificio, sin llegar a la amargura y vitalidad que da validez a los recursos dramáticos de Pinter y Albee.

La actitud del autor ante el problema generacional puede condensarse en estas frases de Donaldo:

—*"Este mundo que hemos escogido te podría parecer extraño y raro... Pero tiene una verdad, por lo menos la buscamos: no tratamos de evadir responsabilidades."*

—*"Dejar vivir a los hijos no es perderlos, papá. Los hijos pertenecen a un mundo diferente del de sus padres. Es la evolución lógica de la vida, la clave del progreso... Cada generación vive y se alimenta de valores diferentes"*.

6.—**"El Avaro y el Mendigo"**, de José de Jesús Martínez (Panamá).

Dos mujeres, un hombre y un niño. Un falso triángulo en el que la mujer, que ha conquistado y perdido al hombre, se escuda en los celos y la venganza sado-masoquista hasta acabar en el suicidio y la solterona defraudada se refugia en la "santidad" y se gana el amor del hijo de la hermana, atraído por el amor y la virtud que no hay en su hogar. Un padre distante de ese mundo, acaparado por los negocios, que sólo reaccionará ante el suicidio de su esposa y reaccionará con la violencia de quien no admite posibilidad de virtud en este mundo y se aferra al más absoluto materialismo, aunque las valoraciones heredadas le fueren a reconocer en él la maldad.

Drama aparentemente dirigido contra la hipocresía moral, ataca en realidad la raíz de toda moral:

—*"No, no hizo nunca nada. Nada de lo que pudo hacer, de lo que debió hacer. ¡Debió querer vengarse! ¡Debió pecar un poco, para que no pecara tu madre tanto! Es inhumano ser tan bueno, ¡es inmoral! Ella se venga a la postre. A la postre es mala, inhumanamente mala. Pero se va ir al Cielo. —¡Oh!, si Dios de veras fuese justo te irías derecho a los infiernos, Cristo estaría en los infiernos, y todos tus santos y mártires, que permitieron que*

el pecado del prójimo se consumara en ellos, que no se opusieron a él con todas sus fuerzas, aún a costa de perder su alma, sino que, por el contrario, entornaron los ojos mientras los crucificaban, mientras el verdugo se iba hundiendo”.

Después de tan burdo sofisma, el autor, catedrático de lógica en la Universidad de Panamá, según reza el curriculum, que, por lo visto, se despoja de su ciencia para engendrar dramas como éste y libros de poemas con títulos tan dicientes como **“Invitación al Colto”**, concluye iluminado:

—“Hay demasiados héroes en el mundo. Demasiada gente excepcionalmente buena, o excepcionalmente mala. Y por admirarlos, o temerlos, o amarlos, nos hemos olvidado de seres pobres, humildes, como el de tu madre. Y mientras los admiramos, a estos héroes, el ser humilde se escurre fuera de escena y, sin que nadie lo note, se suicida. Y encima de todo esto tenemos el coraje de sorprendernos! Los están mandando vivos al infierno, Emilio! Y de la manera más vil, sin comprometerse en nada, permaneciendo limpios, inocentes, buenos...”

¿Puede creerse esto? En todo caso se trata de una novedad. Ni Sartre, ni Genet se atreverían a afirmarlo.

El desenlace sobreviene con la rotunda lógica de este autor, sucesor de Sade:

—“Y puesto que nos vamos a ir a los infiernos, nosotros, los ricos, los avaros, los amos, les vamos a dar lo suyo aquí. Saldremos perdiendo, lo sé. Pero no importa. Alguien tenía que ser el santo, el mártir. ¡Toma, gózate, gózate...! (Ruido de patadas)”.

De nuevo, nuestra misma interrogación del comienzo: ¿es verdad, en este caso, que “la complejidad de un mundo cada vez más técnico, deshumanizado, se expresa en personajes angustiados o en franca crisis con el sistema económico-social imperante”, como afirma el prologuista de la presente selección dramática centroamericana?

De ningún modo admitimos que sea lo “centroamericano” cortar la cabeza para curar un dolor de muelas, valga la hipérbole popular. Ya lo hemos dicho: la religiosidad supersticiosa y la falsa caridad son uno de los elementos de la crisis social, pero no el único. Y no toda la religiosidad y caridad son de los bajos quilates que aquí se pretende.

REFLEXION FINAL

Latinoamérica ha encontrado su voz poética en Rubén Darío, Neruda, César Vallejo, Huidobro... Ultimamente ha pasado a los primeros lugares de la novelística universal en las obras de Rulfo, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Onetti, Sabato, Asturias, Rómulo Gallegos, Rosa Bastos... En el teatro, si exceptuamos las valiosas tentativas de Enrique Buenaventura y Oswaldo Dragún, hemos de reconocer que aún estamos muy lejos de la escena —lo mismo acontece en el cine, mención aparte del “indio Fernández” y Torre Nilson— europea, norteamericana y asiática. El reconocimiento de esta realidad, sin dejarnos por eso entusiasmar engañados, nos mueve a saludar con interés todo intento de realizar una dramaturgia que supere la mediocridad e intente algo propio, nuevo y valioso. En este sentido, nos ha parecido digna de estudio y de encomio la selección publicada por la Editorial Universitaria de El Salvador.

**El comentarista es autor dramático, miembro de la Sociedad de Autores de España.
N. de la R.—**