

A PROPOSITO DE "JUAN PALMIERI"

HISTORIA LITERARIA

RINGS DEL ANGEL RAMA

CARACAS

CAREO que el espectáculo teatral que acabo de ver en la sala de conciertos de la Universidad Central de Venezuela (Caracas) es el estreno mundial de la obra Juan Palmieri del uruguayo Antonio Larreta, que fuera premiada en 1972 en el concurso de Casa de las Américas de Cuba y obtuvo un conato que en Uruguay, a pesar del autor y de los sucesos que desarrolló la pieza, las censuras políticas vigentes han impedido que vuelva a la escena.

Si el énfasis, juvenil y bisoño, y la puesta en escena enloquecida no contribuyen a realzar los valores de la obra, tampoco éstos resultan suficientes para redimir un espectáculo mediocre. Seguramente más alto rendimiento habría alcanzado en manos del autor, no sólo por un conocimiento más cercano de la entonación, la ironía, la afectividad que caldean las réplicas de este texto plano, sino también por el probable talento director de Antonio Larreta, que es el constituyente de la personalidad clave de la escena uruguayo en las dos últimas décadas y en uno de los directores acaudalados de América Latina.

La multiplicidad de sus capacidades artísticas (como actor, como director, como adaptador, como organizador de compañías, como educador teatral) son más que suficientes para que no pueda espantarse esta irregular inserción en el género dramático, luego de años de abstracción de algunos ejercicios literarios. Su última tarea de autor se remonta a casi veinte años, cuando dio a conocer por su propio medio un texto dramático de *simbiosis*, visión profética de un tema obsesivo: el resquebrajamiento de la seguridad y el confort de una sociedad desarrollada, que el autor conoce desde adentro por haber nacido en ella y haberla residido en su edad adulta.

Lo que me interesa, sino las complejas relaciones que mantienen los sucesos reales contemporáneos con la ficción literaria, aun en el primer urgencia en las letras hispanoamericanas actuales, para cuya consideración este texto me sirve de ejemplo.

Los grandes sucesos políticos de la historia han devenido, para nosotros, a medida que ellos se van en el tiempo de un pasado indistinto e imposible de reconocer, las obras literarias en que se resolviéron, transmitiéndose en una nueva materia perdurable donde ellos prosiguen su radiante actividad aunque dinamizando una estructura que no es la original sino la del arte. La guerra de helenos y persas es *Los persas* de Esquilo; las disputas políticas de la Italia medieval enclaustrada entre el Papado y el Imperio, en *Los viajes de Dante*; la burguesía, en la Francia posnapoleónica, *El rojo y negro* de Stendhal. La originalidad de estos productos, medida específicamente en la forma, es la originalidad de la ciencia histórica. Y si estos autores acertaron donde tantos otros fracasaron fue, en alto grado, debido a su capacidad para detectar con rigor su matriz original de toda nueva empresa humana —la que siempre parece iniciar otra vez la historia— transparentando a una estructura artística acorde cuyo planteo se define y se engranace: el planteo de los vencidos frente a los vencedores, un viaje desdorado por los reinos de la turbulencia, el rechazo de una ambición personal condenada a la frustración.

QUE Juan Palmieri merodee el estereotipo, llámese *La madre* de Gorki o llámese la respectiva adaptación de Bertolt Brecht, no puede determinarse en el campo de la creación artística y que la conduce a un desnivel demasiado pronunciado respecto a la matización histórica de cada una de las historias que no hay como medida entre la prodigiosa hazña que le da origen, donde la imaginación de un autor humano aplica los recursos de todos los órdenes sociales, económicos, al margen de sus errores, una pasmosa creatividad, y el convencionalismo pequeño-burgués que se manifiesta en las relaciones. Históricas donde el curso de las criaturas escénicas es decretado autoritariamente desde el comienzo. Este distinguo no tiene que ver con las ideas que se expresan en la pieza, demuestra que partiendo de cualquier filosofía se

puede llegar al arte) sino con la especificidad artística; puede discreparse seriamente con la conmovición de Mariano Azuela para interpretar el proceso de la Revolución Mexicana, o con el acatamiento Pancho Villa, pero en *Los de abajo* se asiste a una invención que modificó el relato narrativo que él y los lectores hispanoamericanos percibieron, colocó una fórmula original, del mismo modo que lo consiguió en las mismas fechas Isaac Babel, aunque éste, al parecer —conjeturo—, actuando denolviendo retrospectivamente las críticas que se le formularon en su época— cuando escribió los cuentos de *Caballería roja*.

Ningún escritor puede negarse a la sollicitación de la historia que vive, dado que ello lo obliga a ser consciente de lo que quiere. Pero ella no arasa su libertad, pues es inalienable patrimonio suyo el descubrimiento del ángulo de visión, de la amplitud del registro, de la perspectiva interpretativa, de la estructura rica de significados que resuelven la historia en literatura. Como pensaba Goldmann, de su capacidad para situarse, a partir de la literatura, en un punto focal del proceso histórico, depende su acceso a la dimensión rotunda del arte, lo que él debió descubrir por sí mismo pues nadie se lo proporcionará, siendo esa su privativa tarea social. Por eso afirmamos que en los casos de un fracaso, parcial o total, estamos ante un problema de pensamiento y no ante un exclusivo problema de lo que se dice. Los "formas" que se usan, que estas "formas" no sean las que resuelven visiblemente la obra, son las que más fácilmente se reprograman y se reemplazan por las anteriores que pasan de ser únicas y originales a transformarse en recetas repetidas, cuando el escritor se somete al pensamiento, por las cartillas programáticas al uso.

América Latina tiene ejemplos nutridos de estas "formas" que se usan, de la literatura política y la literatura, pero también de sus aciertos artísticos que son los que aseguran la continuidad de la resignación de la forma material, mecánicamente, como quería Julio Cortázar a la creatividad social. Un buen material de reflexión lo ofrece la historia como un ejemplo de simbiosis. En seis años, desde 1947 a 1953, Colombia vivió una verdadera guerra civil no declarada que según algunos cálculos arrojó no menos de 200.000 muertos: una cononcción que no tenía igual en el continente desde la Revolución Mexicana. A partir de 1953, bajo la paz militar de Rojas Pinilla, se inició la publicación de las llamadas "novelas de la violencia" a la que contribuyeron decenas de escritores desde el inicial Daniel Cárdenas de Viento seco hasta el Mejía Vallejo de *El día señalado* (1964). Quien haya tenido la paciencia de la resignación de leer el material, que mayoritariamente sólo puede encontrarse ya en las bibliotecas, habrá comprobado, más allá de las lóblicas intenciones de denuncia política, la pobreza de recursos, lo primario de las concepciones psicológicas y estéticas, la "elementalidad" de sus percepciones de la realidad, por lo que todo la asombrosa contradicción entre las ideas que animan al relato y una escritura que no hace sino corroborar los poderes formalistas de la literatura, subrepticamente inscritas en el nivel de la realización escénica.

EN su momento estas condiciones fueron señaladas por los mayores críticos del país, como Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda, afirmando que un discurso entre documento y obra de arte (probado, por cuanto la plenitud documental sólo le ofrece la plenitud artística) por un escritor que no tiene otros recursos sino era conocido por narraciones líricas y casi fantásticas; Gabriel García Márquez. Cuando se afirma que el personaje de Juan Palmieri corta *El coronel no tiene quien le escriba*, se supe que sus objeciones a la novela de la violencia no se refieren a un asunto de significado, sino a un problema de una admirable creación que captaba la totalidad del fenómeno mediante la connotación de un personaje que se inscribe en un puebloito insignificante, resignado al sometimiento, dueño de una conciencia oscura que por momentos se abre a la luz de una conciencia intelectual —realísticamente observado y respetado— podía proporcionarle. Este esquema, que se resuelve en un texto que se refiere a la literatura programática; aligando el modelo gorkiano, no hubiera alcanzado su aferrado in-



LARRETA POR SEDANE

tensidad si el autor no hubiera operado en una revolución literaria respecto a su escritura anterior y a la que regia en su medio cultural: la precisión, la sequedad, la neutralidad expostiva, la levedad y el entrelazado diseño de sus variados asuntos, permitían la nueva apoyatura de una experiencia nueva.

El programa de la representación de Juan Palmieri incluye una nota prologal del dramaturgo español Alfonso Sastre, quien trata de justificar la "forma expostiva al teatro burgués" y "brosiana" que atribuye a la obra de Larreta, con el argumento de que ella reflejaría fielmente el ambiente de que trata, el cual, agrega, se abre a una gran tragedia invisible, cuya presentación escénica exigiera, desde luego, otra forma. Tesis paradójica, de la cual se desprende que el texto que se trabaja con personajes de la media burguesía debe serferre en 1972 al modelo del siglo XIX sin tener en cuenta la multitud de "formas" distintas que en estos cien años transcurridos ha asumido ese mismo teatro, dejando bien atrás a Ibsen ya desde la época de Chéjov, como entre otras muchas producciones lo "rubian las propias obras de Alfonso Sastre, sin contar que esa "tragedia invisible" de que habla, que es por cierto bien "visible" en la obra, resulta capaz de transformarse a "la madre" pero no de contaminar en algún grado a la estructura artística.

Cuando Sastre concluye que la obra de Larreta "no invalida la legitimidad y hasta la exigencia artística y política de otras experiencias, según las circunstancias sociales y políticas, los niveles de desarrollo cultural y las demás peculiaridades de cada país" parece estar salvando las proposiciones que ha hecho en su libro teórico y que ellas sí resultarían inválidas por el apoyo que presta a esta pieza. Quizás convenga decir que esas "circunstancias" son "visibles" y esas "peculiaridades" han producido ya en América Latina en los últimos veinte años —a gran teatro nuevo, tanto en la zona de la crítica a la moral burguesa desde estructuras escénicas renovadas (Isaac Chocrón, Jacobo Langre) como en la vía de un populismo fecundo por las fantasías regionales (Ariano Suñeza, Sergio Magaña), tanto en el experimentalismo formal (Godoy, Jorge Díaz) como en un burocrático crítico y existencial (Jorge Ibarbengoitia, Carlos Maggi), tanto en los deslices totalmente ideológicos (N. Alegria) como en las posturas ideológicas revolucionarias (Enrique Buenaventura), un teatro nuevo que por cotidianidad y muy lamentables razones no han podido edificar en ese mismo período los dramaturgos españoles acusados por la censura. Por lo tanto las letras latinoamericanas no necesitan regresar hoy al anticuismo de la dramaturgia para dar testimonio de su historia revolucionaria.

América Latina ha desarrollado un teatro autónomo poderoso que, como tantos otros aspectos relevantes de nuestra cultura contemporánea, ha resultado acreedor cuando el mundo ha estado por un tiempo comercial que acompaña al "boom" narrativo, pero que ha contribuido eficazmente a la independencia, al desarrollo de una conciencia literaria. No sería necesario decirlo, si no fuera que un producto convencional a presentado como una proposición artística viable.