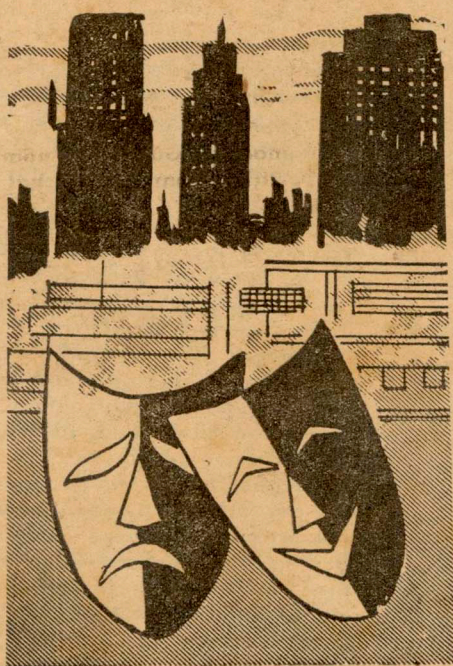


SER O NO SER MODERNOS

por DIEGO MIRAN *EC 16/9/62 p 8*

Entrevistado en México, el crítico teatral del diario "Liberation" de París ha opinado acerca del arte dramático — creación e interpretación — de ese país y de América Latina toda. En dichas declaraciones se expresan ideas que bien vale la pena transcribir y comentar puesto que comprenden, por su generalidad, a nuestra incipiente, a nuestra valiente escena. Por ejemplo, el concepto de modernidad es considerado por Paul Morelle desde un punto de vista que nos interesa: "Toda obra de teatro es moderna — dice — siempre y cuando obtenga una acogida favorable en lo que se considera como el medio intelectual de un país o de un continente, siempre y cuando las preocupaciones del autor se identifiquen a las de ese medio". De ahí que —



deducimos — la modernidad en Lima, Perú, Sudamérica, tiene necesariamente q' ser distinta a la de París o New York. Los que se empeñan en hacer y presentar sólo "teatro de vanguardia" (con la cabeza y la sensibilidad colocadas en otro meridiano cultural) equivocan relativamente la cuestión del estar al día. Estar al día en Lima, Perú, Sudamérica, es, nos plazca o nos disguste, vincularse a

la propia circunstancia, recoger sus inquietudes y temores, sus esperanzas y prejuicios, y transfigurarlos dramáticamente. Para Morelle, Beckett, Ionesco, Adamov, etc., constituyen un teatro de "guerra fría". ¿Qué hacen, pues, entre nosotros?

El crítico no se queda en medias tintas: nos señala una pauta. América Latina exige "un teatro más dinámico, en una palabra más socialista, en el sentido más generoso del término", es decir, que en vez de buscar su público en las capas cosmopolitas de la sociedad, inquiera en el pueblo sus temas y maneras. La tarea no es sencilla tal como se la plantea, pero sí irrecusable si se aspira a encontrar una forma peculiar de expresión teatral, un estilo que participe de la universalidad y que, sin embargo, se distinga de todos los otros de la historia y el momento. Y como campo y ciudad —añadimos nosotros— son en América Latina antitéticos y hasta conflictivos, es preciso que los artistas persigan allá y aquí vehículos expresivos adecuados a cada instancia social. ¿Y la crítica? Se necesita, de acuerdo a Morelle, "una crítica que me atrevería a llamar educativa, pues creo que sería algo positivo felicitar, por ejemplo, a un actor por su buena dicción, o a un autor por haber escrito otra cosa que no sea el inenarrable melodrama". También el comentario, pues, debiera olvidar al público rutinario —"cuya cultura resulta aflictiva"— y hablarle al pueblo en el cual la potencialidad sensible es innegable.

Hay que meditar acerca de las palabras de Morelle, no porque proceden de una autoridad europea en la materia —vale decir, no por beatería— sino porque coinciden con los tanteos más característicos del teatro latinoamericano y con los conceptos que, en toda mesa redonda nacional e internacional de hombres de teatro, rondan netos o en bruto en la boca de aquellos que meditan acerca de nuestra creación dramática presente y futura.

Claro que hay que defenderse del folklorismo y de la pseudo-metafísica de los grandes interrogantes históricos. Nos debe interesar el hombre, aunque sea, por circunstancias del subdesarrollo y el aislamiento, hueco, tedioso, seriado. Aún el personaje que nos parece menos peruano o menos chileno —pero que sólo se da en el Perú o en Chile— ofrece facetas de cuyo análisis artístico resultará una lección, una ejemplificación, una tipificación. ¿Qué cosa, a fin de cuentas, son Hamlet, o Tartufo, o Segismundo, qué resúmenes significativos de un mundo nacional, que es nacional y es también humano?

