

NUEVAS APORTACIONES AL TEATRO HISPANOAMERICANO, Kadio
Pascal KOUA (Université F. H.-B. d'Abidjan – RCI)
attoumanikadio@yahoo.fr

Resume

Conocer y contribuir a dar a conocer más el nuevo teatro hispanoamericano constituyen las razones y los motivos principales de este trabajo. Consiste en definir los conceptos claves relacionados con dicha corriente dramática; determinar las características esenciales de la misma y presentar a los pioneros y las grandes figuras con sus obras maestras. Al hacer el trabajo, queremos poner de relieve los aportes nuevos de la corriente al drama en la América hispánica. El trabajo nos lleva a afirmar que el nuevo teatro hispanoamericano operó innovaciones que revolucionaron el arte dramático en la América Hispánica. Este nuevo teatro se caracteriza por la mezcla de la realidad pura y simple con el mito, la magia, la desilusión ... Las obras producidas en el marco de esta corriente dramática son conjuntos homogéneos de distintos estilos, movimientos e ideologías: realismo, expresionismo e incluso «freudomarxismo». A lo largo de su evolución, los nuevos dramaturgos hispanoamericanos tuvieron problemas que dificultaron su tarea; de modo que muchos de ellos tuvieron que exiliarse. A pesar de esto, los que quedaron en sus países y los exiliados produjeron numerosas obras de calidad gracias a las reformas e innovaciones operadas. Lo cual nos permite concluir que efectivamente, el nuevo teatro hispanoamericano introdujo en el drama del subcontinente innovaciones que lo enriquecieron considerablemente y lo llevaron a una verdadera revolución.

Palabras clave: teatro, innovación, nuevo teatro hispanoamericano, mezcla, enriquecimiento, revolución.

APPORTS NOUVEAUX AU THÉÂTRE LATINO-AMÉRICAIN

Résumé

Connaitre et contribuer à faire connaitre davantage le nouveau théâtre hispano-américain constituent les raisons et les motivations principales de ce travail. Il consiste à définir les concepts fondamentaux relatifs à ce courant théâtral ; à déterminer les caractéristiques essentielles de celui-ci et à présenter les pionniers et les grandes figures qui l'ont animé, ainsi que leurs chefs-d'œuvre respectifs. En réalisant ce travail, nous entendons mettre en relief les apports nouveaux de ce courant dramatique au théâtre en Amérique Hispanique. Le travail nous amène à affirmer qu'effectivement, le nouveau théâtre hispano-américain a opéré des innovations qui ont révolutionné l'art dramatique en Amérique Hispanique. Ce nouveau théâtre se caractérise par le mélange de la réalité pure et simple et le mythe, la magie, la désillusion... Les œuvres produites dans le cadre de ce courant dramatique sont des ensembles homogènes de différents styles, mouvements et idéologies : réalisme, expressionnisme et même « freudo-marxisme

». Au cours de leur évolution, les nouveaux dramaturges hispano-américains ont eu des problèmes qui ont rendu leurs tâches difficiles ; si bien que beaucoup d'entre eux ont dû s'exiler. Malgré cela, ceux qui sont restés sur place et les exilés ont produit plusieurs œuvres de qualité grâce aux réformes et innovations opérées. Ce qui nous permet de conclure qu'effectivement, le nouveau théâtre hispano-américain a connu des innovations qui l'ont enrichi considérablement et l'ont conduit à une véritable révolution.

Mots clés : théâtre, innovation, nouveau théâtre hispano-américain, mélange, enrichissement, révolution.

Introducción

A partir de los años 1940, los novelistas Hispanoamérica, empezaron a cansarse del realismo puro y a dejarlo de lado progresivamente añadiendo otros «ingredientes» a sus obras literarias. Así es como iniciaron en los años 1960 la nueva narrativa hispanoamericana. En el mismo orden de ideas y en el mismo período, los dramaturgos del subcontinente crearon el nuevo teatro hispanoamericano. Es el deseo de saber y dar de conocer más acerca de esta corriente dramática que motiva y explica la elección de este tema como objeto de nuestro estudio. Entonces ¿Qué es el nuevo teatro hispanoamericano? ¿Quiénes son sus iniciadores y figuras cumbres? ¿Cuáles son las obras maestras producidas en el marco de la corriente y en qué medida contribuyen a enriquecer el teatro hispanoamericano? ¿Quiénes sucedieron y ayudaron a los pioneros del nuevo teatro hispanoamericanos en el enriquecimiento del arte dramático en la América hispánica? Hacemos este trabajo para mostrar cómo y por quiénes se enriqueció el teatro en Hispanoamérica. Para llevar a cabo este trabajo, emprendemos el camino hipotético deductivo: partimos de una hipótesis, de una afirmación previa que confirmamos a través de argumentos, demostraciones y pruebas. Esta afirmación es la siguiente: el nuevo teatro hispanoamericano operó innovaciones creadoras que enriquecieron el drama en la América española.

El estudio gira en torno a tres ejes principales. Primero, vemos en qué consiste el nuevo teatro hispanoamericano y determinamos los iniciadores y figuras cumbres del mismo. Luego, mostramos cómo opera este nuevo teatro innovaciones enriquecedoras para el drama en Hispanoamérica. Por último, vemos a otros dramaturgos del subcontinente que sucedieron y/o ayudaron a los primeros en el enriquecimiento del arte dramático hispanoamericano.

1. El nuevo teatro hispanoamericano

Definiendo el teatro de la América Hispánica después de las innovaciones que operaron los dramaturgos contemporáneos del subcontinente, el historiador de la literatura latinoamericana escribió:

El nuevo teatro hispanoamericano es el conjunto de las producciones dramáticas de autores nacidos a partir de 1930 y literariamente activos desde fines de los años cincuenta. Sus obras se caracterizan por el retrato de la vida nacional, los mitos y las desilusiones. Estéticamente, son dichas obras la síntesis de muchos estilos y movimientos: el realismo, el expresionismo y el «grotesco criollo» (J. M. Oviedo, 2021, p. 423).

Pero ¿Quiénes son los iniciadores de este nuevo teatro y cuáles son sus obras significativas? Los principales iniciadores fueron los Argentinos Roberto Cossa y Eduardo Pavlovsky, el Chileno Alejandrino Sieveking y el Peruano Alonso Alegría.

1.1. Roberto Cossa: el primer iniciador del nuevo teatro hispanoamericano

Según escribe J. M. Oviedo (2021, p. 424): «Roberto Cossa (1934) fue la figura clave del nuevo teatro hispanoamericano. Su concepción y orientación del drama son los que caracterizan las obras producidas en el subcontinente y que influyeron a los demás nuevos dramaturgos del mismo». Su primera pieza fue *Nuestro fin de semana*. La escribió en 1962 y la estrenó en 1964. En 1970, presentó *El avión negro*, una obra escrita en colaboración con Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik sobre un tema de actualidad política: la vuelta de exilio del presidente Perón. Otras piezas suyas son: *La nona* (1990), *Tute cabrero* (1981) y *Yepeto* (1999). Por último, su formación profundizada y larga experiencia hicieron de él un gran crítico teatral.

Cossa fue el iniciador del nuevo teatro hispanoamericano por ser el primero quien rompió con el antiguo modo de escribir y contar los acontecimientos en una obra dramática. En efecto, en 1962, ya en su propia obra (escrita sin la colaboración de nadie o fuera de algún grupo de coautores), *Nuestro fin de semana*, empezó a mezclar lo real puro y simple de la «vida nacional» con los asuntos transnacionales de alcance universal: esperanza, ilusión, felicidad de vivir, pero también y sobre todo desesperanza, desilusión, fatalidad, muerte... Casi todos los protagonistas la obra que lleven una vida feliz o no, conocen un fin de semana desgraciado e incluso apocalíptico. Aquí, la semana simboliza el tiempo y los personajes la humanidad. De allí que en la obra, el autor mezcla realidad y mito así como escribe: «Esta semana, la nuestra, a pesar de las notas de esperanza y de los signos de una vida feliz, pase lo que pase, se acaba fatal: tiene un fin sangriento.» (R. Cossa, 2009, p.233).

1.2. Eduardo Pavlovsky y el psicodrama

En una breve presentación de Pavlovsky, el historiador de la literatura hispanoamericana J. Franco (1990, p.307) escribió:

Eduardo Pavlovsky (1933-2015) se formó como médico psicoanalista y usó el teatro como una especie de psicodrama. En 1960, fundó un grupo teatral con el que presentó autores de la vanguardia europea (Ionesco, Beckett, Pinter). En las primeras piezas breves en las que él mismo actuaba.

A propósito de las producciones del autor dramático, el crítico literario latinoamericano A. C. Polar (2010, N°72, p.412) afirmó:

En sus propias obras, Pavlovsky mezcló los pensamientos de Freud con los de Marx lo llamado «freudomarxismo». Concibió el teatro como una vía de expresión de conflictos patológicos provocados por las presiones sociales y más tarde por la represión y el terror de la dictadura militar. Luego, como escribió J. Dellamare-Sallard: El propio Pavlovsky fue una víctima del clima de violencia, pues un grupo paramilitar irrumpió en su consultorio y se vio obligado a exiliarse en España por cuatro años. Acabó por hacer un teatro abiertamente político, como se puede apreciar en *La muñeca* (1971), *El señor Galindez* (1973) y *Cámara lenta* (1981). Una de las piezas breves más características de su estilo es *Potestad* (1985).

En *El señor Galindez*, por ejemplo, el carácter y el comportamiento de los personajes son determinados por sus condiciones (malas) de vida. A puro sufrir la represión social debida a la dictadura del jefe militar y protagonista epónimo, Señor Galindez, la mayoría de los personajes se han hecho perversos. El breve trozo de la obra que sigue a continuación corrobora nuestros propósitos: «Todas estas poblaciones, que vegetan bajo el gobierno, más bien bajo el reinado del Señor Galindez, acaban por joderse: se convierten en golfos, bandoleros o asesinos». Esta manera, para Pavlovsky de supeditar el comportamiento e incluso el carácter a las condiciones de vida es original. Y aliar así la psicología y la fisiología en una obra teatral como empezó a ser el caso en aquella época, era una innovación en materia de arte dramático.

1.3. Alejandro Sieveking y el teatro psicosocial

El autor chileno Alejandro Sieveking (1934-2020) se formó en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago. Escribió y presentó unas veinte obras, entre las que cabe mencionar: *Ánimas de día claro* (1963), *Tres tristes tigres* (1974)-título homónimo de la novela Cabrera Infante- y *Pequeños animales abatidos* (1975). En casi todas estas obras el autor hace una crítica social a través de los comportamientos de los personajes.

En *Tres tristes tigres*, por ejemplo, A. Sieveking (1975, p.123) muestra, por el comportamiento de los líderes políticos y gobiernos para con sus pueblos, cómo el hombre constituye un lobo para el hombre. A este propósito, el autor afirmó haciendo decir a uno de estos tres tigres: «Tales como sois todos, os podemos convertir en presas nuestras en un abrir y cerrar de los ojos». Afirmando esto, el autor se atreve a crítica abiertamente a los gobernantes de su país asimilándolos a fieras. Esta crítica virulenta, abierta y atrevida era un riesgo que corrían escasos dramaturgos en un momento en que muchos de ellos escondían sus producciones. Y esto puede constituir una innovación.

1.4. Alonso Alegría y el primer premio del nuevo teatro hispanoamericano

Según P. Mouglin y K. Haddad-wolting; (2012, pp.937-938):

El peruano Alonso Alegría (1940), hijo del novelista Ciro Alegría, se formó gracias a una beca como director teatral en la universidad de Yale. Después de dirigir algunas obras en Lima, obtuvo en 1968 el premio Casa de las Américas por su primera pieza teatral: *El cruce sobre el Niágara* (1969), que se estrenó con éxito en varios países. En 1970, hizo una notable adaptación escénica de *Los cachorros* de Vargas Llosa. Fue director del Teatro Nacional Popular del Instituto Nacional de Cultura entre 1971 y 1978; su primer montaje con este instituto fue *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Después de enseñar drama en varias universidades norteamericanas, estrenó *El terno blanco* (1981) en Potsdam, Alemania, y luego en Lima en 1986. Su último estreno es el de *Encuentro con Fausto* (montada y publicada en Lima, 1999), cuyo tema es la violencia política en el Perú. *El cruce* (traducida y representada en muchos idiomas) es una hermosa obra publicada en 1969, cuya estructura es simple pero intensamente teatral. Cuenta la historia de Blondin, un equilibrista francés que concibe el delirante proyecto de cruzar el Niágara sobre un alambre, llevando en sus hombros a un muchacho.

En el diálogo entre estos dos hombres sobre el quimérico proyecto, se va configurando una alegoría de la búsqueda de lo imposible y el mundo de los ideales que nunca mueren.

Después de estos iniciadores del llamado nuevo teatro hispanoamericano, llegaron a la «escena dramática» grandes figuras teatrales que continuaron las tareas novadoras; de tal modo que, como lo veremos a continuación, el teatro, al ejemplo de la novela, conoció un verdadero *boom*. Entre estos dramaturgos creadores de riquezas artístico-teatrales, podemos citar a José Ignacio Cabrujas, Rodolfo Santana, Víctor Hugo Rascón Banda y a autores dramáticos del subcontinente que tuvieron que exiliarse para salvarse la vida.

2. Las innovaciones creadoras

2.1. José Ignacio Cabrujas y el «Nuevo Grupo»

Según afirman V. Tusón y F. Lázaro (1990, p.447):

En Venezuela, destacan los nombres de dos autores de distintas generaciones: José Ignacio Cabrujas (1937-1995) y Rodolfo Santana (1944). Cabrujas fue de esos hombres enteramente consagrados a las artes escénicas; además fue director, actor, traductor, guionista de cine y televisión. Junto con sus colegas Chalbaud y Chocrón, formó, en 1967 un trío de grandes renovadores teatrales, el «Nuevo Grupo», que, durante veintinueve años, estuvo a la vanguardia -incluso como editorial- de la actividad dramática en el país.

Al comienzo de la obra, se nota su interés por los temas históricos, enfocados según las técnicas y prácticas de Brecht; pueden hallarse ejemplos de esto en las obras *Los insurgentes* y *El extraño viaje de Simón el Malo*, ambas de 1960, que también muestran su sentido satírico. El periodo que cubren las piezas *Profundo* (1970), *Acta cultural* (1975), *El día que me quieras* (1979) y *El americano ilustrado* (1986) representa un momento de gran madurez creadora en

el que Cabrujas intenta una interpretación de la sociedad venezolana del pasado y del presente, cíclicamente atrapada en arduas coyunturas históricas. *Profundo*, por ejemplo, alude a las ilusiones creadas por el petróleo a través de la historia de la búsqueda de un tesoro inexistente. Sin duda, pieza notable de todas es *El día que me quieras*, estrenada con el propio Cabrujas como director y actor principal. En la obra, el autor hace un análisis psicológico de un país traumatizado por un largo periodo de represión política. Esos rasgos parecen concentrarse en el protagonista, Pío Miranda, un iluso que juega con la idea quimera de la revolución comunista (admira a Stalin y cree que Venezuela es «una equivocación de la historia»). En una obra posterior, *Una noche oriental* (1983), el autor vuelve a tratar el tema del dictador, esta vez a través de Marcos Pérez Jiménez, justo antes de su caída. El teatro de Cabrujas se distingue por el alto sentido crítico de la sociedad mezclando lo amargo y lo grotesco con lo cómico, procedimiento que era una renovación.

2.2. Rodolfo Santana: la variedad de estilos y temas que hacen riqueza renovadora

Para J. Franco (1990, p.321):

Rodolfo Santana (1944-2012) es un autor muy prolífico: desde 1963, produjo casi un centenar de obras, varias de ellas fueron estrenadas y traducidas en el extranjero. Su obra abarca varios estilos y temas: desde lo real hasta lo absurdo, desde la historia hasta la ciencia ficción. Fundó y dirigió importantes instituciones teatrales en su país. Sus obras más importantes tratan asuntos políticos y aparecen en ellas actos de violencia sobre todo contra los negros.

Como ejemplos, citamos obras de su extenso repertorio, *La empresa perdona un momento de locura* (1976), la pieza más difundida: en Uruguay, Inglaterra y Alemania entre otros países. Se trata de un obrero que ha sufrido un accidente y de una empresa pública representada por una funcionaria. El texto denuncia los mecanismos del poder y la fuerza corruptora del dinero. Por su parte, *Encuentro en el parque peligroso* (1980) estigmatiza la incomunicación y la violencia en Venezuela. La obra tiene una sola escena y dos personajes, Pedro y Ana. A través de un ritual hecho de crueldades, horrores y confusiones verbales (Pedro dice continuamente una palabra por otra), se realiza cómo reinan la brutalidad y los crímenes organizados. Cabe notar que, en esta pieza, se entrecruzan artísticamente el teatro y la poesía. Esta fusión de géneros literarios forma aparte de las innovaciones de aquella época.

2.3. El teatro expresionista de Víctor Hugo Rascón Banda

Según P. Vayssière (2006, p.85):

Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) es una de las figuras cumbres del teatro mexicano contemporáneo. Su teatro, que ha sido representado en festivales de

Caracas y Manizales, es muy crítico: plantea los problemas de la sociedad denunciando las plagas de la misma. Pero esto, lo hace con una técnica expresionista introduciendo elementos mágicos. Como nació en un pueblo de Chihuahua, en la frontera con Estados Unidos, el tema de los inmigrantes mexicanos es uno de los problemas sociales que lo ha interesado como autor.

Tenemos, por ejemplo, *Los ilegales* (1978), su segunda obra. Muchas veces, ha llevado a la escena dramas sobre personas reales. Es caso de *Tina Modotti* (1980), una buena muestra de las virtudes teatrales del autor. Su tema es el poder político, más exactamente lo que queda cuando se pierde ese poder. A través del drama de un ingeniero, que ha caído en desgracia debido a una campaña de «moralización» del régimen, Rascón Banda denuncia los turbios métodos habituales en el sistema político mexicano. Aquí, la innovación consiste en mezclar lo real, lo ficticio y lo mágico, procedimiento que era, aquel entonces, propio la nueva novela hispanoamericana.

2.4. Las aportaciones de los dramaturgos hispanoamericanos exiliados

Según afirma J. M. Oviedo (2021, p.487): «Los escritores exiliados más importantes son María Irene Fornés y Eduardo Manet, ambos nacidos en 1930.» Para J. Franco (1990, p.333):

Fornés es muy conocida como autora, directora, promotora, vestuarista de la obra teatral *Off-Broadway* (1960). Tuvo estrenos triunfales y recibió numerosos premios. Público en inglés, aunque se tradujo a sí misma al español; también hizo adaptaciones inglesas de *Aire frío* de Virgilio Pinera, *Bodas de sangre* de García Lorca y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Lo que hay que notar es que, a pesar de haber abandonado su Cuba natal en 1945 (es decir, a los quince años) y de haber adoptado la nacionalidad norteamericana (1951), varias de sus obras presentan personajes, situaciones y ambientes cubanos, como el caso en *Balseros* (1997). En 1961, *La viuda*, escrita en español, obtuvo el premio Casa de las Américas. Algunas de sus numerosas obras son: *Tango Palace* (estrenada en 1964), *Promenade* (1965) y *Fefú and Her Friends* (1977), traducida luego al español por la autora. *Letters from Cuba* fue estrenada, bajo su dirección en el año 2000 en Nueva York. Lo que cabe notar aquí el carácter prolífico del autor. Además, y sobre todo fusiona lo extranjero y lo nacional creando obras multinacionales y operando así una renovación teatral notable.

Manet tuvo un precoz principio en 1948 con *Scherzo*. Al año siguiente, fue a Italia y Francia, donde permaneció un año antes de regresar a su país al comienzo de la revolución. Hizo teatro y cine, dirigió varias obras y organismos teatrales. En 1968, regresó a París y se estableció allí definitivamente. Su obra dramática es extensa y está escrita en español y francés. Estrenó en Francia y otros países europeos y recibió importantes premios. Comentando la obra de Manet, V. Tusón y F. Lázaro (1990, p.459) escribieron:

De su producción, cabe mencionar *Las monjas* (estrenada en París en 1969, traducida con el título *Les nonnes* por el autor bajo la dirección de Roger Blin), cuyo éxito fue excepcional: alcanzó 360 presentaciones. Pese a ello, permaneció inédita en español hasta que Rine Leal la incluyera en su antología de autores cubanos en 1995.

Aquí también, la renovación estriba en el carácter transnacional de la obra.

A los nuevos dramaturgos hispanoamericanos citados y estudiados, podemos añadir a otras figuras magnas de Hispanoamérica que aportaron sus piedras al edificio renovador del teatro en el subcontinente.

3. Otras figuras magnas

Entre otros dramaturgos hispanoamericanos que siguieron el camino innovador del teatro hispanoamericano, tenemos a Carlos Fuentes, Daniel Veronese y Mario Vargas Llosa con sus obras maestras tituladas *Todos los gatos son pardos*, *Luisa* y *La señorita de Tacna* respectivamente.

3.1. Carlos Fuentes y *Todos los gatos son pardos*

Según afirmó J. M. Oviedo (2021, p.480):

La pieza teatral de Carlos Fuentes *Todos los gatos son pardos* se estrenó en la capital de México en 1969 y su texto fue publicado el año siguiente. Veinte años más tarde, en 1991, el escritor propuso una nueva versión del drama, con el título de *Ceremonias del alba*. Ambas versiones de dicha pieza presentan algunas facetas interesantes, así que merecen ser analizadas detenida y distintamente. Cabe señalar que el tema es histórico. Se trata de la conquista de los aztecas realizada por Hernán Cortés. Haciendo, el autor quiere enlazar el pasado con el presente.

Pero nosotros vamos a presentar y analizar solamente la primera versión de la obra. En efecto, *Todos los gatos son pardos* se compone de nueve escenas, cada una de muy diferente duración. La acción se desarrolla principalmente en el período que va desde la víspera del desembarco castellano en las playas de México en 1519 hasta la muerte del supremo tlatoani de los aztecas, Moctecuhzoma Xocoyotzin, mejor conocido como Moctezuma II. Sin embargo, la última escena de la pieza presenta también el sitio y destrucción de Tenochtitlan, el nacimiento del hijo de Malintzin (o Malinche o Doña Marina) engendrado por Cortés, y la adversa fortuna posterior del conquistador en España. El hecho de relacionar directamente el pasado con el presente constituye, de por sí, una técnica renovadora.

3.2. Daniel Veronese y *Luisa*

En la obra, la protagonista Luisa vive con su madre aparentemente viuda. Lleva años esperando al hombre de su vida o, al menos, al único que, a diferencia de su padre, pueda pasar un momento con ella y con el que pueda hablar. La obra es un monólogo en el que Luisa se dirige a su madre (ausente o muda) con

confianza pero llena de amargura y frustración. Mucho antes, un hombre la visitaba todas las tardes, se sentaba con ella frente a la puerta de la casa y le hablaba, acariciando su brazo. Pero él se fue un día prometiendo volver por ella. Desde entonces, ha estado esperando, atenta al menor ruido. Probablemente era un extranjero ya que acentuaba su primer nombre en la "u" (los príncipes encantadores, como todos saben, vienen de un país lejano y desconocido). Un día, mientras esperaba, se había quedado dormida. Mientras dormía, escuchó su voz en un susurro. Pero cuando tomó su maleta y abrió la puerta, se dio cuenta de que ya no quedaba nadie... ¿Sueño o realidad? Aun así, la esperanza volvió a apoderarse de ella y luego, con el tiempo, esa esperanza casi desapareció. Y como Penélope esperando a Ulises, empezó a deshacer el chaleco que tanto amaba.

Aquí, lo particular, la renovación consiste en la mezcla de lo onírico con lo real, es decir el sueño con la realidad vivida. Lo cual, hasta entonces se hacía en la novela con «lo real maravilloso». Otro tema que desarrolla la obra es la condición de la mujer. En efecto, Luisa experimenta una soledad sin par. Esta soledad se manifiesta por un largo monólogo dirigido a un interlocutor ausente. Pero ella, que espera al amor de su vida y que parece creer en las historias románticas de las telenovelas de radio o televisión, reproduce el modelo de la mujer cariñosa y fiel que sabe esperar. Sin embargo, el monólogo sugiere que su madre experimentó una expectativa similar, ya que Luisa pensaba que esta le imponía la frustración que ella misma experimentó. La verdad se va conociendo poco a poco, a diario, por sucesivas alusiones, a medida que durante su monólogo el personaje toma conciencia de su situación real. ¿Está Luisa tan íntimamente unida a su madre por un sentimiento de amor, lástima u odio? El espectador duda en juzgar, porque el mundo de los sentimientos humanos es complejo. Y el texto, como la experiencia de vida, ofrece orientaciones sucesivas para su interpretación. De allí que el narrador deja al lector la posibilidad, la libertad, de interpretar y comprender el mensaje que vehicula la pieza. Este modo de proceder permite a todo lector «contribuir a escribir la obra.» Esta técnica es también innovadora en materia teatral.

3.3. Mario Vargas Llosa y *La señorita de Tacna*

El peruano Mario Vargas Llosa escribió no solo novelas, cuentos y ensayos, sino también piezas de teatro entre ellas la célebre *La Señorita de Tacna*.

Belisario, el protagonista de la obra, es un estudiante de derecho cuya familia atraviesa graves problemas materiales. Espera el éxito de su hijo para llevar una vida mejor. Pero Belisario tiene una vocación: convertirse en escritor. Autor en busca de personajes, busca inspiración en la historia de sus padres y abuelos. Escucha a la anciana Mamaé que le cuenta sus recuerdos de niña en la ciudad de Tacna ocupada por las tropas chilenas. Según ella, en efecto, el día antes de su boda con un oficial chileno, recibió la visita de Carlota, una mujer casada que se presentaba como la amante de su prometido. Mamaé se quita el vestido de novia y

rechaza esta unión. Ahora se dedica a una tarea que considera más noble: ayudar a Carmen a criar a sus hijos y nietos. Pedro, el esposo de Carmen, deja a su esposa e hijos en Arequipa y se va a trabajar en un campo de algodón en la región de Camaná. Lejos de Carmen, tiene una relación íntima con una mujer. Esta desventura romántica compromete la vida de la pareja. Obviamente, esto se suma al dolor de Mamaé que ve fracasar todos sus proyectos. Pero los miembros de su familia la consuelan y le permiten esperar como ellos mismos esperan a pesar de sus dificultades. Efectivamente, los abuelos de Belisario empiezan a perder la memoria. Al abuelo Pedro le roba el reloj un carterista, olvida el camino a su casa y deambula por el barrio. Amelia, la madre del protagonista, cuida a los ancianos y a su hijo. Ella enfrenta dificultades económicas y espera que su hijo, que pronto se convertirá en abogado, saque a la familia de esta miseria.

Según escribía P. Vayssière (2006, p.139) comentado la obra del autor:

Para Vargas Llosa, si el estilo es responsabilidad exclusiva del escritor, los temas de sus obras se le imponen como "demonios". Distingue tres tipos de "demonio": cultural, histórico y personal. Según él, los dos últimos "demonios" suelen ir juntos, porque la historia de los individuos o de las familias sigue las líneas maestras de la historia de las naciones. La novela o la obra dramática, al ordenar y seleccionar los elementos de la realidad, la hace más comprensible y revela aspectos poco visibles en el momento de su desenvolvimiento. Esta es la tarea que comienza a emprender Belisario, que intenta contar bien una historia y encontrar una fuente de inspiración que le permita desarrollar un universo narrativo creíble.

En esto, despierta la curiosidad y el interés del lector. La prueba cursando estudios y escribiendo al mismo tiempo, Belisario busca sus anécdotas en el pasado de los miembros de su familia. Primero, duda de la posibilidad de encontrar fuentes válidas de inspiración en su pasado. Pero luego se tranquiliza al comprender que la historia de su familia sigue el curso de la historia nacional del Perú. Aquí, se trata de la una fusión de la historia concreta del Perú y la ficción de la pieza teatral. Se confunde la ficción libresco y la realidad concreta. Lo que era también una estructura significativa nueva en el arte dramático.

A continuación, ingenua pero coqueta, Mamaé se enamora de Joaquín, el oficial chileno cuya tropa ha ocupado su país. Desde el punto de vista literario, Mamaé es comparable a Julieta que ama a un Romeo del país invasor. Pero Joaquín adopta un comportamiento ambiguo: aunque respeta a su prometida, le confiesa crudamente (por esta vez) su deseo sexual. Solo le interesa el placer carnal, pues después humilla a la joven peruana como si nunca la hubiera conocido. Estos personajes encarnan los miedos y las fantasías ligados a la ocupación del territorio nacional por el enemigo. El joven, que parecía ser el esposo ideal era en realidad solo un vil seductor. A través de estos dos personajes, son Chile y Perú que muestra el autor. El primero abusó de su poder al ocupar indebidamente parte del territorio del segundo. En cuanto a este último, fue ingenuo al dejarse sorprender. Asimismo, en este trozo de la pieza en que se trata de realidad y fantasía, el

narrador opera «lo real fantástico», un procedimiento nuevo que solo existía en la narrativa.

Conclusión

Este estudio nos ha permitido saber y dar de conocer más acerca del nuevo teatro hispanoamericano. En efecto, a lo largo de su evolución, los nuevos dramaturgos hispanoamericanos encontraron problemas que dificultaron su trabajo. Estos problemas llevaron a algunos de ellos a exiliarse para salvaguardar su vida y sus producciones. A pesar de todo, tanto los que se quedaron en sus países como los exiliados produjeron numerosas obras de calidad gracias a varias nuevas reformas. Estas innovaciones creadoras enriquecen el teatro en el subcontinente. En efecto, aportan al drama de Hispanoamérica hasta entonces fundada esencialmente en lo político, económico, social y cultural, ramas psicológicas, psicoanalíticas, filosóficas e incluso míticas y mágicas. Además, con las aportaciones de los dramaturgos hispanoamericanos exiliados, el teatro del subcontinente se difunde más que nunca y adquiere una proporción internacional e incluso mundial. Lo que confirma nuestra afirmación del principio según la cual el nuevo teatro hispanoamericano ha operado innovaciones que han enriquecido el arte dramático en el subcontinente.

Referencias bibliográficas

- ALEGRÍA Alonso, 1969, *El cruce sobre el Niágara*, La Habana, Casa de las Américas.
- CABRUJAS José Ignacio, 1991, *El día en que me quieras*, Caracas, Pomaire-Fuentes.
- COSSA Roberto, 2009, *Yepeto*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, cuarta ed.
- FRANCO Jean, 1990, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- MOUGLIN Pascal et HADDAD-WOLTING Karen, 2012, *Dictionnaire mondiale de la littérature*, Paris, Larousse.
- OVIEDO José Miguel, 2021, *Historia de la literatura hispanoamericana, de Borges al presente*, tomo 4, Madrid, Alianza Editorial.
- PAVLOVSKY Eduardo, 2007, *Teatro completo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flora, tercera ed.
- POLAR Antonio Cornero (Dir), 2010, *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, Lima, RCLL N°72.
- RASCÓN BANDA Víctor Hugo, 1986, *Tina Modotti y otras obras de teatro*, México, secretaria de Educación Pública.
- SANTANA Rodolfo, 2004, *Teatro*, Caracas, Monte Ávila.
- SIEVEKING Alejandro, 1975, *Pequeños animales abatidos*, La Habana, Ediciones universitaria.

Kadio Pascal KOUA, Nuevas aportaciones al teatro hispanoamericano, revue *Échanges*, n° 020, juin 2023

TUSÓN Vicente y LÁZARO Fernando, 1989, *Literatura del siglo XX*, Madrid, Anaya.

VAYSSIÈRE Pierre, 2006, *L'Amérique Latine de 1890 à nos jours*, Paris, Hachette supérieur.