

Drumurile de azi ale dramaturgiei latino-americane

Împrejurări social-culturale, specifice Americii latine, au făcut ca, până în preajma celui de al doilea război mondial, teatrul latino-american să rămână, cantitativ și calitativ, în urma celorlalte genuri literare cultivate în acea parte a lumii. Desigur, istoria literară înregistrează, încă de la începuturi, numele prestigios al lui Juan Ruiz de Alarcón (1585—1639), dar opera sa — oricât s-ar căuta elemente mexicane în *spiritul* dramaturgului — aparține mai mult Spaniei decât lumii noi. De atunci, până la uruguayeanul Florencio Sanchez (1875—1910) există un vacuum pe care nu izbutese să-l umple încercări și înceturi pe cât de modeste, pe atât de repede abandonate. Mult spațiate între ele și puțin aderente la realitățile continentului¹⁾, ele nu au putut infirma părerea, piută de curând îndreptățită, că ceasul dramaturgiei latino-americane nu bătuse încă. Nu bătuse pentru că „materia primă“ necesară teatrului lipsea sau era absorbită de alte genuri. Vehemența polemică inerentă fenomenelor sociale latino-americane — caudilism, lupte civile, intervenția străină — era exprimată, direct și exploziv, de poezie și tipurile umane — indianul, gaucho, peonul — și problematica lor sufletească erau înfățișate în romane de o arzătoare autenticitate. Nu existau, constituite, nici mijloacele de expresie specifice teatrului. Cătorii nu cereau trecerea de la rațiune la scenă, iar scriitorii nu dovedeau nici ei că posedă darul de a pune în problemă experiența internă și externă, concentrarea mentală și sobrietatea limbajului, indispensabile modalității dramatice.

1). Nici una din formele larvare ale teatrului din epoca colonială nu se impune atenției istoricului literar. Despre teatrul misionar vezi F. Lacosta: *El teatro misionero en la América hispana*, în *Cuadernos americanos*, 1965, nr. 5, p. 171.

Înainte și, mai ales, după al doilea război mondial, situația s-a schimbat considerabil. Inegalitățile și contrastele creșterii economice, formele tot mai diversificate ale prepotenței imperialiste, de la sprijinirea juntelor la „ajutor financiar“, și, în sfârșit, faptul dominant al mișcării tot mai largi pentru independență națională și progres social au dat societății latino-americane complexitatea și tensiunile susceptibile de a alimenta o dramaturgie puternică și originală. În plan spiritual, procesul atât de important denumit *toma de conciencia*, prin care omul latino-american dobândește conștiința propriei personalități, a situației lui în lume și a drumurilor sale în viitor, creează un loc și un rost special pentru reprezentarea dramatică a acestor dramatice căutări. Teatrul latino-american de astăzi se silește — cu șovăieli inevitabile oricărui început — să ocupe acest loc și să îndeplinească această misiune. El poate oferi încă de pe acum un foarte interesant florilegiu căruia cultura noastră socialistă, deschisă la ceea ce este valoros și înaintat în cultura lumii, îi va acorda, fără îndoială, atenția cuvenită. Reprezentarea citorva piese și alcătuirea unui volum de traduceri (personal am făcut de citva timp editurilor sugestii în acest sens) ar constitui utile înceturi. Pentru a ușura realizarea acestor intenții și pentru a acoperi, pe cât posibil, pata albă care există încă, la noi, în cunoașterea teatrului latino-american, cred că o privire panoramică asupra peisajului dramaturgie ce se constituie pe „continentul vulcanic“ poate fi folositoare, mai ales dacă înfățișarea diferitelor „drumuri“ se va face pe temeiul analizei pertinente, la obiect, a operelor teatrale reprezentative pentru direcțiile respective.

Ceea ce izbește pe cercetătorul teatrului latino-american de azi este extrema varietate de teme și procedee dramatice. Motive locale și rețete tradiționale coexistă și se interfe-

rează cu ambiții moderniste și cu surprinzătoare intuiții originale. În aceste condiții, contrastele și ciudățeniile nu lipsesc.

Oricare ar fi însă formula teatrală pe care o adoptă, dramaturgii latinoamericani sînt confrunțați cu aceeași problemă : nevoia adîncă a omului acestor meleaguri de a se defini și realiza în funcție de principiile de eliberare umană și înnoire socială caracteristice vremii noastre. Desfășurată grav sau zîmbitor, servită sau eludată, această *passiune de a cunoaște umanitatea omului latino-american* și de a o face să înflorească este nucleul generator al întregii dramaturgii la sud de Rio Grande, oricare ar fi structurile și modalitățile pe care le adoptă.

Çit despre ordonarea diversității, ea se poate ușor efectua în jurul unor modele rezultate din combinațiile — directe sau în diagonală — între două corelații indispensabile aprecierii estetice. Este vorba de corelația „real” — „imaginar” referitoare la obiectul operei și de aceea „combativ” — „evazionist” privitoare la comportamentul autorului, la atitudinea lui.

În lumina acestor patru tipuri posibile — real-combativ, imaginar-combativ, real-evazionist și imaginar-evazionist — tendințele dramaturgiciei latinoamericane apar mai ușor de urmărit. Drumul cel mai larg și mai frecventat de autori este, neîndoielnic, acela al realismului. Un realism vehement, impetuos, care nu fuge, în temă și în ton, de violență. Aplicat problemelor sociale, el merge la faptul central al revoltei armate, al revoluției ; pus în fața modalităților angajării, alege neșovăitor holocaustul pasional alături și pentru *los de abajo* (cei de jos).

Aceste adevăruri comune sînt supuse unui proces de diferențiere locală deosebit de important pentru reflectarea fidelă a circumstanței dominante, diferită de la o țară la alta. În Cuba, faptul dominant îl constituie *inevitabilitatea* revoluției. Este ceea ce înfățișează dramaturgul Abelardo Estorino în piesa scurtă, intitulată *El robo del cochino* (*Furtul porcului*). Acțiunea se situează în anii precedenți victoriei, cînd apele revoltei împotriva dictaturii lui Batista sporesc și se adună spre a forma torentul impetuos cunoscut din istorie. Autorul nu aduce însă pe scenă spectacolul patetic al acestei desfășurări, — piesa nu este deloc spectaculară — ci se interesează de rațiunea angajărilor care l-au făcut posibil, de jocul motivelor care îl explică. Procesul de radicalizare a conștiințelor prinse între teroarea regimului oficial și eroismul luptătorilor din Sierra Maestra, treptele opțiunii necesare provocate de întrebarea : „Pentru sau contra revoluției ?” sînt înfățișate cu abilitate teatrală și cu un fel de cumpătare psihologică ce se refuză patetismului superficial și efectelor ieftine. Momentul crucial, cînd trebuie ales un drum sau altul cu conștiința eă actul hotărăște total și ireversibil soarta sa și a celorlalți, este prezentat în cadrul preocupărilor zilnice, cu verosimilitudinea unui fapt de viață obișnuit.

În America centrală, teatrul realist cu teme sociale este, de asemenea, atras rezistibil spre perioada anterioară, de gestație a revoluției, spre luptele de guerrilă. Simptomatică este, sub acest aspect, piesa autorului nicaragnez Pablo Antonio Cuadra : *Por los caminos van los campesinos* (*Pe drumuri vin țărani*). Tabloul nedreptăților suferite de indieni — fii recrutați și omorîți în luptele dintre partidele demagogice, pămîntul furat de avocații complici cu politicienii și judecătorii, fiice violat de soldații „pacificatori”, veniți din nord — este bogat și edificator. În final, indianul și copiii care îi mai rămîn iau calea codrului și a rebeliunii. Piesa s-ar fi putut intitula „De ce le rămîne doar guerrila...” Autorul șoaveie însă între desfășurarea poetică care permite cloticirea patetică și structura dramatică ce necesită riguroasa, selecția, construcția. Dar tocmă construcția este mai puțin încheagată : există reluări, lungimi, incongruențe. Piesa reține și rezistă însă prin forța mărturie, prin lumina curajoasă aruncată asupra unor adevăruri care se cer cunoscute.

Scriitorii latinoamericani au găsit puterea să trateze și o temă cu deosebire dificilă în dramaturgia revoltei ; aceea a înfringerii. Este ceea ce face venezuelanul Cesar Rengifo în piesa sa semnificativ intitulată *Lo que dejó la tempestad* (*Ceea ce a lăsat furtuna*). Într-un fel de eronică dramatică — eronică prin amploare și prin tonul rapsodic, dramatică prin structura conflictuală — se desfășoară înaintea noastră urmările unei largi revolte populare. Prin trădare, șeful armatei rebele, Zamora, este ucis și răscoala înăbușită în sînge. Ofițerii lui Zamora pactizează cu cei guvernamentali — sînt și unii și alții legați de interesele oligarhiei — iar luptătorii pentru dreptate se risipesc. Çițiva continuă să țină sus făclia revoluției care, în final, se reaprinde. Piesa folosește pe parcurs tehnici preluate din romanul polițist, în sensul că enigma dispariției lui Zamora se lămurește treptat a fi o crimă. Personajele sînt trase în linii apăstate, au un profil dur, de medalie, conflictele generează situații tari, dar fără caracterul „tremendo”, care afectează adesea teatrul latinoamerican. Dar cea mai prețioasă calitate mi se pare a veni din ținuta etică și politică a piesei, din puterea de a realiza artistic ceea ce s-ar putea numi planul demnității populare.

Societatea și cultura latinoamericană au zone marginale, de contact cu puternicul vecin de la nord, în care dramaturgia emancipării dobîndește tulburătoare culori și o sfișiere adîncă, simțită cu un fel de fatalitate antică : René Márques, scriitor din Puerto Ricó, ilustrează în piesa sa *La muerte en el Palacio* (*Moartea în Palat*), tocmă această situație : ciocnirea dintre paternalismul anxionist, practicat în țara sa, de Statele Unite, și apărarea pătimașă a independenței și specificului național. Ca formă, Márques a ales tonul solemn și lamentația nobilă a tragediei grecești, actualizată în felul lui O'Neill.

Piesa intenționează a fi mai mult decît întimplare, dezbateri de idei înalte și viziuni asupra destinului uman.



Prima piesă de acest tip, *Sempronio*, scrisă de dramaturgul argentinian Agustín Cuzzani, cunoscut publicului nostru, prezintă avantajul zîmbetului, al ironiei. Este o șarjă plină de vervă a psihozei și a înarmărilor atomice, realizată în formă de farsă, cu oarecare ingrediente de teatru al absurdului.

Apartine, de asemenea, teatrului combativ-imaginar piesa dramaturgului chilian Egon Wolff *Los invasores (Invadatorii)*. Depășirea modalității realiste se datorește aici dorinței de a privi dincolo de măști și de a-și închipi smulgerea lor. Situația aceasta în ascuns și eventual, îi dă posibilitate autorului — alt avantaj al modalității imaginare — de a scoate la lumină teama obscură pricinuită de „păcatele sociale”. *Invadatorii* ne oferă, într-adevăr, o fantezie polițistă, în genul *Inspectorului de poliție* al lui Priestley, pe tema conștiinței încărcate a bogățiilor. Spre deosebire însă de piesa autorului englez, revelarea răscielor sociale nu este decît un început care se continuă în imaginarea dezlănțurii revoluției.

Impresia pe care o lasă piesa dramaturgului chilian nu este dintre cele mai simple. *Invadatorii* au, incontestabil, accente de puternică și contagioasă revoltă în denunțarea neomniei, mascate sub opulența capitalistă, în punerea sub acuzare a procesului de acumulare implacabilă a bogăției.

Nu fără ezitare, facem loc, în rîndul pieselor combativ-imaginare, farsei populare *En la diestra de Dios (La dreapta Tatălui)* a scriitorului columbian Enrique Buenaventura. Ea amintește, prin temă, umorul țărănesc și limbajul savuros, de *Ivan Turbincă* al lui Creangă.

Este, desigur, o *patrana* — o pățanie, rudă bună cu basmul, cu colindele și proverbele — dar fantezia nu este lipsită de semnificație etică și chiar socială a parabolei, iar hazul bogat pigmentat are și el clare implicații satirice la adresa puternicilor lumii. Iată de ce am alăturat *En la diestra de Dios* modalității combativ-imaginare pe care o îmbogățește cu buna voie populară și cu șotia miraculoasă.

Mai puține lucruri sînt de spus despre al treilea model dramatic pe care îl propunem : teatrul real-evazionist.

În această categorie intră, de pildă, comedia peruvianului Sebastian Salazar Bondy, *El fa-*

abricante de deudas (Fabricantul de datorii). Titlul sugerează tema și mediul social : așa-numiții aristocrați sărăciți care trăiesc din datorii.

Evazionismul acestei comedii amuzante constă în superficialitatea, inconsistența amuzamentului, realismul, poate, s-ar datora faptului că sub cinismul surizător se ascund adevăruri mai puțin surizătoare.

Porînd de la sumbre elemente realiste — o veghe la căpătușii unui mort — dramaturgul salvadorean Walter Beneke dezvoltă în *Funeral Home (Casa mortuară)* tema nu a evadării, ci a iluziei evadării, a fericirii imposibile.

Autorul a știut să introducă tensiune și gradație în atmosfera macabră. Personajele și situațiile rămîn totuși tributare oricăror convenționalisme melodramatice : ucigașul cu suflet nobil, soția care întâlnește dragostea chiar în fața cadavrului soțului. Intenția fundamentală a autorului este totuși depărtată melodramei, care, în felul ei, își propune să speculeze, să îngroașe latura sentimentală și senzațională a realității. Beneke își propune, dimpotrivă, fantomatizarea existenței, trecerea ei în cheia visului urît. Aceasta este forma ei de evaziune.

Această năzuință de îndepărtare de la elementele reale inițiale animă două piese cu totul diferite între ele. Diferite prin viziunea, tema și mijloacele dramatice, dar de asemenea diferite prin direcția îndepărtării. Într-o piesă scurtă, *El tigre (Tigrul)*, autorul, ecuadorianul Demetrio Águolera Matla, pornește de la tema obsesivă a indigenilor de „țărăci”, teamă cu fioroase rădăcini primitive, vădite și în interdicția magică de a-și spune tigrului pe nume. Cu îndemînare, autorul trage piesa spre o lume dispărută, lumea spaimelor totemice și a fascinației magice. Numai astfel se poate explica nu frica de tigrul, ci fatalitatea și predestinarea care înconjură frica. Victima știe că va fi mîncată de animal și refuză să se apere, să plece. Încă un pas și ar apărea voluptatea aberantă, de tip deopotrivă de arhaic, de a se lăsa devorată. Regresiunea spre planul magic-primitiv este făcută de altfel cu îndemînare.

A doua piesă la care ne-am referit, *Ida y vuelta (Dus și întors)* a cunoscutului scriitor urugvayan Mario Benedetti, folosește ca bază de plecare elemente tipic montevidene, ușor de recunoscut pentru cel care a citit povestirile și romanele autorului : monotonia unei vieți pe dimensiuni mici, provinciale, dorința călătoriilor lungi și voluptatea de a schimba personalitatea de acasă, strimț și meschină ca un costum confecționat. În *Ida y vuelta*, dramaturgul Benedetti depășește acest bovarism, prezent în nevelele sale, pentru a adera la un joc iluzionist cu personalitatea care nu poate să nu ne amintească de Pirandello. Piesa este confecționată dintr-o materie simplă și ușoară : dorința de evaziune, deziluzie ironică, încercare de regăsire.

Pe urmele marelui dramaturg italian menționat, Benedetti a făcut ca piesa să fie narațiunea unui autor care inventează și conduce subiectul sub ochii spectatorilor și cu concursul lor. Se repetă, cu destul haz, teribilismele pirandelliene (devenite între timp academice) : autorul comandă personajelor să apară, se amestecă în desfășurarea acțiunii, o întrerupe, se ceartă cu protagoniștii. Oferă bomboane de tuse eroului, atacă pe eroină cu intenții amoroase. La urmă, personajele nu-l mai ascultă și, dezgustat, declară că se va refugia în tragedia clasică.

Amestec de dramă a personalității, de joc cu ficțiunea și realitatea, *Ida y vuelta* se mișcă inteligent și agreabil pe sîrma subțire dintre seriozitate și parodie, fără a simți nici o clipă tentația sau vertigiul adîncimii.

Ultimul model — piesele imaginar-evazioniste — este mai slab reprezentat. Să fie din cauza relației de coerență și fidelitate logică stabilită între cei doi termeni? Să fie din cauza inapetenței scriitorilor și publicului latino-american pentru fantezia gratuită? S-ar putea ca o lume în mers să nu guste categoria pieselor care, prin definiție, nu duc nicăieri, rămîn în utopie și acronie. Este cazul piesei dominicanului Franklin Rodriguez intitulată *El último instante* (*Ultimul moment*). Voința de originalitate a dramaturgului este evidentă. A compus o piesă cu un singur personaj, o prostituată care își povestește viața : rupeea logodnei, aventura în automobil, copilul nedorit, amorul tarifat, decăderea fizică, totul evocat întretăiat, cu profunzimi psihanalitice și existențialiste, inspirate din Jung, cu o tehnică a delirului inventată demult de suprarrealiști. Dozajul nu este însă stăpînit și cititorul are un sentiment de combinație artificială, de fard și grimasă. Pe de altă parte, continua dislocare și sincopare a limbajului — curios efect ! — obosește și irită în același timp.

Încă mai aproape de nicăieri se situează dramaturgul panamez José de Jesús Martínez în *Juicio final* (*Judecata finală*). E firesc : piesa e o încercare de a dramatiza misteriosul și inepuizabilul „post mortem“. Încercare dublu interesantă, sub raportul concepției filozofice ca și al tehnicii teatrale, rezolvată atît de divers de la *Orașul nostru* al lui Thornton Wilder pînă la *Încercătura de vise* a lui Alonso Sastre. Jesús Martínez procedează printr-o simplificare nu lipsită de justificare. Într-un spațiu golit complet de obiecte sau repere, un mort recent se înfățișează înaintea unui fel de judecător căruia e silit să-i mărturisească treptat neantul existenței sale filistine. Demitizarea certitudinilor amăgitoare nu se oprește nici în fața credinței religioase. Judecătorul rîde cînd răposatul vorbește de Dumnezeu și de viața de apoi — iar dialectica deosebirii dintre valabil și caduc e subtilă. Fundamentul filozofic al piesei — indispensabil în speță — suferă, însă, de imprecizie.

Ar trebui, poate, ca pe lîngă cele patru modele cercetate, rezultat al diferitelor moduri de articulare dramatică, să examinăm, ca o categorie aparte, și modalitatea dezarticulării, reprezentată, printre alții — nu mulți — de chilianul Jorge Diaz. Teatrul său aparține direcției „abstracționiste“, așa cum mărturisește el însuși. Acest fel de teatru decurge direct din Sartre, dar, mai ales, din Beckett și Eugen Ionescu.

Piesa considerată reprezentativă pentru teatrul lui Jorge Diaz este *El lugar donde mueren los mamíferos* (*Locul unde mor mamiferele*). Piesa vrea să fie o satiră a formelor moderne, organizate internațional și tehnic, ale falsei filantropii.

Sînt multe lucruri în piesă care dovedesc nu atît voința de creație artistică cît aceea de scandal monden. Totuși Jorge Diaz posedă remarcabile calități scriitoricești.

Fără îndoială peisajul dramaturgiei latino-americane este mult mai bogat decît lasă să se vadă această selecție de piese reprezentative. Ea este totuși de ajuns pentru a învedera participarea largă și pasionantă a teatrului american la căutările și reușitele scriitorilor din acea parte a lumii. Căutări și reușite care exprimă o încercare proprie de realizare a umanității omului și care prin aceasta adaugă încă o provincie pe harta literaturii universale.

