

100

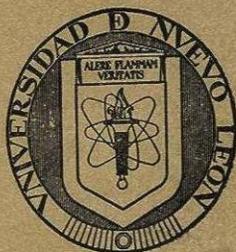
# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



*Carilla Argentina  
Biblioteca Universitaria*

9



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1968

late en jícara de hexámetros latinos"— María Rosa termina con este epílogo de su propia cosecha:

Tal, en pleitohomenaje a don Alfonso  
(nombre de reyes), escribí, a la vera  
del Pacífico oceano, aunque nacida  
en la llanura del leonado Plata;  
a tiempo que Crujiente y Rajaferro,  
uno en Villalavante [=Washington],  
otro en Moscovia,  
empuñan el timón de Este y Oeste.  
¡Así merezca yo, secuaz del mate  
—que es agua sola y sólo olor de patria—,  
el elixir de México, exquisito  
y denso, cual la tierra mexicana!<sup>6</sup>

<sup>6</sup> MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "Elíxir de América", en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México: UNAM (Dirección General de Difusión Cultural, 1956, pp. 191-201.

## LA CONCIENCIA DE LATINOAMERICA EN TRES DRAMAS CONTEMPORANEOS

DR. MYRON I. LICHTBLAU  
Syracuse University

COMO TEMA IMPORTANTE EN EL drama contemporáneo de Hispano-américa figura el despertar de la conciencia de América en sus valores más profundos. Por un lado, el concepto es algo abstracto, como toda ideología; por otro, es de una significación real para quienes viven la realidad latinoamericana y procuran entenderla y mejorarla. El teatro ofrece campo abierto a las facultades creadoras del escritor para explotar este tema, desarrollarlo imaginativamente y forjar una visión artística de lo que se observa. El propósito de este artículo es examinar las diversas maneras en que tres dramaturgos contemporáneos tratan este tema, notando su técnica y los recursos teatrales de que se valen para lograr la finalidad artística. Estas tres obras son *Collacocha*, del peruano Enrique Solari Swayne;<sup>1</sup> *Vejigantes*, del puertorriqueño Francisco Arriví;<sup>2</sup> y *Los invasores*, del chileno Egon Wolff.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La edición de *Collacocha* utilizada en este trabajo y a que se refieren todas las citas es la siguiente: *Teatro peruano contemporáneo* (Madrid: Aguilar, 1963), págs. 317-409. Solari Swayne nació en 1915. Según Frank Deuster, en su *Teatro hispanoamericano: Tres piezas* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1965), p. 181, *Collacocha* es la única obra del autor llevada a la escena, aunque ha escrito dos más. No hay mayor indicio del espíritu humanitario que ha guiado a Solari Swayne que las palabras de la dedicatoria: "Dedico esta obra, en general, a todos los que están empeñados, generosa, sana y vigorosamente, en forjar un Perú más justo y más feliz. En forma especial, la dedico a todos aquellos que están empeñados en la habilitación de nuestro suelo como morada del hombre. Porque, quizá, ellos también podrían decir, con el protagonista de la obra: 'Estamos combatiendo la miseria humana y estamos construyendo la felicidad de los hombres del futuro.'" (p. 319).

<sup>2</sup> La edición de *Los vejigantes* que utilicé y a que se refieren las citas es la siguiente: *Teatro puertorriqueño* (San Juan: Instituto de Cultura puertorriqueña, 1959), págs. 279-407. Arriví (n. 1915) es un hombre dedicado por completo al teatro, no sólo como autor, sino también como director de escena y jefe del movimiento de

*Collacocha*, presentado por primera vez en 1958, es uno de los mejores dramas que han salido de Hispanoamérica. En su esencia más fundamental representa la lucha por el progreso y la dignidad individual en América; en su tema más específico la obra señala el heroico esfuerzo de un ingeniero por realizar su sueño de mejorar las condiciones sociales de su país. La acción del drama se coloca en una región de los Andes, donde el protagonista Echecopar<sup>4</sup> y su cuerpo de ingenieros y obreros se ocupan en la enorme tarea de construir una carretera en una zona extremadamente escabrosa. Los obstáculos y peligros que encuentran durante su trabajo forman la parte dramática de la obra y dan relieve al tema. Pero si la acción misma está localizada y se refiere a una sola empresa, el alcance de la misma es mucho mayor, extendiéndose a toda tentativa por superar los impedimentos físicos y dificultades sociales de toda índole en Latinoamérica. Lo que da empuje dramático a este mensaje ideológico es la habilidad de Solari Swayne de integrar los elementos de tema, caracterización de personajes, y acción. Eje central de toda la trama es Echecopar, hombre impulsado por el más puro sentido de la justicia social. Gran patriota, pero no a ciegas ni por mera fórmula verbal, Echecopar domina la obra con su imponente presencia y su fuerza moral. Odia las falsas ideologías que predicán muchos de los poderosos de su país, pero él mismo posee y practica la más alta ideología de todas, la fe en el porvenir de América mediante la ardua labor cotidiana de sus ciudadanos, persistentes en su misión a pesar de las adversidades. Lo más interesante de este drama es que Solari Swayne hace vivir esta ideología, la hace tomar cuerpo dramático a través de toda la obra. Es decir, este leitmotif, que es la conciencia de América, está puesto al servicio de un argumento bien delineado aunque no sin toques melodramáticos y a veces exagerados. La personalidad de Echecopar como voz profética lleva una estampa de exaltación,

renovación teatral en Puerto Rico. Entre sus piezas, amén de *Vejigantes*, hay que citar *María Soledad* (1947), *Club de solteros* (1953), y *Bolero y plena* (1956).

<sup>3</sup> La edición de *Los invasores* usada en este estudio y a que se refieren las citas es la siguiente: Carlos Solórzano, ed., *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología* (México: Fondo de cultura económica, 1964), págs. 124-190. Egon Wolff nació en 1926. Aunque es licenciado en ingeniería química, su interés principal es la literatura, y sobre todo el teatro, al cual se dedica desde 1956. Entre sus obras teatrales, además de su obra maestra *Los invasores*, figuran *Mansión de lechuzas* (1957), *Discípulos del miedo* (1958), *Parejas de trapo* (1959), *Niñamadre* (1960), y *Esas 49 estrellas* (1962).

<sup>4</sup> Frank Dauster llama a Echecopar una de las creaciones más destacadas en el drama moderno de Latinoamérica. (*Teatro hispanoamericano: Tres piezas, op. cit.*, p. 181). En esta antología figuran dos de las obras estudiadas aquí, *Vejigantes* y *Collacocha*, además de *Rosalba y los Llaveros* del mexicano Emilio de Carballido.

tanto por la expresión verbal de su ideología, como por los actos mismos presentados en el drama para revelarla.

El autor alista al público para la entrada de Echecopar con la conversación entre dos trabajadores que representan las dos actitudes opuestas respecto a la difícil labor realizada en los Andes: la de Díaz, que está a punto de abandonar la empresa por lo arduo y fútil que es; y la de Fernández, su reemplazante que tiene gran fe en su tarea. El diálogo entre los dos prevé la lucha entre Echecopar y los que se oponen a su credo. No sólo se percibe la lucha ideológica en esta primera escena del primer acto, sino que se percibe la persona de Echecopar en toda su idiosincrasia, su ardiente pasión, y su actitud intransigente frente a sus antagonistas. Es decir, las alusiones y las referencias al protagonista nos preparan para mejor recibirlo en la escena. Díaz refiere a Fernández, en tono confidencial para mayor efecto dramático, el pleito ruidoso que se sostuvo entre Echecopar y una Comisión de Lima. Parece que Echecopar, ante todos los obreros reunidos en la asamblea, rudamente atacó a los que integraron la comisión, llamándoles "una banda de ociosos y desalmados". Con la referencia al exagerado interés que tiene Echecopar por las flores sigue en otro plano la caracterización del protagonista, pues esta preocupación suya también sugiere una extraña pasión individual. Coincidiendo con la exclamación que hace Fernández, "¡Qué hombre extraño!", se oye la voz lejana y con eco de Echecopar, que profiere en tono estrambótico y dilatado su propio nombre. Fernández queda aturdido ante esta inusitada ocurrencia y en efecto refleja la reacción del público que presencia la rara escena. Díaz se ve obligado a ofrecer una explicación mientras el público espera la llegada de Echecopar. El efecto escénico de todo está bien logrado y muy impresionantes las risas y los gritos y los saludos de Echecopar a medida que avanza por el túnel; los obreros, linterna en mano, que circulan silbando y hablando mientras aguarda su jefe. La voz de Echecopar se les acerca; por fin el patrón se detiene y con ademán grandilocuente anuncia su presencia con el tono apasionado que va a caracterizarlo a lo largo del drama: "¡Salud, hijos de la noche y el silencio, primos del frío y del abismo, hermanos del cóndor y del viejo Echecopar!"<sup>5</sup> Se aceptan esta exageración verbal y la exaltación emocional; se las acepta teatralmente del mismo modo que se aceptan todo idealismo y fe que necesitan cierto lujo de palabra para su expresión.

Echecopar es figura romántica por su rebeldía y por su irrefrenable egoísmo, pero es este mismo egoísmo el que le impulsa a mantenerse firme en su peligrosa empresa. La lealtad de los obreros y la total dedicación a su trabajo son inquebrantables, principalmente porque en los grandiosos planes de Eche-

<sup>5</sup> *Collacocha*, p. 328.

copar figuran ellos mismos de una manera muy importante. El diálogo revela bien esta relación humana y personal entra Echecopar y sus subalternos. Saliendo de la obscuridad del túnel, Echecopar pregunta a los obreros si es de día o de noche; y por fin dice: "No es de día ni de noche: es de túnel".<sup>6</sup> Las risas de los obreros forman un concierto dramático de fraternidad. En la misma escena Echecopar muestra su sincero interés por el bienestar de sus hombres, preguntando por la salud de la esposa encinta de uno de ellos. Cuando éste le informa que su esposa ya dio a luz y le ruega que sea padrino, Echecopar contesta con lacónica generosidad: "El bautismo, para el sábado al mediodía. Yo llevo el pisco".<sup>7</sup>

Se mantiene el interés en las rarezas de Echecopar cuando Díaz continúa hablando de su jefe al joven Fernández y cita sus palabras para poner su persona en mayor relieve:

Me dijo: "Oye, monigote: toma una silla y anda a sentarte al túnel". Le pregunté qué debería hacer allí, y me respondió:

*"Nada. Absolutamente nada. Pones la silla en el suelo, te sientas y te quedas sentado. Así comenzarás a conocer tres cosas fundamentalmente: el silencio, el frío y la oscuridad. Son los tres elementos que te rodearán constantemente. Conócelos, aprende a dialogar con ellos, arráncales sus secretos, porque para individuos como tú en el país hay sólo dos caminos: o te enfrentas a los elementos, que en nuestro país son hijos de la cólera de Dios, o te vas a Lima, a adular a los potentados, a ver si les caes en gracia y te hacen rico".<sup>8</sup>*

Pronto el carácter de Echecopar adquiere vigorosa forma real, cuando empieza a imponer su voluntad a los demás obreros, hablando ya en un tono irónico, ya mordaz, ya autoritario de su misión y su realización. Nunca languidece el diálogo. En frases cortantes y sucintamente expresivas de su fuerte dominio de sí, Echecopar puede revelarse como duro pero justo capitán; en largos discursos llenos de desprecio y amargura por los que exponen una hipócrita moralidad social, Echecopar pone a descubierta la médula de su pensamiento. Y la conciencia de América llega a ser la conciencia de Echecopar:

*Además no hay sino dos cosas, hombre: los grandes apóstoles, que ni tú ni yo lo somos, y las grandes mentiras y la conversación, y el negocio y el arribismo. ¡Me indignas! pero ¿piensas tú en la situación del*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 331.

*país? ¡Nadie trabaja! ¡Todos conversan! Los directores conversan de mujeres. Los indios conversan de su hambre. Tú conversas de tus hermanos del Turquestán. Y, entre tanto, los puentes se tienden solos, los túneles se abren solos. No sé. Debe ser un milagro de Fray Martín.<sup>9</sup>*

Su modo de hablar es atrevido, soberbio, a veces descarado, lleno de un no sé qué de interés y encanto que mantiene nuestra atención. La conciencia de las lacras sociales a veces se expresa en paralelismos de pensamiento, en antítesis o en sutiles agudezas, los cuales divierten artísticamente al público. Echecopar reprocha a su hermano, un inveterado adulón, pues "es débil con los fuertes y fuerte con los débiles, al revés de lo que debe ser". En otro comentario, dice Echecopar: "Rojas es revolucionario porque ama a los de abajo; Bentín, porque odia a los de arriba".<sup>10</sup> Su impaciencia con los que no pueden o no quieren entender su idealismo se revienta con palabras como las siguientes, que forman la contestación a Bentín, que habla de la plutocracia que ha participado en la construcción de su camino: "¿Quién? La Compañía Quiñones y Quiñones puso el dinero... entiendes?, el dinero, que es lo más anónimo e impersonal que existe. Un millón de soles, venga de un santo o de un bribón, es siempre un millón de soles. Que se ponga cualquiera de los directores en la puna, cargado de millones y amanecerá en la panza de un buitre".<sup>11</sup> Pusilánime, Bentín contesta con una pregunta: "Y si los desprecia tanto, ¿por qué trabaja usted para ellos?" En esto, Echecopar se enfurece y exclama: "¿Para ellos? Yo trabajo para mi país... ¿entiendes?... ¡para mi pueblo! ¡Niégalo! ¡Anda, atrévete! Niégalo y te aplasto como a una cucaracha".<sup>12</sup>

Echecopar simboliza la eterna esperanza del hombre frente a la inexorable adversidad. El segundo acto de *Collacocha* es un continuo y vigoroso movimiento dramático, en que Echecopar demuestra que su valor no sólo es espiritual sino también físico. En la catástrofe de la inundación y el derrumbe, Echecopar se comporta como noble capitán de su tripulación, dispuesto a arrostrar los peligros con denuedo y resignación, preparado a sacrificar su propia vida por sus obreros. El tercer acto, que hace las veces de una mirada profética al porvenir, tiene lugar cinco años después de los trágicos sucesos del segundo. El efecto dramático del intervalo temporal es notable, pues podemos enfocar con mayor entendimiento la significación de la tragedia, considerándola más allá de la perspectiva inmediata. La escena del tercer acto

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 350.

es la misma que los dos actos anteriores, para realizar aún más la catástrofe y para juntar el tiempo pasado con el presente. Más aún: lo que en los dos primeros actos fue una reacción sumamente emocional a la tragedia del aluvión, en el último se torna reflexión más profunda y pensada. Presentes en la escena están Fernández, que ha llegado a reemplazar a Echeopar, y Bentín, que parece haber adquirido más fe en las masas indígenas. Y la charla sostenida entre los dos en forma de reminiscencias de aquellos funestos días, clarifica el papel heroico que desempeñaron Echeopar y algunos de sus hombres en momentos de crisis. La reconstrucción de la catástrofe añade otra nota de efecto dramático, en que el público no puede menos de reaccionar fuertemente. Aunque las obras de Collacocha están ahora a cargo de Fernández, aún se le considera a Echeopar como jefe espiritual que va a guiar a los obreros en las difíciles empresas de ingeniería. Vive de una manera casi primitiva en el mismo sitio en que ocurrió la tragedia, y se le llama ahora "el viejo de las montañas". La muerte de muchos de sus fieles obreros le remuerde la conciencia, pero no le aplasta el espíritu, pues cree que el progreso exige un sacrificio. La conciencia de América luce más brillante que nunca en la mente de Echeopar, que profetiza que del martirio de estos hombres vendrá el feliz mundo del porvenir.

En este tercer acto, Echeopar se reúne otra vez con sus antiguos compañeros de trabajo. Vuelve a saludarlos con el mismo entusiasmo que antes, pero también con igual firmeza de carácter. Exige el mismo respeto como antes a Fernández y a Bentín, que todavía guardan vívidas memorias de sus extravagancias. Cuando Bentín, sin ironía intencional, se refiere a Echeopar como "el constructor de Collacocha", éste reacciona entre "colérico y sombrío": "Yo no soy el constructor de Collacocha. Y si has venido aquí para hacer bromas estúpidas, tómate tu trago y lárgate".<sup>13</sup> Pero Fernández no deja de alabar los esfuerzos de su antiguo patrón y le anima diciendo: "¿Me puede usted decir quien construyó Collacocha si no fue usted?" Echeopar contesta con cierto tono de resentimiento: "Si quieres saberlo, tus directores de Lima, don Alberto Quiñones y Quiñones. O los Derechos del Hombre, me es igual. Yo soy el asesino de Collacocha".<sup>14</sup>

El parlamento de Echeopar se torna crítica acerba de la moderna política peruana. El tono es apasionado, vehemente, a veces lírico, como cinco años atrás. Para indicar su fe en el futuro, dice él:

*Me sentaré a la puerta de mi casa, en Collacocha, observaré el lento despertar de mi camino a la vida. Seré el testigo de la justificación de*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 398.

*todo. Y cada mañana, al levantarme, me diré: "Ayer pasaron sesenta camiones. . . , ayer pasaron ciento cincuenta camiones. Llevaban fruta, medicinas, madera, maquinaria". ¿Comprenden ustedes eso?*<sup>15</sup>

En *Los vejigantes* (1958), tal vez el mejor drama escrito en Puerto Rico, la conciencia de América corresponde a la conciencia de la composición racial del país, del mestizaje étnico que es su herencia. En particular es el elemento negro el que Francisco Arriví trata aquí, con los conflictos emocionales que resultan al fundirse las dos razas en tres distintas generaciones. Lo valioso en esta obra no es tanto el problema social o racial, sino el manejo artístico de la materia dramática para elevarlo por encima de la presentación pedestre de un tema ya tratado muchas veces. Una antítesis proporciona el conflicto dramático que cala en la esencia más fundamental de la obra: el orgullo racial de la negra Mamá Toña frente a la testaruda negación de su propia herencia racial por parte de su hija Marta. Mamá Toña, que durante años vivió con "el gallego" como su esposa, pero no en matrimonio oficialmente reconocido, engendró a la mulata Marta, que puede pasar por blanca si no fuera por su pelo ensortijado. No es tanto que Toña defiende su raza, como que defiende la quintaesencia de su propio ser. Su conciencia del valor de su propia persona se convierte en la voluntad de América que busca su identidad y lugar en el mundo moderno. Y Marta, al rechazar la realidad de su mestizaje no sólo niega su propia esencia, sino que desvaloriza su dignidad. La conciencia racial de Marta es negativa, dañina, destructora. La tercera generación la representa Clarita, mujer aceptada como blanca, que ni niega su herencia racial ni se avergüenza de ella. Y su noviazgo con el racista americano Bill pone en juego dramático estas tres generaciones y la ideología representada por las tres mujeres. Marta y Bill se complementan en sus prejuicios; la una es tan intolerante como el otro. El tremendo conflicto racial de Marta se ve con mucho acierto mediante varios recursos escénicos. Tal vez el más importante es que Marta siempre lleva puesto el turbante para ocultar su pelo; de manera que el turbante llega a simbolizar la misma máscara o disfraz que llevaban los bailarines en el magnífico primer acto del drama. También en el tercer acto, cuando Bill y Marta se enfrentan, él con sus sospechas sobre la herencia racial de la familia, ella con sus mentiras para encubrir su origen, ésta dice con avergonzada ironía, al mismo tiempo que se arregla el turbante: "Mamá era española también. Nació en Andalucía. De ella heredé el tipo siciliano. Andaluces y sicilianos se parecen mucho".<sup>16</sup> Muy bien llevado está este diálogo, en que

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>16</sup> *Vejigantes*, p. 361.

Marta critica con descarado disimulo al mismo tipo de puertorriqueño que ella misma representa, es decir a aquellos mulatos que quieren pasar por blancos para asociarse con gente de más rango social. Las sospechas de Bill están a punto de desvanecerse ante la máscara de Marta, cuando su prometida Clarita se lo revela todo. Y luego, en el gran momento dramático de la obra, Mamá Toña hace su entrada en la escena, precisamente cuando Bill está maltratando a Marta, ya descubierta. Una regla de familia tiene a Toña escondida en la cocina cuando hay huéspedes en casa, pero esta discusión acalorada la conmueve tanto que se siente obligada a hacer sentir su presencia. Cuando Bill quiere saber su identidad, Mamá Toña, magnífica en su dignidad, le contesta: "Una ovejita negra del Señor".<sup>17</sup> Y cosa irónica: el objeto de más vergüenza, Mamá Toña, resulta ser la persona más decidida, más vigorosa y más honesta en la afirmación de su propio ser. Dirigiéndose a Marta, le dice: "Marta, Martita, te has empeñado en mirarte el pellejo, no el alma, y vives fuera de ti, como los peces varados en la marea baja".<sup>18</sup> Achicada, Marta no da contestación al reproche; pero Clarita intenta una débil justificación de la conducta intolerante de su madre. Toña continúa:

*"Perdóname unas palabritas más, que poco tiempo me queda en este laberinto... Marta, hija... si quieres casar a Clarita con un americano, comienza por probar su decencia, que algunos, como pasa con muchos puertorriqueños, no la tienen. No te importe que el novio venga de las sínsolas, pero, eso sí, que trate a Clarita, haga sol o se nuble, con el respeto que merecen las personas. Si los colores de la piel le sofocan el alma, hazle la cruz, porque alguien se ocupará de venderle el secreto del turbante. Amén".*<sup>19</sup>

Es Mamá Toña quien supera moralmente los elementos perversos de su ámbito, y lo que es de igual significación, quien es capaz de hacerla renunciar a Marta su intolerancia racial. En la última escena, ecos del pasado resuenan dramáticamente en el presente, pues Mamá Toña se pone a cantar ufanamente la canción negra "Joyalito, ay Joyalito", entonada tan briosamente por los timbaleros borinqueños en el primer acto para fijar el tono temático de la obra. Esta vinculación es un recurso dramático bien acertado para unir los dos períodos de tiempo y para volver a afirmar el orgullo de la raza negra en Puerto Rico. Y en efecto el nexo es casi indispensable,

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 387.

puesto que median cuarenta años entre el primer acto y el resto de la pieza. Y parece que en la actitud de Clarita, que pertenece a la tercera generación, estriba la conciencia del porvenir de Puerto Rico, y en efecto ésta afirma: "He actuado con toda la verdad de mi conciencia. Quiero librar mi corazón del disfraz de vejigante y amar a mi gente como es".<sup>20</sup> Por su parte, en la última escena Marta se quita el turbante por primera vez, como para indicar que ha comenzado a templar su actitud racial intransigente y a aceptarse a sí misma tal como es.

Con *Los invasores* (1963) del chileno Igon Wolff, la conciencia de América se revela mediante un recurso dramático muy distinto de aquellos empleados en las otras dos obras ya tratadas. Este recurso es la utilización del elemento de fantasía, de lo sobrenatural. Pero la no-realidad en este caso necesita definirse con precisión para apreciar su importancia y relacionarla con el propósito de este artículo. El tema del drama es la justicia social, pero lo que le da interés teatral es la fusión de lo real y lo irreal. Por un lado tenemos la realidad inalterable y claramente expuesta, representada por los varios miembros de la familia Meyer, encabezada por el rico industrialista Lucas; por otro lado tenemos el fenómeno sobrenatural en la persona de China y sus secuaces, que pueden simbolizar la fuerza subconsciente que reclama la reivindicación del hombre común y la afirmación de sus derechos humanos y sociales. Lo que aparece aquí, en efecto, es una irrealdad superpuesta en una realidad convincente y muy tangible. Caso interesante es éste, dramatizado con mucho vigor, en que la realidad fundida íntegramente con los fenómenos irreales nunca pierde su efecto de realidad, nunca degenera en lo absurdo.

En otro sentido, con una interpretación muy ancha del tema, se presenta en *Los invasores* un sueño, una visión de algo que pueda ocurrir en plan de vasta revolución social en pro del obrero y de las masas oprimidas y subyugadas económicamente. Es decir, la invasión de China en la casa y en la vida de los Meyer se conceptúa como una verdad para la familia, pero una fantasía, ante todo, sirve para realzar el concepto de los fenómenos reales o las posibilidades de los mismos. China, quien en el primer acto irrumpe en la casa de Meyer bajo pretexto de pedirle pan, está concebido en la misma matriz como Ehecopar —fuerte, decidido, individualista, intrépido. Como Ehecopar, domina la escena dramáticamente cada vez que habla en su característico tono irónico y socarrón. Como Ehecopar, su voz portentosa quiere ser la voz del continente en busca de su propia auténtica identidad. Más iconoclasta que Ehecopar, más heterodoxo, menos convencional en la ejecu-

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 391.

ción de sus planes, China anhela ser el impulsor dinámico para forjar una nueva sociedad latinoamericana. Para Meyer, la identidad de China presenta un gran enigma, tanto más porque en la mente del industrialista hay una posible asociación entre "los invasores" y varios obreros de su fábrica. En una ocasión Meyer le pide a China que se identifique. Este dice lo siguiente, en un tono entre amenazante y lírico, que puede dar una idea del carácter de este personaje:

*Me llaman "China", ya le dije. Soy un hombre que merodea. Me he sentado en cada piedra del camino. Cada puente solitario me ha servido de techo. He mirado el rostro de millones de vagabundos, y he visto el dolor, cara a cara. (Va hacia la ventana). Hay mucha tristeza en el mundo, señor Meyer... pero hoy día, la estamos venciendo... (Indica afuera). Ese muchacho, Esteban Mirelis, trabaja ahora como tractorista en el ladrillar; le queda tiempo para pensar en la ofensa. La viuda teje en las grandes Tejedurías de lana; ha encontrado un nuevo oficio, y Toletole canta ahí, en lo alto de las colinas, siguiendo su arado. Todo el mundo trabaja afuera; es una lástima... que usted no entienda. El pueblo no se ha alzado contra usted; esa obsesión le viene de creer que su vida tiene alguna importancia. ¿Es tan difícil pensar que eso, ahí afuera, es sólo una cruzada de buena fe? ¿Un juego ingenuo de la justicia? ¡Venga! Lo invito a mirar la realidad. Es un espectáculo que recrea el espíritu. Venga, únase a nosotros. Venga. Sigame.<sup>21</sup>*

Unas palabras finales. En las últimas tres décadas se ha madurado el teatro hispanoamericano. Lo que antes fue la mediocridad teatral se ha tornado acierto literario. El antiguo drama sin grandes valores artísticos se ha vuelto producción teatral en que se funden armoniosamente los elementos estéticos y el interés social o moral. El teatro se cultiva en la actualidad como género que aspira a compararse con la novela o la poesía. Así como la novela latinoamericana no llegó a adquirir gran valor hasta reconocer al propio suelo americano como fuente literaria, el teatro tiene que reflejar los problemas y los conflictos del hombre americano para tener significación verdadera. Y la conciencia de América, pues, representa uno de los caminos para lograr este fin. Pero el tema es muy ancho y puede bifurcarse en muchos otros caminos o senderos. Las tres obras tratadas aquí han explorado con acierto tres distintas veredas para alcanzar la presentación teatral de la esencia de América.

<sup>21</sup> *Los invasores*, pp. 186-187.

## INTERPRETACIONES DE LA LITERATURA MEXICANA

LUIS LEAL  
University of Illinois.

UN ESTUDIO DE LA CRÍTICA en torno a la interpretación de la literatura mexicana nos revela que existen, cuando menos, tres puntos de vista distintos. El primero, que predominó durante el siglo XIX y que todavía cuenta con sus adeptos, sostiene que la literatura mexicana es un reflejo de las literaturas extranjeras, sobre todo la española. Típica del crítico mexicano del siglo XIX es la opinión de don Francisco Pimentel, quien consideraba la literatura mexicana como hija de la española.<sup>1</sup> Lo mismo sostenía don Marcelino Menéndez Pelayo, el mejor crítico español de las letras mexicanas. En su excelente Prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos*, escrito en 1892, dice: "La literatura hispano-americana... ha seguido en todo las vicisitudes de la general literatura española, participando del clasicismo italiano del siglo XVI, del culteranismo del XVII, de la reacción neoclásica del XVIII, del romanticismo del presente y de la influencia de la novísima literatura extranjera, especialmente de la francesa y de la inglesa".<sup>2</sup> En nuestros días, la misma teoría ha sido expuesta por dos autores de historias de la literatura mexicana, don Julio Jiménez Rueda y don Carlos González Peña. Aquél dice: "El estudio de la literatura mexicana debe hacerse derivándola del tronco común: la literatura peninsular. Como ella ha seguido en su desarrollo todas las vicisitudes producidas en el tiempo".<sup>3</sup> Para González Peña la literatura mexicana es "una rama de la española. Como ésta, sírvese de un mismo instrumento: el idioma común".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> FRANCISCO PIMENTEL, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México... Poetas* (México, 1885), p. 712.

<sup>2</sup> (Madrid, 1927), I, viii.

<sup>3</sup> *Historia de la literatura mexicana*, 2a. ed. (México, 1943), p. 9.

<sup>4</sup> *Historia de la literatura mexicana*, 2a. ed. (México, 1940), p. 3.