

El puño en la llaga

El martirio del pastor es la obra más militantemente política de la literatura teatral costarricense. No es ideológicamente comprometida. Sin estar asociada a alguno de los bandos beligerantes en el conflicto salvadoreño, el autor, sin embargo, no oculta su adhesión. Para Samuel Rovinski la causa de la justicia, la libertad, la ausencia de temor, la equidad social y el bienestar económico de las masas está de un lado. Del otro está la alianza de la oligarquía de El Salvador con las fuerzas armadas, los sectores reaccionarios de la Iglesia y de la prensa, el cuadro represivo del poder en una sociedad semifeudal. Frente a esa alianza, el sistema democrático burgués es sólo un ejercicio en el vacío y en la abstracción. Para Rovinski, la violencia está justificada por la negación de los más elementales derechos humanos.

La figura trágica de monseñor Arturo Romero se yergue en el centro de ese choque de fuerzas. El prelado quiere evitar la guerra con la mansedumbre y la prédica de la redención. La guerra, sin embargo, se resiste. Es más insidiosa que toda ingenua apelación a la bondad. El arzobispo, tímido y conservador, toma conciencia de su deber. De la prédica del perdón y la reconciliación pasa rápidamente a la denuncia. Rovinski parece decirnos que la solidaridad con el clero progresista no es realmente una identificación ideológica. Es sólo una consecuencia de la misión pastoral. La condenatoria de la represión no se funda en el rechazo de un sistema capitalista de producción. Es simplemente compasión ante el sufrimiento de los desposeídos. Las homilias de jefe católico se encienden con el verbo de la pasión no por nexos con la iglesia popular. Monseñor Romero no pretende sustituir el cáliz por la metralla. El no es un cura revolucionario. Sólo cuando sus advertencias topan con un muro de intolerancia, el arzobispo adopta un lenguaje vigoroso en nombre de los humildes. Y es esa hostilidad oral la que decreta sobre él una sentencia de muerte.

Visto así, el drama semeja un aguafuerte. La figura del justo, víctima de la intriga política y mártir por sus convicciones, no está trazada al estilo del obispo Beckett, versión de T. S. Elliot o de Jean Anouilh. También aquí hay un asesinato en la catedral, pero a Samuel Rovinski no le interesa la agonía, el conflicto interior, el debate existencial o la oposición dialéctica de las fuerzas que convergen y destruyen al protagonista. Monseñor Romero marcha inconsciente camino de la inmolación. El escorzo de su personalidad no es el objetivo de la obra dramática. Su silueta se recorta, como una sombra descomunal, sobre acontecimientos políticos que están reducidos a dos proposiciones: el símbolo de un pueblo reprimido, sediento de justicia y de paz, y la violencia de un sistema deshumanizado que a su vez desencadena la violencia de quienes tratan de tumbarlo.

Más que un drama histórico, Samuel Rovinski ha intentado describir sobre esos dos planos una jornada épica. De este lado se encuentran, por ejemplo, los jesuitas en su papel tradicional de sacerdotes progresistas. Del otro, el ejército en su doble y también proverbial función, la de poder organizado militarmente para sostener el sistema y el escuadrón de la muerte encargado del



trabajo sucio. En otro vértice trabajan la oligarquía, los sectores patronales, la empresa privada beneficiaria de ese sistema de servidumbre. Los únicos matices posibles en un esquema tan bruscamente recortado son aquellos compatibles con la finalidad moral de la representación.

El autor lo advierte paladinamente: "El espectador debe tener constantemente la sensación de descubrir una realidad despojada de los elementos superfluos que no afectan la evolución de los acontecimientos ni la conducta de los protagonistas".

El martirio del pastor asume entonces ese tono documental que procura, como dice Rovinski, "una nueva visión de lo inmediato". Sin caer en el folletín de barricada ni en el teatro panfletario —la honestidad intelectual de Rovinski no se lo permitiría— la obra bordea las fronteras del cine mímico: es un repudio, sin metáfora ni mimetismo, de la alevosa y desalmada atrocidad de quienes, según el autor, defienden sus privilegios con las armas del exterminio.

Esta intención le da el carácter de verdad objetiva, sin apelación ni defensa, al reclamo de una de las partes. Excluye, en su deseo de simplificación, la gravitación de otros factores humanos, sociales y políticos. Excluye, pongo por caso, los factores internacionales. Reduce la esencia de la confrontación a términos maniqueos. Pero el autor no ofrece excusas por ello. Como Hochhut en *El Vicario*, el teatro, para él, no está sujeto a las obligaciones del equilibrio procesal. La verdad tiene sólo un

canto y la literatura no debe decorarla ni dulcorarla.

Para darle más énfasis a su posición, Rovinski emplea los recursos del teatro del distanciamiento según el silabario brechtiano. El paralelo con *La evitable ascensión de Arturo Ui* se establece desde el momento en que la obra trata de modular la reflexión sin suprimir las emociones. El autor demanda acciones que reproduzcan, por ejemplo, la matanza de la catedral, con ruido de fusilería y lamentos desgarradores. La atmósfera debe ser envolvente, no sugerente. Dos pantallas proyectan imágenes reales de aquellos actos genocidas, títulos de periódicos salvadoreños —la obra fue precedida de una prolija investigación histórica— transparencias fotográficas de los verdaderos protagonistas de los hechos, secuencias de noticieros de televisión. La ausencia de parábola y de lenguaje figurado es plenamente consciente y provoca el estupor directo, la mueca de asco, la respuesta de la zona más sensible del dolor. La única imagen poética a lo largo de la obra es un rótulo editorial donde se resume, muy brechtianamente, el contenido de cada uno de los fragmentos. Es ahí en donde por primera y única vez se habla de ovejas, lobos y pastores. Por encima de esa dimensión primaria y elemental de la comunicación con el espectador, la obra no pretende elevarse, mucho menos remontar líricamente el vuelo. Si a Brecht le gusta el juego con el símil en busca de la moraleja, a Rovinski le atrae más la cita directa de *La indagación*, de Peter

Weiss, o la desnuda austeridad de *Desaparecido*, de Costa Gavras. Para él, la dinámica del ejemplo está en el hecho mismo, no en la poesía ni en la sublimación de la realidad.

Esta finalidad pedagógica de *El martirio del pastor* no es disimulada. Por el contrario, hay una ostensible confianza en la fuerza de la anécdota pura como medio de poner de relieve la intención acusadora. El que la realidad sea así, o haya sido así, y la complejidad de un hecho histórico se reduzca a un esquema en claroscuro, es una crítica que se le hará a Samuel Rovinski y que el autor deberá afrontar. Para mí, *El martirio del pastor* es válida como obra dramática porque a pesar de ser claramente doctrinaria es teatral como espectáculo y visceral como drama. Rovinski sabe que el riesgo de una obra así es convertir al dramaturgo en ensayista, tocar sólo el primer plano del hombre y la dimensión más próxima del hecho social en que está inmerso, entregarle al público un protocolo escrito a dos tintas y no la visión diluida de una realidad más compleja y más difícil de aprehender.

Pero el autor no titubea. La feroz iniquidad del crimen denunciado no permite siquiera poner el dedo en la llaga sino todo el puño. Si el resultado es un auto sacramental cuya fuerza de convicción apaga la semblanza heroica, no importa. Como obra de madurez plena, personal y polémica, *El martirio del pastor* no es sólo un ademán de protesta. Es la hora de entrega más profunda del autor.