

ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO¹

por Grinor Rojo

1. EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y LA CRÍTICA.
PRINCIPALES ESTUDIOS NACIONALES. LOS ESTUDIOS DE CONJUNTO.
WILLIS KNAPP JONES

LOS MEJORES estudios sobre teatro hispanoamericano contemporáneo son relativamente recientes. Ha sido nada más que en estos últimos quince o veinte años cuando este sector específico de la producción literaria del sur de América ha venido a alcanzar una consideración por lo menos similar a la que otros géneros, la poesía, el ensayo o la novela, han merecido de continuo o aun a la dedicada atención que otros períodos, particularmente el colonial, recabaran desde comienzos de siglo por parte de los investigadores; a una distancia de casi cuarenta años del estreno de las más grandes obras de Florencia Sánchez, su nombre seguía siendo, hacia 1942 ó 1944, el símbolo egregio no sólo de una época —que lo es, sin duda: el largo camino del realismo-naturalismo decimonónico se proyecta en las piezas del maestro uruguayo hasta cimas a las que autores posteriores, Ernesto Herrera en su mismo país, Acevedo Hernández en Chile, Marcelo Salinas en Cuba, se esforzarían en vano por llegar—, sino de todo el siglo xx. No era que la centuria careciese de otros dramaturgos. Cuarenta años constituyen un lapso lo suficientemente extenso como para producir dos y hasta tres generaciones de ellos. Ni tampoco estos dramaturgos más jóvenes eran completamente desconocidos por la crítica. Las historias literarias nacionales, González Peña en México, Zum Felde en Uruguay solían reservar uno que otro apartado para dedicarlo cuando menos a la mención de su existencia. Pero eso era todo o casi todo: una

¹El presente trabajo constituye el "Apéndice" de mi libro *La Generación de dramaturgos hispanoamericanos de 1927. Dos direcciones*, próximo a publicarse.

historia específica, con inclusión de por lo menos parte del período contemporáneo, como la de Ortega Ricaurte en Colombia (1927), o una bibliografía particular, abarcando hasta 1933, como la de Francisco Monterde en México, son y deben ser aceptadas como auténticas y honrosas excepciones. La actitud general del estudioso literario de entonces —hablamos de 1940 ó 1944— era más bien de subestimación, de descuido o, en el mejor de los casos, de desdeñosa condescendencia. Las curiosas observaciones registradas por Frank Dauster en un artículo de 1966 sobre "Recent Research in Spanish American Theatre"² en cuanto a la consideración que por ejemplo a las historias de la literatura hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert (*Historia de la literatura hispanoamericana*. 1ª ed., 1954) y Arturo Torres Rioseco (*La gran literatura iberoamericana*. 1ª ed., 1945), ambas escritas alrededor del medio siglo, merece el aspecto "teatro" en general y el sector "teatro contemporáneo" en particular, patentizan con claridad esta actitud. De un total de trescientas ochenta páginas, Anderson Imbert dedica apenas veinticuatro a la historia completa del drama en Hispanoamérica, en tanto que Torres Rioseco, sentencioso, en apariencia incontrovertible, acaba por resolver que "Florencio Sánchez (1875-1910) no sólo se destaca como el más grande de los autores dramáticos, sino que, literalmente, es el único importante en la América del sur..."³. "This statement —comenta Dauster, en seguida— is flatly wrong, and the fact a figure of the stature of Torres Rioseco could commit it to print is symptomatic of the situation..."⁴.

Difícil resulta hoy, sin embargo, insistir en una posición semejante, Argentina, México, Puerto Rico, Cuba, Chile son algunos de aquellos países cuyas dramaturgias nacionales se han venido estudiando más y mejor en el curso de estas dos últimas décadas. La investigación ha mostrado en cada una de ellos no sólo la existencia de una actividad teatral sostenida, siempre creciente en lo que va corrido del siglo, sino también el valor irrefutable de la obra de unas cuantas individualidades, autores que después de la muerte de Sánchez e iniciando un nuevo ciclo en el movimiento de nuestra

²Vid. Frank Dauster. "Recent Research in Spanish American Theatre" *Latin American Research Review*, 1, 2 (Spring 1966), 66.

³Vid. Arturo Torres Rioseco. *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires. Emecé Editores S. A., 1945, pág. 178. Cabe señalar que las ediciones segunda (1951) y tercera del mismo libro —esta última fechada en 1960 y retitulada *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*— mantienen incólume la afirmación que transcribimos.

⁴Vid. Frank Dauster, *op. cit.*, 66.

literatura teatral, reclaman tanta o más nobleza estética que el autor de *La Gringa*. Especialmente en México y Argentina, sin duda que los dos países con tradiciones dramáticas más poderosas en el continente, el volumen y la importancia de las nuevas indagaciones se empieza a corresponder cada vez más con el de su producción. Ciertos nombres. Antonio Magaña Esquivel (*Imagen del teatro (experimentos en México)*, 1940; *Sueño y realidad del teatro*, 1949; *Breve historia del teatro mexicano*, 1958; *Medio siglo de teatro mexicano, 1900-1961*), 1964); Giuseppe Bellini (*Teatro messicano del Novecento*, 1959) o John B. Nomland (*Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, 1967), en cuanto a México; Ernesto Morales (*Historia del teatro argentino*, 1944), Raúl Castagnino (*Esquema de la literatura dramática argentina*, 1950) y en especial Luis Ordaz (*El teatro en el Río de la Plata*. 1ª ed., 1946; 2ª ed., 1957), en lo que se refiere a la Argentina⁵, constituyen índices fidedignos y con los que el principiante e inclusive el estudioso pueden contar tanto en lo que atañe al acopio de información estrictamente positiva como en lo que respecta a otras dificultades relacionadas con cuestiones de exégesis o interpretación. En sus respectivos países, los libros de estos autores han prácticamente resuelto el problema histórico general. Pero además, en buena parte gracias a su aporte, la consideración de otros temas de mayor especialización ha empezado a hacerse a su vez posible. Es el caso de *El teatro independiente* (1955) de José Marial, de la *Historia del sainete nacional* (1958) de Blas Raúl Gallo o de *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* (1965) de Angela Blanco Amores de Pagella⁶, trabajos todos centrados en aspectos o períodos circunscritos de la historia dramática del Plata y ciertamente decisivos en cuanto al desarrollo de la misma. Lo propio ocurre en México, en donde varios ensayos de Francisco Monterde, Celestino

⁵Existe una tendencia crítica generalizada, que hasta cierto punto se justifica, a reunir los movimientos dramáticos argentinos y uruguayos en una sola entidad "rioplatense". Es el caso del libro de Ordaz. No obstante, Uruguay, como país independiente, no carece, como no carece Argentina tampoco, de estudios específicos sobre su desarrollo particular, vgr.: los de Alberto Dibarboure. *Proceso del teatro uruguayo*, 1940; de Cyro Scosería. *Panorama del teatro uruguayo*, 1963; y de Juan Carlos Legido. *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes 1886-1967*, 1968.

⁶Aun cuando no sean de la misma naturaleza que los textos referidos, me parece imprescindible agregar otros dos títulos a esta selección de estudios especiales. Ello son los de los libros de Tito Livio Foppa (*Diccionario teatral del Río de la Plata*, 1961) y de Luz E. A. Pepe y María Luisa Punte (*La crítica teatral argentina (1880-1966)*, 1966).

Gorostiza, Rodolfo Usigli o Carlos Solórzano se han ocupado con frecuencia de problemas de evolución histórica (*México en el teatro*, 1932, y *Caminos del teatro en México*, 1933, de Usigli; "Autores de teatro mexicano; 1900-1950", 1950, de Monterde; "El teatro de la posguerra en México", 1964, y "El teatro mexicano contemporáneo", 1965, de Solórzano) o temática específica ("Apuntes para una historia del teatro experimental", 1950, de Gorostiza; "Juárez, Maximiliano y Carlota en las obras de los dramaturgos mexicanos", 1964, de Monterde). Tampoco faltan las monografías sobre autores particulares. La serie que hace ya algunos años auspiciara en Buenos Aires el Ministerio de Educación y Justicia argentino y que alcanzó a incluir trabajos acerca de Laferrere, Payró, Sánchez Gardel, Rojas, Soria, Coronado y Eichelbaum es un buen ejemplo en este sentido. Súmese a ello un estudio de la categoría del de Raúl Castagnino sobre *El teatro de Roberto Arlt* (1965) y se tendrá una idea por lo menos aproximada del sostenido fervor con que la crítica argentina se interesa por divulgar la obra de sus más ilustres dramaturgos. Estudios más breves, por lo general impresos en revistas, no dejan de existir asimismo en cuanto a algunas de las principales figuras mexicanas. No pocos investigadores estadounidenses, sobre todo Vera Beck, Eunice Gates (Usigli), Ruth Lamb, Donald Shaw, Frank Dauster, Sandra Cypess (Gorostiza, Villaurrutia), Alyce de Kuehne, Eugene Skinner y Margaret Peden (Novo, Carballido) se muestran notoriamente entusiastas a este respecto. Por lo menos una última mención, aunque calurosa, merecen por otra parte diversas ediciones o antologías críticas publicadas en los últimos años en ambos países: la oportuna edición de Juan Carlos Ghiano de *Tres grotescos*, de Discépolo (1958), la antología de Tulio Carella sobre *El sainete criollo* (1957), la extensa colección de Luis Ordaz denominada *Breve historia del teatro argentino* (1962-1965) y los tres volúmenes de *Teatro mexicano del siglo xx* (1956), coautorizados por Francisco Monterde, Antonio Magaña Esquivel y Celestino Gorostiza, son algunas de estas muestras, que, superando el no pocas veces antojadizo criterio de la conocida serie patrocinada por Aguilar, se establecen como verdaderos ejemplos para otros países.

Con todo, a pesar de ser inferior a la argentina o mexicana, la situación en Cuba, Puerto Rico y Chile ha mejorado también, apreciablemente, en estos años que se extienden desde mediados de la década del cuarenta hasta ahora. Puertorriqueños y cubanos,

por lo pronto, cuentan hoy día con historias nacionales excelentes y en las que es normal que se alcancen a cubrir amplias secciones del período contemporáneo: José Juan Arrom (*Historia de la literatura dramática cubana*, 1944), Natividad González Freire (*Teatro cubano, 1927-1961*, 2ª ed., 1961), Antonia Sáez (*El teatro en Puerto Rico*, 1950) y Emilio J. Pasarell (*Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*, 1951)⁷ son algunos de los críticos más distinguidos. En Chile, al margen de los trabajos harto primarios de Zlatko Brncic y Mario Cánepa Guzmán, el esfuerzo más regular y calificado de los últimos años es el de Julio Durán Cerda: "Los maestros del siglo xx", incluido en su *Panorama del teatro chileno, 1842-1959* (1959), sus ensayos sobre "Actuales tendencias del teatro chileno" (1963) y sobre "El teatro chileno moderno" (1963) más el extenso "Prólogo" del volumen de Aguilar dedicado a Chile ("El teatro chileno de nuestros días" en *Teatro chileno contemporáneo*, 1970) completan un panorama claro y bien trazado de la producción contemporánea del país. Otros estudios importantes, realizados en estas mismas tres naciones, pero apuntando esta vez hacia una caracterización de etapas, aspectos o figuras particulares, son, en cuanto a la escena puertorriqueña, los de Francisco Arriví (se trata de diversos ensayos, algunos reunidos en volúmenes separados como *Entrada por las raíces*, 1964; *Areyto mayor*, 1966; o *Conciencia puertorriqueña del teatro contemporáneo*, 1967. De especial interés es el trabajo "La generación del 30: el teatro", recogido por primera vez en el tomo conjunto *Literatura puertorriqueña. 21 Conferencias*, 1960) y los de Wilfredo Braschi ("30 años de teatro en Puerto Rico", 1955), Max Henríquez Ureña ("Méndez Ballester y su teatro de símbolos", 1962), Frank Dauster ("Drama and Theater in Puerto Rico", 1963), María Teresa Babín ("Veinte años de teatro puertorriqueño, 1945-1964", 1964) o nuevamente Frank Dauster: "Francisco Arriví" (1962) y "The Theatre of René Marqués" (1964). En Cuba, inexcusable sería no hacer mención de los numerosos artículos de Rine Leal ("Actuales corrientes del teatro cubano", 1959; "Tem-

⁷En rigor, los libros de Emilio J. Pasarell y Antonia Sáez llegan sólo hasta la primera o segunda década del siglo. Los incluimos, sin embargo, no sólo porque están en condiciones de dar cuenta de los primeros movimientos puertorriqueños de la centuria, sino porque, también, como trabajos de enfoque distinto —literario uno (Sáez), de historia escénica el otro (Pasarell)—, son ejemplos útiles de un tipo de investigación que todavía está por hacerse en un gran número de países del continente.

bladera, 43 años después”, 1959; “El teatro en un acto en Cuba”, 1963; “El nuevo rostro del teatro cubano”, 1964, etc.), y esto unido a los estudios algo más reposados de Portuondo y Arrom sobre la obra de José Antonio Ramos o a las ambiciosas tentativas de síntesis histórica elaboradas por José Cid (“Cincuenta años de teatro cubano”, 1952) o Salvador Bueno (“Itinerario del teatro” en *Medio siglo de literatura cubana*, 1953). Respecto a Chile, una monografía de la calidad de la de Raúl Silva Cáceres sobre Armando Moock (*La dramaturgia de armando Moock*, 1963) ha venido a llenar un vacío vergonzoso y desde hace mucho advertido por los especialistas.

Por desgracia, el panorama de los estudios nacionales no es tan claro ni tan halagüeño en lo que se refiere a otros países. Dauster sostenía en 1966 (y la situación no es tanto lo que ha cambiado en estos últimos cuatro años) que “even [in] those which offer a relatively well-defined movement of interest such as Venezuela, Perú or Colombia, almost no serious research has been done...”.⁸ Lo cierto es que no existen en estos países más que unos pocos estudios de carácter ocasional, apoyados por lo común mucho más en la buena voluntad del comentarista que en un verdadero punto de vista crítico, estudios éstos a los que, por lo mismo, no puede concedérseles un crédito excesivo. Los trabajos de José A. Hernández, Gonzalo Rose y Fernando de la Presa Camino acerca del teatro peruano (“Notas sobre teatro peruano contemporáneo”, 1950; “Teatro contemporáneo del Perú”, 1954; y “Panorama actual del teatro peruano”, 1963, respectivamente), de Hugo Lindo sobre teatro salvadoreño (“Jóvenes dramaturgos de El Salvador”, 1960), de Isaac E. Chocrón sobre teatro venezolano (*El nuevo teatro venezolano*, 1966) o de Hernán Rodríguez Castelo y Ricardo Descalzi⁹ sobre teatro ecuatoriano (“Teatro ecuatoriano”, 1964; e *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 1968, respectivamente) caerían, creo, dentro de esta última categoría. Encontramos en ellos apenas si los primeros atisbos de una investigación que habrá de proseguirse, con mucho más rigor, en años venideros.

Considerando al anterior como un sumario selectivo de lo mejor y lo más nuevo (a qué decir que lo uno es inseparable de lo otro)

⁸Vid. Frak Dauster, *op. cit.*, 23.

⁹Pese a la impresionante extensión de su libro, seis volúmenes, y que no impide que su visión sea todavía sumamente precaria. Una equilibrada reseña de esta *Historia* es la de Gerardo Luzuriaga, aparecida en la *Latin American Theatre Review*, 3/1 (Fall 1969), 81.

que en materia de estudios históricos y críticos acerca de nuestro drama de este siglo se ha venido haciendo últimamente en cada uno de los países de Hispanoamérica —aunque podrían agregarse otros títulos, la perspectiva en su esencia seguiría siendo la misma—, será fácil que ahora concluyamos, esto a modo de irrefutable corolario, que el problema de una auscultación continental de tipo histórico-comparativo tiene que estar todavía también en sus comienzos. De hecho, hasta 1956, que es el año en el que Willis Knapp Jones publicó su *Breve historia del teatro latinoamericano*¹⁰, no existía otro texto general de referencia. Con todos sus defectos, cronológicos, interpretativos o de simple organización, este pequeño manual marcó un hito, un punto de partida “pionero”, como su mismo autor señala, para desenvolvimientos posteriores. Cualquier análisis o valoración que hoy día se haga de él debe tener esto en cuenta. Knapp Jones escribía en una etapa en la que solamente reunir el material significaba para el investigador un esfuerzo tan penoso como absurdo: “Una de las dificultades ha sido la falta de ediciones —se queja—. El estudioso del teatro se encuentra con mucha frecuencia frente a la nota de ‘inérita’ en la bibliografía dramática americana. De las impresas, incontables comedias permanecen inertes sobre la página, sin representación o con pocas representaciones. Comedias de largas e ininterrumpidas representaciones son casi desconocidas, excepto en una o dos grandes ciudades...”¹¹. Agreguemos a esto la falta de una tradición crítica adecuada, ese descuido o desdén al que poco antes hacíamos mención, y tendremos un cuadro más o menos aproximado de los principales problemas con los que entonces, en 1956, hubo de enfrentarse, repetimos que por primera vez, el autor de la *Breve historia*.

¿Cuáles son ahora las mayores insuficiencias de aquel temprano libro de Jones? Sin ahondar demasiado en su trabajo (los años e investigaciones posteriores se han encargado ya de irle restando una buena parte del valor que tuvo en el momento mismo de su publicación) y circunscribiéndonos exclusivamente al período contemporáneo (“Moderno”, lo llama él), nos encontramos con que tanto la caracterización general del mismo, extremadamente pre-

¹⁰Vid. Willis Knapp Jones. *Breve historia del teatro latinoamericano*. 1ª ed. Manuales Studium. Volumen 5. México. Ediciones de Andrea, 1956. Las próximas citas de este libro pertenecen a la misma edición, *B. H. T. L.*

¹¹*B. H. T. L.*, 8.

caria, como su distribución cronológica adolecen de fallas fundamentales. La sola utilización del término "moderno" para referirse al período que se inicia con Florencio Sánchez y que se extiende hasta más acá del medio siglo nos ofrece una pauta del criterio empleado. En Argentina, por ejemplo, siguiendo las engañosas ventajas de un orden alfabético hoy día inaceptable, las producciones de Eichelbaum (1894) o Nalé-Roxlo (1898) se examinan antes o al mismo tiempo que las de Martiniano Leguizamón (1858), dudosamente moderno en el sentido en que Jones emplea la palabra, Julio Sánchez Gardel (1879) o Carlos María (sic) Pacheco (1881). Igual cosa ocurre en Chile, donde la figura de Mook (1894) se estudia antes que la de Víctor Domingo Silva (1882); o en Colombia, país en donde en un mismo haz y sin más transición que la aportada por la cronología, pasamos del costumbrismo romántico de José María Samper (1828) al realismo naturalista de Arturo Acevedo Vallarino (1876) o a la obra algo más próxima de Alejandro Mesa Nicholls (1896), Daniel Samper Ortega (1895) o Antonio Alvarez Lleras (1896). Las diferencias, necesarias, tratándose de autores pertenecientes no sólo a generaciones sino a períodos distintos, quedan en la más completa obscuridad.

También los simples datos, nombres, fechas, etc., se resienten de inexactitudes numerosas. Bástenos los casos de los cubanos Ramón Sánchez Varona (nacido en 1883 y no diez años más tarde, como registra el autor), Gustavo Sánchez Galarraga (1893 y no 1892) y César Rodríguez Expósito (1904 y no 1912); o los de los mexicanos José Joaquín Gamboa (1878 y no 1879), Julio Jiménez Rueda (1896 y no 1895), Juan Bustillo Oro (1904 y no 1909), Mauricio Magdaleno (1906 y no 1904) y Rodolfo Usigli (1905 y no 1904). Podemos aceptar que estos errores son computables entre aquello que no se pueden evitar en cualquier historia literaria, equivocaciones previsibles y con las que el lector debe contar de antemano. No obstante, su recurrencia desmedida, la reiteración disgustante con que una vez y otra volvemos a encontrarlas en todos los capítulos del texto acaba por exceder sus propios límites. Un caso extremo es, por ejemplo, el del peruano Manuel Bedoya, quien, nacido en 1889, aparece estrenando su pieza *Ronda de los muertos* en 1901, a los doce años, y "estremeciendo a toda Lima"¹² con su estreno.

¹²B. H. T. L., 115.

De cualquier manera, el libro del profesor Jones fue un libro inaugural y de cuyo esquematismo y deficiencias él mismo parece haberse dado cierta cuenta¹³. Catorce años después y en una etapa en la que el renacimiento (o, a veces, casi verdadero nacimiento) de la actividad teatral es obvio a todo lo largo de Hispanoamérica, su manual resulta obsoleto, agotado. Lo que de él permanece y seguramente ha de permanecer más adelante, es la función cumplida: la *Breve historia del teatro latinoamericano* es el trabajo que abrió las puertas de un género que hasta 1956 no había sido tratado a nivel continental. Es el primer libro de su clase y como tal, acreedor de un juicio menos severo, más histórico que valorativo.

Cabe agregar una palabra más sobre un segundo y último libro de Jones, aparecido en 1966, en inglés: *Behind Spanish American Footlights*¹⁴. El libro ha sido reseñado acremente por Frank Dauster y no creemos que sea necesario detenerse una vez más en él¹⁵. Baste decir que, aunque la acumulación de material es portentosa: “[The book]... makes use of notes accumulated during forty years...” —declara el propio Jones—¹⁶, lo cierto es que, como enfoque, reincide en todos o en la mayoría de los errores que ya comentáramos a propósito de su libro anterior: inorganicidad (otra vez la distribución alfabética), faltas de perspectiva histórica, aproximaciones anecdóticas, etc., proliferan por doquier. El resultado de todo esto es que, con ser grande el acopio informativo, su utilización correcta,

¹³B. H. T. L., 8-10.

¹⁴Vid. Willis Knapp Jones. *Behind Spanish American Footlights*. Austin. London. University of Texas Press, 1966. La nota 16 se refiere al prólogo (“Foreword”) de esta misma edición, B. S. A. F.

¹⁵Me refiero a la reseña aparecida en la *Revista Iberoamericana*, xxxii, 62 (jul.-dic. 1966), 323-326; y a la nota bibliográfica incluida en el “Item 2359” del *Handbook of Latin American Studies*, 28 (1966), 298. En esta última dice Dauster: “The first history of Latin American drama in English, containing an enormous amount of information, but with serious weaknesses. The approach is almost entirely anecdotic; we learn a great deal about plots, but little about stylistic or technical matters. The organization is sometimes peculiar; playwrights appear outside their normal affiliations or periods, with the result that the organic process of development is frequently clouded [...] A serious fault is the author’s insistence on ‘national theatre’ which he seems to equate with use of local themes and which frequently appears to be nothing more than glorified *costumbrismo*. Concludes with an extensive bibliography. ‘Reading List of Spanish American Plays’ which is heavily oriented towards works with a social message, and a list of 14 plays called a ‘nomination for a representative, interesting anthology of Latin American plays’ which this editor finds neither interesting nor representative, and which includes Francisco Navarro, who does not appear in the index...”.

¹⁶B. S. A. F., 7.

el buen uso que de él se haga, dependerá en gran medida de las posibilidades que el lector tenga para seleccionar (*sensu stricto*, "reelaborar") los datos.

2. AGUSTÍN DEL SAZ. TEATRO HISPANOAMERICANO

El *Teatro hispanoamericano*, de Agustín del Saz se publicó en Barcelona en 1963¹⁷ y si exceptuamos un breve ensayo todavía incompleto de Carlos Solórzano que lo precede en apenas dos años¹⁸, es el estudio que, cronológicamente, sigue al primero de Knapp Jones antes comentado. El libro de Del Saz es un trabajo extenso, en dos volúmenes, que pretende cubrir la totalidad de la historia de nuestra dramaturgia. Para los efectos de este artículo, nos ocuparemos solamente de la segunda parte (tomo II), relativa al siglo XX.

Consta esta segunda parte de once capítulos. El primero (XIII), el quinto (XVII), el sexto (XVIII) y el séptimo (XIX) están dedicados al teatro rioplatense. El segundo (XIV), tercero (XV) y cuarto (XVI) al teatro mexicano. Los cuatro últimos, con la excepción del décimo (XXII), integrado nada más que por Colombia, se reparten, con cierta equidad, entre los demás países del continente.

La distribución es cronológica, seguida en su mayor parte a través del movimiento escénico anual. Del Saz da cuenta de los estrenos realizados de año en año, del significado inmediato de los mismos, de su recepción pública o periodística e incluso, a veces, de las manifestaciones ofrecidas en honor de ciertos dramaturgos. No es información lo que falta en el libro. Su autor conoce cuanto es posible conocer sobre la materia por lo que en más de un aspecto, nóminas de autores secundarios, títulos de obras, fechas de estreno, referencias críticas de toda índole, está en condiciones de dar noticias que serían casi inalcanzables recurriendo a otras fuentes. Especialmente en lo que atañe al período anterior a 1930, la cantidad de información acumulada por el historiador peninsular es en verdad, reconozcámoslo, extraordinaria y revela un esfuerzo no menos sostenido que entusiasta. Empero, si esta acumulación es la mayor virtud del libro, ella es, también, por otro lado, su mayor

¹⁷Vid. Agustín del Saz. *Teatro hispanoamericano*. 2 vols. Barcelona. Editorial Vergara, 1964. Otras citas de este libro corresponden a la misma edición, T. H.

¹⁸Vid. Carlos Solórzano. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión, 1961.

fuente de crítica: dispersión, generalización a veces, detallismo excesivo en otras y, sobre todo, una suerte de indiscriminación histórica generalizada es lo que advertimos como notas negativas predominantes en su trabajo.

Estimamos que la causa de esto reside en el principio adoptado como base para la organización de la materia. El método elegido y que deriva de la simple sucesión de los acontecimientos o los estrenos, aunque sumamente cómodo (también ágil y vívido en ciertos casos), suele ser peligroso llegado el momento de analizar el pasado con algo más de profundidad. La determinación de ciclos, períodos, tendencias, etc., requiere siempre de una fórmula ordenadora *a priori* capaz de superar —tiene que hacerlo— al suceso inmediato. Cualquier otra actitud sólo servirá como origen inevitable de desorden y confusión. Ambos defectos son notorios en el libro de Del Saz, quien, enfrentado con el problema de exponer su material, de darle una forma y un sentido, de proyectarlo más allá de ese tipo de amontonamiento casi informe que viéramos anteriormente en el trabajo de Jones, eligió el camino más fácil; el craso sucederse de los hechos. No este trato discriminado con la historia sino su vertebración metodológicamente trascendente es lo que hace falta así en su libro; un sentido más dinámico del tiempo y que hubiera hecho posible el trazado del movimiento dramático hispanoamericano en términos de proceso y con vistas a la determinación de las líneas fundamentales de orientación estética que los autores y las obras, en su mismo sucederse, iban mostrando. Porque se dan cambios muy grandes entre el realismo-naturalismo de Florencio Sánchez, Antonio Acevedo Hernández o Federico Gamboa y ese otro teatro posterior nuevo y de orientación también realista que empezó a verse a partir de aquella década crucial que es la del veinte: Juan Bustillo Oro o Rodolfo Usigli en México, Armando Mooch en Chile; y lo mismo ocurre en cuanto al teatro modernista de Ricardo Jaimes Freyre o Manuel Magallanes Moure, comparado con la dramaturgia irrealista de Roberto Arlt o Conrado Nalé-Roxlo o con las preocupaciones poéticas de Juan Guzmán Cruchaga. Labor del crítico es establecer estas distancias y no creo que sea éste, precisamente, el aspecto en que más se destaca la investigación de Del Saz.

Característico de estos defectos propios del rudo criterio lineal de exposición adoptado por el crítico español es su estudio del teatro colombiano. Del Saz inicia este estudio con el análisis de las

obras de Luis Enrique Osorio (1895) (sin duda que el más avanzado de los dramaturgos colombianos nacidos en fines del siglo XIX), Germán Reyes (nac. ?), Daniel Samper Ortega (1895-1943) y Alejandro Mesa Nicholls (1896-1920) —coetáneos todos y, en más de un sentido, impulsores del nuevo teatro en su país—, para interrumpirse luego en una curiosa vuelta retrospectiva hacia algunos dramaturgos secundarios de inspiración ochocentista, Carlos Posada (1845-1887), José Manuel Marroquín (1827-1908), Federico Rivas Frade (1858-1922), Carlos Arturo Torres (1867-1911), etc., y cuyo único vínculo con el teatro contemporáneo y no siempre (leemos que Posada murió en 1887), es el haber alcanzado a representar algunas piezas a comienzos de siglo. La única justificación que esto tiene es la que da el mismo Del Saz. Se trataría de dramaturgos “que han escrito piezas teatrales en el siglo XIX y en su paso al XX...”¹⁹. Pero entonces ¿por qué tratar sus obras después de las de Samper Ortega u Osorio? Ciertamente es que las primeras piezas de Osorio, *Flor tardía* (1920) o *Al amor de los escombros* (1920), más o menos coinciden con las últimas de Marroquín o Rivas Frade, pero eso es todo y de ninguna manera ello significa que uno y otro participen de la misma sensibilidad o de las mismas concepciones estéticas. Posada, Marroquín, Rivas Frades, Torres y los otros en rigor no son más que una prolongación al siglo XX de la historia del drama colombiano del XIX. Al tratarlos a ellos después de Samper Ortega u Osorio, Agustín del Saz incurre no sólo en un defecto de organización sino en el grave anacronismo que significa estudiar y no distinguir entre el quehacer de una promoción de escritores nacientes y el de otra en pleno retroceso. Más todavía: terminada esta especie de “recolección” decimonónica, Del Saz vuelve por primera vez su vista hacia una de las más grandes figuras del teatro colombiano contemporáneo, Antonio Álvarez Lleras, nacido en 1892, y naturalmente animado por una sensibilidad muy distinta a las de Posada o Rivas Frade y cercana en cambio a las de Germán Reyes, Samper Ortega y Mesa Nicholls. Este último nexo es evidente. Pero ocurre que no se establece y que la obra de Álvarez Lleras se deja ver, por tanto, como un caso de producción aislada y sin relación ni siquiera con sus contemporáneos.

Esta misma ausencia de una elaboración algo más sofisticada del proceso temporal es causa, en otras ocasiones, de defectos interpre-

¹⁹T. H., II, 346.

tativos que son mucho más graves que el simple situar mal a unos autores y a unas obras. Es lo que sucede con unas cuantas afirmaciones panorámicas contenidas en el capítulo introductorio del libro de Del Saz ("El siglo xx") y según las que Armando Mooock, Antonio Alvarez Lleras y Rodolfo Usigli constituirían "figuras de enlace"²⁰ entre el siglo xix y el xx, representando "el más alto grado moderno del viejo costumbrismo satírico hispanoamericano..."²¹. Dejando a un lado la muy cercana relación de la obra de Usigli con la de un iniciador del teatro contemporáneo de la importancia de Shaw, y que es, por cierto, el más claro antecedente foráneo tanto de su sátira como de sus piezas históricas —internamente, la obra de Usigli surge en un momento en el que la preocupación por el destino de Hispanoamérica y por el de cada uno de sus países se hace cada vez más acuciante—, los otros dos autores, Mooock y Alvarez Lleras, están en condiciones de mostrar, con evidencia manifiesta, cómo el ámbito de sensibilidad en que se mueven: crítica de la hipocresía burguesa, caracterización negativa de las profesiones liberales, ahondamiento progresivo en los problemas de la personalidad, valoración moral del feminismo, etc., en el caso del chileno, y también crítica de la estructura social, del engañoseudorreligioso, de las miserias políticas y personales, esta vez desde una atalaya católica, ultraconservadora, en lo que se refiere al colombiano—, es muy distinto, mucho más hondo y peligroso en estos últimos, que aquel espíritu de crítica bonachona o caricatura pintoresca que se encuentra en nuestros mejores costumbristas del xix, vgr.: Manuel Ascencio Segura, José María Samper o Daniel Barros Grez. Por supuesto que en unos y otros casos, con todas las reservas que nos merece esta palabra, se trata de autores realistas, pero tanto el "asunto" de ese realismo como la actitud del dramaturgo contemporáneo hacia él y las soluciones formales con las que lo actualiza sobre la escena están muy lejos de la simplicidad rústica, inevitable por lo demás, con que el costumbrismo del siglo pasado se enfrentaba al juicio del espectador. Decir que Antonio Alvarez Lleras, Armando Mooock y sobre todo Rodolfo Usigli son autores costumbristas o aun en "el más alto grado moderno" de este viejo modo de hacer literatura es darle un significado excesivamente ancho a la palabra y un significado por el que, como apuremos un poco las cosas, terminarían por caber obras de muy diversas orientación y

²⁰T. H., II, 7.

²¹T. H., II, 7.

pertenecientes no sólo al siglo XIX sino a cualquier período de la historia del drama.

Pero no son éstas las únicas diferencias que nos separan del libro de Del Saz. Combinada con una suerte de interés extraliterario, la interpretación vuelve a desviarse de manera visible en el caso del grotesco argentino. El estudio está referido más que nada a las obras de Discépolo y el esfuerzo que realiza Del Saz por no ver en ellas otra cosa que una intelectualización artísticamente aceptable del sainete español tradicional nos parece hartamente dudoso²². Luis Ordaz²³ y varios otros críticos, Blas Raúl Gallo²⁴, Tulio Carella²⁵, María Inés Cárdenas de Monner Sans²⁶, Angela Blanco Amores de Pagella²⁷, han mostrado cómo el sainete peninsular sufrió en el Río de la Plata, y más profundamente en la medida en que más nos adentramos en nuestro siglo, importantes transformaciones. El mundo presentado, el vivir dramático, angustioso, no pocas veces desgarrador del arrabal bonaerense de hacia 1910 o 1920 era tan intenso y complejo, tan diverso del ámbito hispánico, que el mismo Carlos Mauricio Pacheco —recuerda Ordaz— “se resistía a reconocerse sainetero y sostenía que entre nosotros no se lograban autén-

²²“...Para nosotros se trata del típico y tradicional sainete hispano en su máxima etapa creadora, cuando su madurez escénica le hace olvidar el pinto-resquismo (la chulaponería del género chico aplicado a Madrid), hacia la universalidad en manos de un gran dramaturgo [Discépolo], hecho en la práctica del oficio y aplicado genialmente a la creación, y que ha superado, con su propio esfuerzo y su selección de los elementos teatrales, la cursi y estereotipada materia escénica de los problemas sociales que aparecían en sus primeras piezas como *Entre el hierro...*”; “... Sus tipos son grotescos, mas la desproporción entre sus intenciones y los fracasados resultados son de una presentación tan natural como en la vida misma se suceden. Por esto puede decirse que Discépolo es un gran dramaturgo que ha llevado el sainete de nuestra raza a una máxima eficacia y dignidad escénica...”; “...Los grotescos son piezas de gran valor teatral. En ellos encontramos el castellano mal hablado del inmigrante —no como en los grotescos del extranjero, sino porque no se adaptó al cabo de los años y ni siquiera pudo hablar como los argentinos, con los que conviviría y lucharía enconadamente—; es una muestra más de la copia naturalista de la verdad ambiente como en los sainetes madrileños o andaluces de los españoles...”. *T. H.*, II, 160-161.

²³Vid. Luis Ordaz. “vi. El sainete porteño” in *Breve historia del teatro argentino*. Serie del siglo y medio 53, Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, págs. 5-24; —“vii. El grotesco criollo” in *Ib.*, 76, 1965, págs. 5-24.

²⁴Vid. Blas Raúl Gallo. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires. Editorial Quetzal, 1958.

²⁵Vid. Tulio Carella. “El sainete criollo” in *El sainete criollo (Antología)*. Colección “El Pasado Argentino”. Buenos Aires. Librería Hachette S. A., 1957, págs. 7-42.

²⁶Vid. María Inés Cárdenas de Monner Sans. “Apuntes sobre nuestro sainete y la evolución político-social argentina”. *Universidad*, 49 (jul.-sept. 1961), 73-90.

²⁷Vid. Angela Blanco Amores de Pagella. “El ‘grotesco’ en la Argentina”. *Universidad*, 49 (jul.-sept. 1961), 161-175.

ticas creaciones del género..."²⁸. En apoyo de la cual cita, a continuación, las palabras, por demás significativas, del propio dramaturgo: "Piezas con elementos de sainete sí las hay. Y en algunos casos la penetración psicológica, rápida y colorida de algunos autores, ha dado notas dignas de mayor elogio. Pero, en seguida, la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada en fiebre de conquista, en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y su hálito de drama quiebra el pintoresco trazo de lo cómico..."²⁹. Es ésta la opinión del propio autor de *Los disfrazados* (1906), quien, como vemos, en notoria contradicción con las afirmaciones sustentadas por Del Saz, ya en la primera década del siglo "se resistía a reconocerse sainetero". La opinión es valiosa por cuanto es justamente en esta obra en donde la crítica ha querido destacar, con clara perspectiva a nuestro juicio, el primer y más sólido antecedente de las piezas a las que algo más tarde se llamaría grotescos. Luis Ordaz recoge esta opinión de Pacheco, la que, sumada a la realidad misma del sainete rioplatense, le sirve para establecer cómo la influencia hispana se mantuvo sólo en unas de sus dos más grandes líneas, la de Enrique Buttaró y José González Castillo, separándose la otra, y en particular mediante la obra del autor de *Los disfrazados*, para ir desembocar, por último, en aquellos magníficos grotescos compuesto por Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa o Armando Discépolo. Es éste el momento de "sublimación" del sainete, que dice Tulio Carella, y en el que la mezcla tragicómica evidenciada por Pacheco va a convertirse en un género nuevo y distinto a la pura tradición de cepa española. El paso de una a otro —del sainete lírico de Carlos Mauricio Pacheco al grotesco de Discépolo o al misterio moderno de Defilippis Novoa— está marcado sabemos, además de los irrefutables fermentos que ya existían en la realidad porteña y en su más cercana tradición dramática, por la asimilación inteligente practicada de los modelos italianos: Luigi Chiarelli, Enrico Cavacchioli Luigi Antonelli o el mismo Pirandello³⁰, autores cuyas traducciones se encuentran sin dificultad en las revistas de la época como *Bambalinas* y *La Escena*. Es, pues, un riesgo de

²⁸Vid. Luis Ordaz, *op. cit.*, 10.

²⁹Citado por Luis Ordaz. *Vid.*, *op. cit.*, 10.

³⁰Un cuidadoso análisis de esta influencia se encuentra en el estudio de Juan Carlos Ghiano sobre "Los grotescos de Armando Discépolo" in Armando Discépolo. *Tres grotescos*. Colección Teatro Argentino 3. Buenos Aires. Ediciones Lo-sange, 1958, pág. 10 et sqq.

dimensiones éste que corre Del Saz al empeñarse en no ver en el grotesco argentino algo más que una prolongación valiosa del viejo sainete español; sin contar con que el mismo sainete rioplatense se va alejando cada vez más de su modelo originario, el grotesco, como continuación suya, constituye el máximo extremo de esta separación y que como tal, mucho más debe a la influencia italiana que a la española. Forzada, parcial, desconocedora de antecedentes que son esenciales para un análisis objetivo del problema, esta interpretación nacionalista o si se quiere "de raza" del crítico hispano resulta ser indudablemente exagerada y lo que es peor: obscurecedora respecto a un ciclo de obras en cuya originalidad extraordinaria se cifra una de las claves más valiosas de que dispone la crítica en su trabajo de filiación de los orígenes del proceso renovador iniciado por el teatro hispanoamericano en la tercera década de nuestro siglo.

Creemos que estos son los aspectos en que más se resiente la investigación de Del Saz. Excepción hecha del copioso aporte realizado por su libro en el plano de la información positiva, acarreo de datos de las más diversas procedencias, subsiste un segundo plano de elaboración evidentemente defectuosa y en el que todas las fallas parecen confluír sobre una sola y misma fuente: ese tratamiento que estimamos ingenuo, indiscriminado del movimiento de la historia. El sentido histórico, esa capacidad de ajustar relaciones entre pasado y presente o aun de establecerlas en el presente mismo y al que Eliot consideraba la cualidad a la vez que máxima, necesaria del crítico, es lo que más escasea en el curso del trabajo; sus deficiencias de análisis e interpretación dependen, en su mayor parte, de esta carencia de una ordenación rigurosa de nuestro proceso dramático y de un consecuente y más exacto discernimiento en cuanto a aquello que como tradicional por un lado y específico por otro, puede existir y de hecho existe a lo largo de sus tendencias, generaciones, autores u obras.

3. CARLOS SOLÓRZANO. EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX

El libro de Carlos Solórzano³¹, publicado en 1964 y segunda edición aumentada y corregida de un primer bosquejo impreso en Buenos

³¹Vid. Carlos Solórzano. *El teatro latinoamericano en el siglo xx*. 1ª ed. Colección Pormaca 10. México D. F. Editorial Pormaca, S. A. de C. V., 1964. Todas nuestras citas del libro de Solórzano pertenecen a la misma edición, T. L. S. xx.

Aires en 1961³², manifiesta una superación evidente en relación con la historia del crítico español. Solórzano divide su libro en siete secciones más una bibliografía escueta de textos consultados. No más que una primera mirada sobre esta organización general de su trabajo es suficiente para advertir desde ya una preocupación mucho más sistemática que cuanto existía hasta el momento: una primera sección está dedicada a los “Antecedentes” críticos y, en general, histórico-culturales de la investigación; otra, a “El teatro de costumbre”; una tercera, a “La primera década del siglo veinte”; otra, a “El teatro de tendencias universales”; una quinta, a “El teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales”; una sexta, a “El teatro de la postguerra”; y la última, a “El arte de la representación”. Desde el índice mismo entonces y sin que éste contenga nada especialmente sorprendente, nos encontramos, sin embargo, con una voluntad de selección y esclarecimiento de la que no disponíamos muy poco tiempo antes. Entre el marasmo acumulativo, empezamos a espigar, por primera vez, unas cuantas líneas de continuidad: “teatro universalista”, teatro de problemas nacionales”, “teatro de la postguerra”, que aun cuando de ninguna manera agoten el amplísimo margen de posibilidades ofrecidas por el asunto —en rigor, apenas empiezan a acotarlo—, son un principio y autorizado por un espíritu selectivo y de distribución más que necesario en un trabajo de esta especie. En todo caso, importante nos parece anotar en este punto que *El teatro latinoamericano en el siglo xx* de Carlos Solórzano es el primer libro que se concentra exclusivamente en el análisis de la dramaturgia hispanoamericana en este siglo; y que corridas ya siete décadas del mismo y cuando contamos con numerosas y eruditas investigaciones dedicadas a otros géneros, nuestra literatura dramática contemporánea aparece recién ahora como una fuente atractiva de indagaciones probable, ante las que se extendería el curso de una trayectoria rica, ininterrumpida y desde la que saltan nombres no siempre debidamente puestos de manifiesto. De aquí por qué este estudio de Solórzano nos parece un trabajo de peculiar importancia. Perspicaz, intuitivo, dotado de una poderosa capacidad analítica, el crítico guatemalteco ha sabido superar el ámbito estrecho de la historia positiva para encontrar en el dato esa virtualidad que trasciende el sentido de los puros hechos y se convierte en indicio de síntesis mayores, caracterizaciones

³²Vid. Nota 18.

estéticamente significativas. Es éste el principal mérito del libro: el haber proyectado su crítica por sobre la pura acumulación de nombres y acontecimientos hacia la distribución de períodos y dentro de ellos, hacia la interpretación de tendencias que por primera vez ahora empezaron a hacerse definibles. Podemos o no agregar sobre lo hecho, diferir sobre el alcance o los puntos de vista del autor respecto a tal o cual sección de su trabajo, pero es evidente que, considerada en su totalidad y contrastada con el material de que disponemos, esta exposición de Solórzano es legítima y responde a una intuición tan sensible como verdadera de lo hecho contemporáneamente en los escenarios de Hispanoamérica. La existencia de un nuevo realismo —“Teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales”, como él lo llama—, distinto del regionalismo naturalista de Sánchez o Gamboa, a partir de 1925 o 1930, posición que equivale a decir en los comienzos mismos del período más fuerte de reacción evasiva y antinaturalista es, por ejemplo, uno entre los muchos aciertos que se encuentran documentados en *El teatro latinoamericano en el siglo xx*.

Disentimos de ciertas consideraciones parciales, sin embargo, vgr.: el concepto que Carlos Solórzano parece tener de la producción de Armando Moock, como autor de piezas “... tiernas y sentimentales, accesibles al público de todas las clases sociales, sin ninguna pretensión intelectual, impulsado por un afán concreto de divertir a ese público con la confrontación de algunas situaciones dramáticas en que la risa y las lágrimas fáciles alternaban sin mayores consecuencias...”³³, y que es un concepto que no nos parece justo en absoluto. Es cierto que Moock fue un autor comercial. Difícil era no serlo en esos años ni en Chile ni en Argentina, sus principales escenarios, cuando el teatro constituía un modo de vida muy real para los trashumantes autores que lo cultivaban. Todo el teatro chileno o argentino de entonces era comercial. Pero ocurre que para unos pocos dramaturgos y creemos que es éste el caso de Moock, el escenario acabó por convertirse en algo bastante más digno que ese lugar donde “la risa y las lágrimas fáciles” hacían subir o bajar, a veces alegre y a veces peligrosamente, el esquivo índice de las recaudaciones. Cuando aún no se hablaba de teatros experimentales o independientes en el Río de la Plata, fueron justamente autores como él, como Discépolo, como Francisco Defilippis Novoa, como Sa-

³³T. L. S. xx., 68-69.

muel Eichelbaum o como Enrique Gustavino los que supieron mantener el buen teatro en cartelera, sustrayéndose a ese estado de oscura decadencia del que era culpable el teatro nada más que comercial. No es extraño, entonces, que un tan buen conocedor de la evolución teatral porteña como Raúl Castagnino exhiba el nombre de Armando Moock dentro de ese grupo al que llama "renovadores" de la literatura dramática argentina³⁴. La decisión no es gratuita. Obras como *Mr. Ferdinand Pontac* (1922), *Natacha* (1925), *Estoy solo y la quiero* (1928), *Rigoberto* (1935), *Casimiro Vico, primer actor* (1937), *Del brazo y por la calle* (1939) (de entre las que Carlos Solórzano, curiosa o explicablemente acaso, no menciona más que a la segunda) y que se encuentran a lo largo de toda la existencia del dramaturgo, resultan ser piezas en grado sumo valiosas y en las que un estudio más detenido es y ha sido ya, por lo menos en parte, capaz de registrar una profundidad bien ajena a esa supuesta ausencia de todo nivel intelectual que no es Solórzano el primero en atribuirles. Raúl Silva Cáceres, en su excelente estudio sobre Moock, mencionado en otra parte de este trabajo³⁵, ha mostrado, con observación atenta, cómo las creaciones del dramaturgo chileno preludian contenidos y formas teatrales que años más tarde serían objeto de búsqueda ansiosa por parte de los dramaturgos y directores del nuevo teatro: intensa crítica social, concebida desde un punto de vista ético, *id est*, reencuentro con un fondo humano "natural", incorrupto y auténtico; ensayos de dramaturgia psicológica; estudios de conducta moral; unido esto a ese extraordinario dominio del escenario que evidencian obras como *Del brazo y por la calle* son algunas entre las muchas causas por las que Armando Moock merece una estimación superior al calificativo demasiado cómodo de "autor sentimental" con el que ha querido reducirsele. Carlos Solórzano se precipita, pues, mucho en la apreciación de su obra, como se precipita o se restringe, también en exceso, en otros casos: los de Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa y En-

³⁴Vid. Raúl Castagnino. "3 Los renovadores" in *Esquema de la literatura dramática argentina (1917-1949)*. Buenos Aires. Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950, págs. 106-110.

³⁵Vid. Raúl Silva Cáceres. *La dramaturgia de Armando Moock. Un ensayo de interpretación*, Santiago de Chile. Editorial Universitaria, S. A., 1964. (Ediciones Alerce, Sociedad de Escritores de Chile, Universidad de Chile). Especialmente importante al respecto me parece las secciones 4 ("La afirmación del individuo", pág. 25) y 6 ("Los problemas éticos", pág. 30) del Capítulo I; las 2 ("El feminismo", pág. 38) y 4 ("El hastío vital", pág. 43) del II; y la 3 ("Algunos problemas de la personalidad", pág. 60) del IV.

rique Gustavino (a quien ni siquiera menciona) son notorios en Argentina, y mucho más la ausencia inexplicable de por lo menos una reseña dedicada a las obras de Roberto Arlt, que se cuentan entre las primeras y mejores montadas por los teatros independientes. En Chile, el gran desconocido es Germán Luco Cruchaga, con cuyas piezas *Amo y señor* (1926) y *La viuda de Apablaza* (1928) se cierra todo el período realista-naturalista de la historia dramática chilena, para abrirse otro, el de la nueva dramaturgia de problemas de la conciencia, nuevo teatro psicológico que empezará a cultivarse hacia 1930 en toda Hispanoamérica. También en Chile y algo más adelante, los nombres de Luis Alberto Heiremans, brevemente tratado, y de Jorge Díaz, ignorado del todo, merecen mayor consideración. En Perú, la obra de Sebastián Salazar Bondy reclama un mejor análisis; y lo mismo ocurre con el puertorriqueño Emilio Belaval, una de las figuras indudablemente grandes del teatro centroamericano de hoy. Nombres importantes, subestimados unos, ausentes otros, y cuyo magro análisis o completa falta del mismo constituye, pienso, una flaqueza empobrecedora en la historia del crítico guatemalteco. Es probable que la escasez de apoyo bibliográfico serio sea una causa directa de esto: implacablemente seleccionada, esta bibliografía suya delata la ausencia de algunos textos fundamentales, Luis Ordaz, Julio Durán Cerda, José Juan Arrom, Antonio Magaña Esquivel, Ruth Lamb, etc., y sin los cuales resulta casi imposible formular un panorama más o menos completo de la dramaturgia hispanoamericana del siglo xx.

Con todo, esta investigación de Carlos Colórzano constituye —si pensamos, asimismo, en la de Frank Dauster, de la que nos ocuparemos a continuación— uno de los dos aportes más rigurosos realizados hasta la fecha sobre la materia. Por sobre la ya mencionada capacidad selectiva del crítico, así como por sobre la excelencia de sus análisis, y en los que se encuentra, a no dudarlo, otro de los grandes méritos del libro, nos encontramos en éste con las primeras preocupaciones de importancia orientadas hacia una ordenación y distribución sistemáticas de nuestro teatro contemporáneo, es cierto que tentativas muy generales y hasta a veces inseguras (en principio y si omitimos capítulos como “La primera década del siglo veinte” o “El teatro de la postguerra”, Solórzano elude la formulación de una cronología precisa), pero suficientes, cuando menos, para impulsar nuevos trabajos. Es en estos últimos, me parece, en donde habrá de irse afinando el esquema definitivo de un desarrollo que

alcanza ya a prefigurarse entre las páginas de todos modos útiles o mejor, indispensables de este libro.

4. FRANK N. DAUSTER. HISTORIA DEL TEATRO HISPANOAMERICANO.
SIGLOS XIX Y XX

Frank N. Dauster publicó su libro en 1966³⁶ y las cuestiones que hemos venido discutiendo en relación con los estudios anteriores parecen haber sido parte importante de su preocupación crítica. Escribe en sus "Palabras iniciales":

... Al trazar el panorama teatral de más de siglo y medio, se tropieza con toda clase de problemas formales. ¿Cómo organizar tal panorama? ¿Por países, por períodos, por géneros? Todas estas resoluciones se han intentado, en algunos casos con alto grado de éxito, pero todas tienen también su pero. Si dividimos nuestro recorrido general por países, es muy factible que el lector pierda de buenas a primeras el sentido orgánico del proceso estético, sentido que existe en Hispanoamérica aun cuando algunos países no tengan concepto de lo que se está realizando en otros. Si optamos por dividirlo en períodos fijos, echa a perder la cronología, ya que el proceso orgánico no es rígido ni mucho menos. Si salvamos el escollo empleando el método de los géneros, no hay manera de seguir el desarrollo de un dramaturgo, un país o una época...³⁷.

De entre todas estas vacilaciones de Dauster, me interesa insistir, por su importancia evidente, en su única afirmación, aquella que reclama, para nuestra dramaturgia de los últimos ciento cincuenta años, la presencia de un "sentido orgánico del proceso estético..., sentido que existe en Hispanoamérica aun cuando algunos países no tengan conceptos de la que se está realizando en otros...". Con esto estamos ante una certidumbre de fondo. Reduciendo más exactamente el confuso concepto de unidad histórico-cultural que por ejemplo Solórzano proclama en las primeras páginas de su libro, Frank Dauster se plantea, en un sentido bastante más preciso, el

³⁶Vid. Frank N. Dauster. *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. 1ª ed. Historia literaria de Hispanoamérica, IV. México. Ediciones de Andrea, 1966. Todas nuestras citas de este libro son de la misma edición, *H. T. H. S. XIX y XX*.

³⁷*H. T. H. S. XIX y XX*, 5.

problema de la unidad de desarrollo estético revelada en el proceso teatral de los países de la América Española e intenta resolverlo. El *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*³⁸, elaborado por José Juan Arrom en 1963 y aceptado con la advertencia del propio autor de que “las generaciones inclinan, pero no fuerzan”, es su punto de apoyo. Es éste un movimiento decisivo. Soslayada o afirmada nebulosamente antes, lo mismo en el libro de Del Saz que en el de Solórzano, esta estrecha relación que procura tender Dauster entre el teatro hispanoamericano y el ciclo completo de la literatura del continente es precisamente aquel paso que estaba haciendo falta con vista a una mejor determinación de las constantes o los cambios de sensibilidad sobre los que va configurándose nuestra evolución dramática. La relación se impone por sí misma, pues es sólo destacando al teatro sobre el trasfondo total de la historia literaria como se puede llegar a una verdadera claridad en cuanto a la evolución específica del género. Por mucho que se sostenga y a veces con más obcecación que certeza, la serie de rasgos que peculiarizan al teatro entre los demás géneros literarios —rasgos que somos los primeros en admitir, aunque no en sublimizar—, es irrefutable, no obstante, el fondo de sensibilidad común que supone cualquier tipo de actividad artística contemporánea o coetáneamente realizada; y así es natural que sea la literatura el marco de referencia más inmediato (las artes plásticas y su influencia sobre el montaje podrían ser otro, aunque menos próximo) de lo que en un momento cualquiera se esté haciendo sobre el escenario. Pero semejante criterio, que hoy día debe parecernos indiscutible, no lo era tanto en lo que se refiere al teatro hispanoamericano hasta la publicación de este libro de Dauster. La literatura se advertía, es cierto, como el lejano precedente de algunas opiniones de Agustín del Saz o de Carlos Solórzano (adjetivos como los aplicados al teatro “de costumbres”, al teatro “modernista” o al “naturalista” corresponden, en efecto, al lenguaje común de nuestra crítica literaria), pero lo que no se encontraba por ninguna parte era una incorporación más ajustada de la historia del movimiento dramático hispanoamericano en la historia de su literatura. Esto es lo que Dauster ha pretendido agregar. Enfrentado con la necesidad de articular cronológicamente su materia, el *Esquema* propuesto por Arrom, válido para el total de la producción literaria de Hispanoamérica, se insi-

³⁸Vid. José Juan Arrom. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, 1963.

núa, asimismo, como el sustrato teórico de su libro. Por eso es que, entre todos cuantos se han dado a conocer hasta ahora, es éste el que evidencia un propósito más orgánico: aquellos curiosos anacronismos anteriores, inadecuaciones de perspectiva, consideraciones de individuos pertenecientes a distintas épocas y por lo tanto con distinta sensibilidad en un solo haz estimativo mezclas dudosas y de las que los libros de Jones y Del Saz ofrecen acopio de ejemplo—, disminuyen su inmoderada frecuencia en el libro que comentamos. E igualmente, encontrándose el crítico con un orden histórico-literario que ya estaba ahí, a su disposición, se hace factible para él iniciar sus propias clasificaciones, empezar a separar momentos distintos de una unidad conjunta de desarrollo. Es lo que Dauster hace: las tres páginas de su “Introducción al teatro contemporáneo de Hispanoamérica”³⁹ establecen una seriación hasta cierto punto anticipada por Solórzano, aunque ahora con mucho más rigor. Un primer momento sería aquel en que “las tablas están dominadas por una mezcla no muy feliz del género chico, el realismo, frecuentemente de carácter social, y el romanticismo trasnochado estilo Echegaray”. La “expresión más feliz y más concentrada” de todo esto es, para Dauster, el teatro rioplatense, que está entonces viviendo esa época a la que Juan Pablo Echagüe bautizara como “dorada” del teatro argentino. El segundo momento es el “experimentalista”, que se iniciaría alrededor de 1930. Las fundaciones del Teatro de Ulises (1928) en México y del Teatro del Pueblo (1930) en Buenos Aires manifiesta el crítico que son el punto de partida de esta segunda etapa, que en algunos países se prolonga hasta comienzo de la Guerra, aunque sin dejar de ser “un solo movimiento orgánico”. El último período sería el “actual”, de extraordinario florecimiento y en el que el teatro hispanoamericano participa decididamente del movimiento escénico universal. “Por florecimiento —puntualiza, resumiendo, el profesor de Rutgers— no queremos sugerir que hay en cada país hispanoamericano un bien desarrollado movimiento teatral de enjundia, con abundancia de estrenos nacionales, etc. Si queremos decir que no hay país que no tenga valiosos dramaturgos, que no despliegue alguna actividad teatral de categoría, que no esté en fin produciendo más y mejor teatro que en cualquier momento de su historia...”⁴⁰.

³⁹H. T. H. S. XIX y XX, 21-23.

⁴⁰H. T. H. S. XIX y XX, 21-22.

El caso es que, aun cuando las divisiones sugeridas en el párrafo anterior sean todavía, según veremos, susceptibles de crítica, su utilidad práctica no puede ser discutida. Mediante ella logramos visualizar, en términos cronológicos y al cabo de una continuidad de esfuerzos que lleva ya más de diez años —recordemos que el libro de Jones es de 1956—, el panorama teatral hispanoamericano del siglo xx. Es decir que Frank Dauster es el primer investigador que se hace cargo de la necesidad de dar una ubicación común en su crítica a grupos de dramaturgos que en la realidad histórica se encuentran simultánea y continentalmente unidos por la estructura de sus sensibilidades y por ende, por la plasmación efectiva de su experiencia estética. Consecuencia de esto es que, en particular la parte contemporánea de su *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, concluya aproximándose a un cierto ideal de solidez y seguridad que es superior con mucho a cuanto existía hasta 1966, rasgos éstos que, inclusive suponiendo que dudemos acerca de la aplicación del concepto de progreso al campo de las artes o en nuestro caso específico al del teatro (ante el magnífico resurgimiento de los últimos años, ocasiones no faltan en que querríamos afirmar este progreso), de todos modos nos habilitan para empezar a ensayar comparaciones, entre períodos, dramaturgos u obras, echando así las bases para futuros y mejores estudios respecto a otros sectores de un desarrollo que de ninguna manera es un craso sucederse sino un real proceso, conjunto, sistemático, dinámicamente realizado.

Pero si Frank Dauster es el primer crítico que se arriesga a proponer una distribución en el tiempo capaz de cubrir el panorama completo del teatro del siglo xx en Hispanoamérica, natural es que, a causa de su misma novedad, nos sea dado señalar algunos aspectos que estimamos perfectibles dentro de tal distribución. Para nosotros, estas cuestiones aún dudosas o sin resolver se refieren, por una parte, a la serie de tres grupos o “momentos” postulada por el crítico, serie que consideramos excesivamente general, insuficiente como sumario de lo acontecido sobre las tablas hispanoamericanas en el curso de sus últimos sesenta o más años de vida; y por otra, a la fijación de los límites cronológicos entre los que alcanzarían su máximo de influencia o actualidad cada uno de los grupos propuestos.

En cuanto a lo primero, no nos parece que sean tres sino cuatro, estos grupos, en realidad generaciones, en condiciones de ser desta-

cados dentro del largo período que va desde comienzos del siglo hasta el año 1966. Nuestras razones están a la vista. Los treinta años que van desde fines del siglo XIX hasta las fundaciones del Teatro de Ulises o del Teatro del Pueblo no son ciertamente una unidad inquebrantable. La crisis del teatro de inspiración ochocentista, “género chico”, “realismo de carácter social”, “romanticismo trasnochado estilo Echegaray”, etc., debe ser ubicada, como el mismo Dauster lo ha reconocido en un artículo suyo posterior a la aparición de su libro⁴¹, antes de 1930, por lo menos unos diez años antes, y que es cuando dramaturgos como Eichelbaum en Argentina, Mook en Chile, Osorio en Colombia o Díez Barroso en México empiezan a producir un tipo de teatro que, además de no caber entre los cánones ya vacilantes de la tradición más inmediata, está en, aunque incipiente, visible desacuerdo con ella. Al retrasar los años de aparición del nuevo teatro hasta 1928 o 1930, Dauster cede a una tentación obscuramente contradictoria, que el mismo nombre de “experimentalistas” asignado por él a los dramaturgos renovadores está mostrando. Esta orientación equívoca, que se refleja posteriormente en el análisis por países (vgr.: “VII. La renovación mexicana: 1928-1950”, pág. 53 *et sqq.*; “XIII. El teatro chileno actual”, pág. 89), es la de tomar ciertos sonoros acontecimientos nacionales, fundaciones del Ulises o del Experimental chileno, como punto de partida de un orden que en el mismo momento en que se vuelca sobre lo exclusivamente nacional, pierde de vista su pregonada amplitud hemisférica (Arrom) y fundada más en la comunidad de sensibilidades que se exhibe en las obras de los dramaturgos que en acontecimientos o hábitos críticos locales. Estrictamente hablando, lo mismo la creación del Teatro de Ulises que la del Experimental chileno son fenómenos de cristalización de tentativas que pueden rastrearse mucho más atrás, antes de 1930, y en la obra de dramaturgos que con antelación a 1928 ó 1941, tanto en México como en Chile, ya nada o muy poco tenían que ver ni con el naturalismo de Gamboa ni con el modernismo de Magallanes Moure. Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Julio Jiménez Rueda, Armando Mook, Vicente Huidobro o Juan Guzmán Cruchaga para nombrar sólo a unos pocos. Es el problema, el mismo de los árboles que no dejan ver el bosque. Si la nueva literatura de Hispanoamérica parte —se-

⁴¹*Vid.* Frank Dauster. “An Overview of Spanish American Theatre”. *Hispania*, L, 4 (Dec. 1967), 997.

gún casi unánime consenso— alrededor de 1920, es lógico que sea en esta misma década, entre 1920 y 1930, cuando se producen los primeros esbozos de un teatro nuevo y esbozos que irán más tarde a consolidarse con la aparición de los grupos vocacionales así como con el surgimiento de autores tan notables como Xavier Villaurrutia, Emilio Belaval o Conrado Nalé-Roxlo.

Pero hay más todavía: si comparamos el lapso de duración concedido por Dauster al teatro anterior a los “experimentalistas” con el que da a estos últimos o al grupo que los sigue advertiremos a no mucho andar un desequilibrio ostensible y, a nuestro juicio, inexacto. Treinta años para el primer grupo, ocho para el segundo y otros treinta para el tercero están suponiendo una irregularidad de transcurso que está muy lejos de ser un reflejo fiel de lo ocurrido en la realidad histórica. Incluso el estudio de Solórzano, aunque sin comprometerse en la fijación de límites cronológicos exactos⁴², prefigura, con su capítulo sobre “El teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales”, un sector intermedio, más acá de los experimentalistas y antes de lo que en justicia podría reconocerse como teatro “actual”, sector éste que alcanzó su momento de máximo desarrollo principalmente durante los años de la segunda guerra y hasta 1950 o 1955. Hablo de dramaturgos como los chilenos Pedro de la Barra (1912), María Asunción Requena (1915) o Santiago del Campo (1916) (al que, dicho sea de paso, Dauster ignora por completo), además de otros como el argentino Juan Oscar Ponferrada (1908), los peruanos Percy Gibson Parra (1908) y Juan Ríos (1914), el ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta (1909), el puertorriqueño Manuel Méndez Ballester (1909) o los mexicanos Federico Inclán (1910) e Ignacio Retes (1918).

En síntesis, mi impresión es que dos son las causas principales que explican los resultados todavía insuficientes de esta distribución ensayada por el crítico norteamericano. En primer lugar, según queda expuesto más arriba y según ha sido parcialmente advertido en una de las reseñas más lúcidas que se hicieran de su libro⁴³, está el problema del doble punto de vista sobre el que éste se afirma; el intento de conciliar criterios nacionales o a menudo más

⁴²Aun cuando sea evidente que está hablando de la producción posterior a la “experiencia costumbrista”. *Vid. T. L. S. xx, 99 et sqq.*

⁴³Me refiero a la reseña firmada por Merlin H. Forster y aparecida en la *Latin American Theatre Review* 1/1 (Fall 1967), 52-54.

nacionalistas que nacionales, en lo que respecta a las fases del movimiento teatral contemporáneo en el caso de cada país de Hispanoamérica, con un orden más amplio y de perspectiva continental es un intento que, por sus mismas pretensiones, estaba, aun desde antes de materializarse, condenado al error. El crítico local, que entre nosotros suele ser más periodista que investigador, cuando finalmente culmina su deportiva tarea de comentarios de fin de semana con la formulación de una historia, ésta es por lo general un panorama despreocupadamente anárquico, diseñado casi siempre a partir de la sucesión cronológica de los estrenos y desprovisto en consecuencia de cualquier método más racional de trabajo. Por eso es que tales historias, cuando llegan a extenderse hasta la distinción de tendencias o aspectos particulares, se atienen más a su no siempre relevante estallido público que a las alteraciones o cambios de sensibilidad mostrados en las obras. Es el primer traspie de Dauster: la contradicción inevitable derivada de la utilización de puntos de vista diversos, *que se excluyen mutuamente*. En cuanto al segundo, éste es obra de la adopción un tanto relajada que Dauster ha hecho del *Esquema* de Arrom. Porque es verdad que Arrom habla de tres generaciones de escritores hispanoamericanos en el siglo xx: “del 94”, “del 24” y “del 54”. Pero esto no significa que cada una de estas generaciones constituya un solo bloque indiviso, sino que, por el contrario, buen cuidado es el que ha puesto el autor del *Esquema* en subdividir a cada una de ellas (excepto a la del 54, todavía incompleta) en dos grupos menores, que *en realidad*, si se es consecuente con el aparato teórico orteguiano, vendrían a ser aquellos núcleos de individuos a los que legítimamente se puede llamar generaciones, cinco en total y de las cuales una, el primer grupo entre los dos del 94, pertenece más al siglo xix que al xx. El resultado es que, aplicado en toda su estrictez, el sistema de Arrom supone cuatro grupos de escritores hispanoamericanos (para nosotros, generaciones) ya configurados y activos en el siglo xx: postmodernistas, vanguardistas, postvanguardistas y reformistas. Dauster ignora estas subdivisiones, encontrándose de pronto con que uno de sus grupos, el de los dramaturgos “actuales”, cubre un terreno que en verdad pertenece a dos generaciones distintas (y no sólo en el papel, pues, por ejemplo, harto poco es lo que tiene que ver un Aguilera Malta, 1909, con un Jorge Díaz, 1930) y que en rigor son —según la termino-

logía del *Esquema*— la de los postvanguardistas y la de los reformistas.

Falta de fidelidad para con el fundamento teórico elegido, en consecuencia, e incertidumbre en lo que se refiere a su aplicación práctica son las dos mayores críticas negativas que nos merece este en tantos otros respecto espléndido trabajo de Frank Dauster.

5. NOTA SOBRE LAS INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

Que sepamos, hasta este instante (escribo en julio de 1970), sólo cuatro países, Chile, Cuba, México y Uruguay disponen de bibliografías completas o más o menos completas sobre su producción dramática del siglo xx. En Chile, gracias a los estudios de Walter Rela (*Contribución a la bibliografía del teatro chileno, 1804-1960*, 1960) y Julio Durán Cerda (*Repertorio del teatro chileno: bibliografía, obras inéditas y estrenadas*, 1962); en Cuba, merced a los trabajos de José Juan Arrom (*Historia de la literatura dramática cubana*) y José Rivero Muñiz (*Bibliografía del teatro cubano*, 1957), de lejos más valioso el primero que el segundo; en México, debido a aquella primera recopilación de Francisco Monterde (*Bibliografía del teatro en México*, 1933) y a una segunda y más completa, obra de Ruth S. Lamb (*Bibliografía del teatro mexicano del siglo xx*, 1962); y en Uruguay, gracias al trabajo, al parecer infatigable, de Walter Rela (*Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo 1816-1964*, 1965). En los demás países, con excepción de ciertas tentativas aisladas y de valor muy restringido (la de José Luis Perrier en *Bibliografía dramática cubana; incluye a Puerto Rico y Santo Domingo*, 1926, por ejemplo), no es nada o casi nada lo que se ha hecho.

Existen, sin embargo, otras fuentes, aunque algo más generales no por eso menos efectivas. En primer término, el *Handbook of Latin American Studies*, publicado desde 1949 (a pesar de que su iniciación data de 1936) por la Hispanic Foundation de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. El *Handbook*, cuya sección de "Drama" se halla actualmente a cargo de Frank Dauster (otros editores en el pasado fueron Sturgis E. Leavitt, Francisco Aguilera y José Juan Arrom), ofrece, en cada uno de sus números, un amplio repertorio de bibliografía comentada sobre las obras y estudios más recientes que llegan a enfrentar la letra impresa. En un sentido amplio, se podría sostener que sus fichas son la fuente

más y mejor informada de que en este instante se dispone sobre la materia. En el mismo plano de información general, vale la pena incluir igualmente el valioso material suministrado por la *Revista Interamericana de Bibliografía*, por la *Latin American Theatre Review* (única revista sobre teatro latinoamericano publicada hasta el momento y producto del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Kansas) y por una obra aparecida recién, hace menos de un año, bajo los auspicios de la Panamerican Union, *A Bibliographical Guide to the Spanish American Theatre*, compilada por Frank P. Hebblethwaite.