

Una recapitulación de la renovación teatral en Hispanoamérica*

ERMINIO G. NEGLIA

Por su llamativa actualidad y su abundancia, la producción dramática hispanoamericana de los últimos treinta años ha opacado en gran parte el aporte de la que la precedió. El profesor Frank Dauster en su estudio "An Overview of Spanish American Theater," después de informarnos del estado del teatro antes de los años veinte, observa: "What has happened in the intervening half-century is a theater revolution, a vital, organic process of change and development. This process begins in the early 1920's."¹ En efecto, la modernización del teatro hispanoamericano se realizó aproximadamente entre los años 1925-1940. El espíritu innovador vino de fuera, sobre todo de Italia, Francia y los Estados Unidos. El dramaturgo y poeta mexicano Xavier Villaurrutia, uno de los fundadores del Teatro de Ulises en México (1928) considera la vinculación de este teatro experimental con las tendencias extranjeras como el único modo de revivificar el teatro nacional:

Exótico fue el Teatro de Ulises, porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso tema éste de las influencias extranjeras, miedo a perder una personalidad que no se tiene.²

De hecho, la revolución estética liberó definitivamente la dramática de la influencia hispanizante que la tenía a la zaga no sólo del teatro europeo y norteamericano, sino también de los otros géneros literarios de Hispanoamérica. Desde 1940, se ha venido observando la continuación de este proceso de modernización, al integrarse el teatro cada vez más con las nuevas modalidades de la dramaturgia occidental.

* Este artículo es una versión modificada de un trabajo presentado en el Octavo Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, en Sesión Conjunta con la Asociación Canadiense de Estudios Latinoamericanos, celebrado en la Universidad de McGill, Montreal, 3 de junio de 1972.

En este estudio nos proponemos destacar lo que en realidad había de nuevo en la revolución de que habla el profesor Dauster; más que la cronología nos interesa el espíritu que animó a los artífices del movimiento renovador. Huelga decir que no pretendemos agotar el tema; es de esperar que otros estudiosos complementen este trabajo.

El crítico guatemalteco, Carlos Solórzano, dedica un capítulo de su libro, *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, al "Teatro de Tendencias Universales"³ de los años 1920-1940, que es el período que nos ocupa. Más tarde recalca sus ideas sobre esta etapa del teatro, en una ponencia con ocasión del Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. He aquí un resumen de estas ideas. El teatro de costumbres del período 1900-1920 se preocupó por el mestizo indohispánico y por sus idiosincrasias y planteó los conflictos entre los poderosos y los pobres. En el teatro de tendencias universales de las dos décadas siguientes algunos autores se interesaron, en cambio, por la tragedia griega alcanzando un primer carácter de igualdad al lado de los autores dramáticos de todo el mundo, mientras que otros cultivaron el teatro de orden intemporal o inespacial, lleno de sugerencias y de aparente irracionalidad. Este teatro creó "una imagen total del hombre genérico" y recogió "los signos más concentrados de la realidad." El teatro de tendencias universales significó "la primera y fundamental ruptura con el colonialismo literario."⁴

Ahora bien, en nuestra opinión, entre el teatro que introdujo temas griegos y el de sugerencias, que hacía uso de lo irracional, de lo intemporal y de lo inespacial, nos parece más importante éste último. Fue éste el que más impacto tuvo en la escena hispanoamericana y el que creó un arte más poético y una realidad más intuitiva que fotográfica. Produjo una renovación esencialmente antirrealista que originó una segunda veta en la expresión dramática. Hoy, paralelamente a obras como *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza, *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido o *Nuestro fin de semana* de Roberto M. Cossa, fundamentalmente realistas, podemos citar en contrapunto *Ida y vuelta* de Mario Benedetti, *Un hogar sólido* de Elena Garro, *Juicio final* de José de Jesús Martínez o *La zona intermedia* del mismo Carballido, con resortes dramáticos y temas antirrealistas. Huelga hacer notar, sin embargo, que el teatro realista sufrió la influencia del otro; aprovechó el lenguaje antirretórico y funcional y algunos recursos técnicos de la renovación de los años 1925-1940. Sin alterar la intención original de presentar una realidad objetiva, algunos autores realistas empezaron a emplear frecuentes desplazamientos de tiempo y de espacio o ciertos elementos expresionistas.

León Miras, en el tercer capítulo de su libro *Panorama del teatro moderno*, hace notar que el teatro universal inicia una nueva etapa al enfocar el problema de la realidad que es "polifacética y todo depende del ángulo desde el cual se la contempe."⁵ Con la quiebra del positivismo filosófico reapareció la preocupación metafísica en el teatro. Se afianzó la creencia de que la inteligencia y la lógica no eran suficientes para aclarar los misterios de la existencia. Perdieron vigencia la visión de una realidad absoluta igual para todos y la supuesta unidad de la personalidad humana. Fácil es imaginarse las posibilidades dramáticas que esta nueva visión del mundo prometía en términos teatrales. En nuestra opinión, el autor que mejor sintetizó esta etapa del teatro y que más admiración suscitó al

llevar a la escena las inquietudes de su época fue Luigi Pirandello.⁶ Su obra, *Seis personajes en busca de autor* (1921), al plantear el tema de la creación literaria, produjo una verdadera revolución escénica cuando los distintos planos de la realidad y el desconcertante humorismo descompusieron el orden, la tradicional coherencia, la cómoda lógica y la unidad de carácter de los personajes del realismo-naturalismo. En gran parte, los nuevos elementos del teatro pirandelliano son los que integran hoy el teatro moderno. A tal respecto, Francis Fergusson observa: "Pirandello inverts the convention of modern realism; instead of pretending that the stage is not a stage at all, but the familiar parlor, he pretends that the familiar parlor is not real, but a stage, containing many realities."⁷ Como consecuencia, se desató una verdadera guerra de ideas estéticas sobre la antítesis Vida-Teatro, Realidad-Ilusión. Las repercusiones fueron universales. Está de más decir que la fantasía entró en la escena con toda su fuerza y variedad imaginativa. El dramaturgo caraqueño Isaac Chocrón, en su libro *Tendencias del teatro contemporáneo*, escribe:

Dentro de los diferentes niveles de la realidad, la fantasía es una de ellos, y podemos preferirla si nos da más validez que los otros. . . . En Pirandello los personajes al partir de la premisa que todo no es sino una aproximación, pueden literalmente volar y el público aceptará su vuelo como parte de su manera de vivir.⁸

La sirena varada de Alejandro Casona y *Ondina* de Jean Giraudoux del llamado "teatro de evasión" tuvieron su contrapartida en Hispanoamérica en *La cola de la sirena* del argentino Conrado Nalé Roxlo. Los primeros cultivadores de esta modalidad no tenían sino que recordar la fantástica aparición de los seis personajes en la obra de Pirandello para dejar en libertad las criaturas de su imaginación.

Octavio Ramírez, uno de los primeros críticos rioplatenses que estudiaron el teatro de Pirandello, señalaba en 1927 tres principales audacias renovadoras del arte del dramaturgo italiano:

Primera audacia técnica: mezclar los personajes humanos a los de la farsa, hacer convivir, en el mismo escenario, hombres y actores. Lo que ha hecho, en *Sei personaggi*. . . . Segunda audacia técnica: hacer, desde el proscenio, crítica de su propia obra. Lo que ha hecho en los intermedios corales de *Ciascuno a suo modo*. . . . Allí se interpreta y se discute el acto anterior, se tejen hipótesis sobre los episodios de la comedia, se analiza toda la obra pirandelliana. . . . Tercera audacia técnica: construir piezas sin desenlace.⁹

Sobra decir que la primera audacia técnica rompe la barrera que separaba el escenario de la platea; los espectadores se sienten ahora parte integrante del que-hacer dramático al trasladarse algunos de ellos literalmente a las tablas y compartir codo a codo con los personajes las mismas experiencias del drama. La segunda audacia introdujo la especulación de índole estética dentro de la misma obra. En lo que atañe a la tercera audacia, podemos citar a otro crítico moderno, Wylie Sypher cuando dice: "Except by a blunder we cannot drop the curtain on Pirandello's drama because there is no clear boundary between life and art."¹⁰ Y

cabe añadir que si no se puede correr el telón al final, tampoco se puede levantarlo al comienzo, como señala J. L. Styan: "In *Six Characters* . . . the curtain of the magic world of the play has no need to rise. . . . The actors and actresses in the theatre are as real as we are."¹¹

Pero Pirandello no es sólo importante por lo que aportó con su propio arte. Su teatro sirvió como vehículo de expresión para todos los movimientos que hasta la fecha del estreno de *Seis personajes* . . . habían llevado una existencia precaria en la escena, es decir todos los *ismos* que ya moldeaban las artes plásticas y los géneros literarios. Vaya en apoyo de esta opinión nuestra la siguiente cita de Carlos Solórzano al hablar de la influencia del teatro italiano y sobre todo del teatro de Pirandello: "La creación dramática . . . volvía a la posibilidad de un juego poético más libre, a la improvisación, a la sinrazón y a todos los ultraísmos que durante tantos años habían estado al margen de los relatos dramáticos, ordenados, racionales y obedientes de un orden lógico aristotélico."¹² El expresionismo escénico que tuvo como precursores a Wedeking y Strindberg entró a formar parte integrante del renacimiento teatral. Los recursos técnicos expresionistas tomaron un sinnúmero de formas y se incorporó lo intangible por medio de voces evocativas, gritos, luminotécnica variada, música estridente y deformación del decorado.

Ahora bien, antes de hablar de cómo y dónde se introdujeron estas innovaciones, creemos oportuno hacer una aclaración. En el apuro por presentar un esquema fácil del panorama teatral argentino, algunos críticos han incurrido en la arbitrariedad de considerar el lapso comprendido entre 1925 y 1940 solamente como un período de decadencia, haciendo caso omiso del movimiento renovador de que hemos venido hablando.¹³ Por lo tanto, hace falta aclarar el aparente contrasentido. En realidad, la decadencia ocurrió sólo en el teatro comercial y en el teatro costumbrista; en cambio, la renovación se realizó en el teatro de más altas aspiraciones artísticas y fue el resultado del esfuerzo de una minoría cuyo aporte fue remozando paulatinamente la dramática hasta darnos, en los años cincuenta, una más profunda madurez teatral y una producción en línea con los mejores repertorios internacionales.

La crisis teatral se debió también a la competencia del cine. Sin embargo, el teatro reaccionó revisando los componentes de su arte. De este autoanálisis salió depurado y fortalecido. Un crítico rioplatense de esa época, Federico Orcajo Acuña resumió sucintamente esa etapa del teatro:

Son cada día más menguados los auditorios teatrales y los autores, críticos y empresarios se reúnen en conferencias internacionales para buscar la fórmula de su salvación. . . . La competencia entre el cine y el teatro contribuirá a la depuración del arte escénico. Fue casi simultáneo el advenimiento del cine hablado y de los teatros de arte, donde más que refugiarse, los escritores puros y los actores independientes experimentaban y aprendían su oficio. . . . Su rivalidad [entre el teatro y el cine] no impide que ambos se copien, se incorporen sus elementos técnicos mutuamente.¹⁴

De hecho, ante la competencia del cine, el teatro tomó conciencia de sus limitaciones y posibilidades técnicas. Aprovechó algunos elementos cinemáticos y, a

la progresiva aminoración de la ilusión óptica causada por la competencia de la cámara fotográfica, opuso una mayor unión emocional entre la platea y el escenario y creó nuevos recursos dramáticos para expresar la fantasía. Desde luego, la crisis no fue únicamente un fenómeno argentino sino universal.¹⁵

Aclarado el equívoco punto de la crisis teatral y la depuración del arte escénico, cabe hacer notar que, si bien es cierto que la renovación afectó más tarde o más temprano al teatro de toda Hispanoamérica, es igualmente cierto que Ciudad de México y Buenos Aires fueron los centros en que con más éxito y prontitud se dio el movimiento de vanguardia. Fue en estas dos metrópolis donde se inició la creación de una nueva conciencia estética y de una nueva sensibilidad hacia el arte teatral. Al comenzar de la tercera década del siglo, el clima en México y en la Argentina era propicio. En México se sentía la necesidad de reconstruir y modernizar el arte después de años de luchas internas. En la Argentina, el afán renovador derivó de la conciencia del atraso del teatro nacional, cuando se le comparaba con el teatro que traían las compañías extranjeras.

Los jóvenes mexicanos, cautivados por lo nuevo y lo original, acudieron al movimiento de vanguardia con entusiasmo, según se deduce de la siguiente consideración histórica que hace Francisco Monterde:

Desde 1923 la Unión de Autores Dramáticos, fundada entonces, y después los Amigos del Teatro Mexicano organizaron pláticas sobre el teatro y lecturas de obras, hechas o traducidas por mexicanos . . . Esas reuniones prepararon la formación del "Grupo de los siete autores" . . . La labor del Grupo de los siete autores no se ciñó, después del 1925, al estreno de obras mexicanas . . . tenían que ocuparse, al mismo tiempo, en dar a conocer y divulgar nuevos valores europeos y americanos . . . Había que conducir [al público] hasta Achard, antes de que se familiarizara con Bontempelli y los autores del "grotesco" italiano.¹⁶

El Grupo de los siete autores fue apodado "Los Pirandello." Antonio Magaña Esquivel relaciona el apodo con la presencia del teatro pirandelliano en México:

Gustavo Villatoro asombra a los jóvenes autores con la lectura de su versión de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello y cuando el movimiento nacionalista cuaja poco después de 1925, en el grupo que se llamó a sí mismo "de los Siete Autores," periodistas y críticos pronto encontraron que acaso mejor le acomodaba, como reclamo y distintivo, el apodo de "los Pirandellos."¹⁷

Uno de los autores que más caracterizaron el espíritu del Grupo fue Manuel Díez Barroso. El crítico norteamericano John B. Nomland, al discutir su obra *Véncete a ti mismo*, estrenada en 1925, observa:

Es una de las primeras batallas de la realidad contra la ficción. Los protagonistas se sientan a leer una obra—todo el segundo acto de la pieza—que encuentra un paralelo con la vida de los personajes principales, pero en tanto que la ficción termina con la violencia, en la vida real es tan sólo un día como todos. Tal preocupación, al estilo de Pirandello, por las fuerzas

de la ficción en nuestra vida diaria, se intensifica porque a través de la obra hay una crítica tácita hacia el teatro contemporáneo.¹⁸

Díez Barroso es sin duda uno de los primeros en convertir el teatro en tema de la obra, una de las características de la dramática de su tiempo.

Rodolfo Usigli, aunque marginalmente comprometido en el teatro de vanguardia, acusa inquietudes paralelas a las de los grupos experimentales. En 1940, en *Vacaciones I*, retoma la actitud autocrítica del "teatro dentro del teatro" ya esbozada por Díez Barroso. Cinco años más tarde vuelve a preocuparse por el mismo tema escribiendo una continuación a la obra de 1940, con el título *Vacaciones II*. De hecho, son "comedietas" de tono risueño, que no pasan de ser meros experimentos teatrales. Con todo, son índice de una común preocupación por la estética del teatro.

El teatro mexicano siguió la misma ruta del teatro rioplatense; recurrió con frecuencia a la representación de obras extranjeras, sin descuidar al mismo tiempo el movimiento de cultura teatral del público y el estreno de obras nacionales. El movimiento de vanguardia prefirió el ambiente urbano y rechazó el "divismo", o sea la tendencia a poner de realce el papel del primer actor o primera actriz.¹⁹ El trabajo de equipo en que todos los elementos del teatro participan en su justa proporción reemplazó el énfasis sobre el intérprete principal. Como consecuencia natural del espíritu innovador del Grupo de los Siete Autores surgieron los teatros experimentales: el Teatro de Ulises, Escolares de Teatro y Teatro de Orientación. Entre los dramaturgos que más aprovecharon el nuevo clima teatral se destaca la figura de Xavier Villaurrutia quien se vinculó al teatro de Pirandello.²⁰

En la Argentina el movimiento de vanguardia fue mucho más vigoroso. Buenos Aires aventajaba a Ciudad de México en el número de salas y en el de compañías de teatro. Contaba además con un pasado teatral glorioso: la "década de oro" (1900-1910) de Florencio Sánchez, Payró y Laferrère. Con todo, estos factores, tan favorables para una evolución natural de la escena, no lograron vencer el obstáculo más grande: el negocio teatral que explotaba los gustos más elementales del público y buscaba únicamente el éxito de taquilla. Los cultivadores del teatro popular y realista tuvieron más suerte. El sainete ya gastado encontró una nueva modalidad escénica en el "grotesco criollo." Pero, para los que buscaban algo verdaderamente novedoso que rompiera con la tradición realista-naturalista, el panorama teatral argentino no era halagador. Luego, en los primeros años de la tercera década, empezaron a llegar a Buenos Aires las obras más salientes del teatro pirandelliano. *Seis personajes . . .* causó asombro y deleite y Pirandello se convirtió en el autor predilecto de los jóvenes argentinos. Se comenzaron a discutir las nuevas tendencias teatrales en varias conferencias y empezaron los experimentos en el escenario. En 1925, Francisco Defilippis Novoa estrena *Tu honra y la mía* que puede considerarse como una de las primeras obras de vanguardia del teatro rioplatense. En ella el autor destaca las ideas del relativismo de la realidad y del desdoblamiento de la personalidad. En 1927, Antonio Cunill Cabanellas utiliza los nuevos recursos antirrealistas en *Comedia sin título* y el año siguiente Vicente Martínez Cuitiño ensaya en el tablado las nuevas ideas estéticas sobre el teatro, en *El espectador o la cuarta realidad*.²¹ Sin embargo, la obra argentina que más sintetiza el aporte del teatro pirandelliano es

Nada de Pirandello . . . ¡por favor! de Enzo Aloisi. Bien nos consta que el título puede parecer una parodia del teatro del maestro italiano. No lo es. La intención del autor es seria y didáctica, como se deduce del "epílogo" que recita un personaje de la obra:

No queda en la sala ningún espectador dormido y no ha sido necesario ofrecerle . . . ni una bufonada desopilante, ni uno de esos merengues plañideros y cursis que se llaman comedias blancas, ni la intriga absurda de un melodrama romántico, retórico, patético. . . . Lo que interesa, repito, es haber demostrado que al público ya lo han aburrido las viejas fórmulas teatrales, y está buscando, desesperadamente, las nuevas, las que habrán de reconquistarlo para este arte maravilloso e inmortal.²²

Al hablar del teatro mexicano, señalamos a Xavier Villaurrutia como la figura más representativa del espíritu innovador en su país. En la Argentina no faltó quien lo igualara: Roberto Arlt. Los dos coincidieron en la idea de lo falaz del concepto "realidad absoluta" y en la de la necesidad de la ilusión.²³ Ambos habían bebido en la misma fuente del arte pirandelliano.

A Roberto Arlt, Defilippis Novoa, Cunill Cabanellas, Martínez Cuitiño, Enzo Aloisi, se unieron muchos otros autores dramáticos²⁴ y no nos parece un atrevimiento decir que casi nadie entre las figuras más destacadas del teatro rioplatense escapó del hechizo de las nuevas tendencias, inclusive algunos que más tarde optaron por volver a la tradición realista. Muchas piezas de teatro de aquella época se han perdido porque no alcanzaron a ser publicadas; sin embargo, atestiguan su representación en el escenario las crónicas teatrales dispersas en la prensa argentina. La producción de estas obras vanguardistas fue más abundante y de más alta calidad en el período 1930-1940 que en la década anterior. El movimiento se consolidó cuando se fundaron teatros experimentales, entre los cuales el papel más importante lo desempeñó el Teatro del Pueblo (1930), dirigido por Leónidas Barletta. Este teatro promovió la introducción de nuevas técnicas e ideas estéticas. No se presentaron sólo autores extranjeros modernos sino también los clásicos y se dio la posibilidad a los autores nacionales de estrenar sus obras. Sobre todo, logró contrarrestar la nefasta influencia del teatro comercial de poco mérito artístico. Se dedicó también a fomentar una cultura popular del arte escénico organizando, entre otras actividades, temporadas de teatro al aire libre.

Como consecuencia lógica de la nueva sensibilidad del público,²⁵ por un conocimiento más profundo de lo que se estaba haciendo en Europa y por el nuevo tratamiento del tiempo y del espacio que el mismo ritmo de la vida imponía, la escenografía no podía quedar igual. Un índice del conocimiento argentino de los nuevos avances mundiales en este campo es un escrito anónimo en *Anuario Teatral Argentino* de 1926, en que se registran los más importantes experimentos en la arquitectura y en la mecánica del escenario, v.gr. el teatro con tres escenarios, el escenario giratorio, el escenario múltiple, etc.²⁶

Raúl H. Castagnino evoca el período 1920-1925 y lo considera de gran importancia para la evolución de la escenografía en la Argentina:

A su imitación [de las compañías extranjeras en Buenos Aires] comienzan a registrarse en los escenarios criollos síntomas renovadores a los que se

sumarán ciertas novedades entrevistas en publicaciones extranjeras acerca de experiencias como las de los escenarios múltiples y simultáneos, las de los decorados corpóreos y trastos polivalentes . . . En la evolución de la escenografía criolla estos antecedentes preparan el paso del decorado realista al sugestivo, del trasto que confunde la vista del espectador con su verismo al que, estimulando su imaginación, ambienta en adecuado contorno plástico—volúmenes, planos, colores, efectos de luces, etc.—el clima dramático.²⁷

Estos primeros experimentos hicieron posible más tarde la aparición de talleres y hasta de cátedras de escenografía, preparando a escenógrafos profesionales.

El afán renovador penetró en todas las esferas del teatro; así, pues, quedó cimentada la nueva cultura teatral que siguió aspirando a dignificar la dramática rioplatense.

Al tratar de aproximarnos a una visión general de la renovación de la dramática hispanoamericana hemos dejado para último un punto que sigue preocupando al estudioso de literatura hispanoamericana: la ausencia de dramas “modernistas” que quizás hubieran anticipado la reforma teatral. En realidad, el “modernismo” literario de la primera y segunda generación, es decir de Martí y Gutiérrez Nájera a González Martínez, afectó poco al teatro.²⁸ Los poetas no llevaron su talento poético a la escena porque deliberadamente rechazaron la pesada carga social del teatro realista-naturalista. Y si quizás hubieran podido escribir teatro a la manera más sugestiva y poética de Maeterlinck o de D’Annunzio, sabían muy bien que las dificultades para representarlo en sus respectivos países eran grandes, por la falta de elencos y de salas de teatro, por el escaso conocimiento teatral del público y por la incompetencia de los críticos. Se les pudiera reprochar el no haber tratado de crear un nuevo teatro adecuado a su talento y aspiraciones artísticas. Tal vez eso resultó contrario a su temperamento porque significaba “meterse” en el teatro, acercarse al público, conocer el intrincado aparato mecánico del escenario; significaba, además, observar un precepto básico del arte teatral, o sea que la representación es exteriorización y que para exteriorizar los sentimientos poéticos en el escenario es preciso ser experto también en la técnica y saber que no se puede hacer teatro de palabras únicamente. Los “modernos” del teatro hispanoamericano son los Usigli, los Cuzzani, los Dragún, los Solórzano, los Arriví, los Heiremans; son éstos y otros los que entendieron que para hacer poesía en el tablado hay que conocer bien los efectos luminísticos y los sonoros, el concertado movimiento de los actores y la complicada escenografía y que no basta inventar una fábula, por más bello que sea el álito poético que la insufla.

Concluimos aquí reiterando que en el período 1925-1940 se elevó la calidad del teatro hispanoamericano y se mejoró la preparación del público. Soló teniendo presente la labor cumplida por los artistas que mantuvieron en alto la bandera del arte escénico de esa época podemos apreciar con justeza el nuevo teatro hispanoamericano en el presente estado de su desarrollo artístico. Muchas de las inquietudes de la dramática de hoy fueron también las que caracterizaron el período de renovación de la promoción previa. Si es verdad que durante este primer período no se rechazó el realismo escénico sino que se lo depuró utilizando

un lenguaje menos frondoso y más natural y una técnica que desdendió lo superfluo y agilitó la acción, es también cierto que lo que marcó más claramente el perfil de esa promoción fue su nuevo modo de ver la realidad. La verdad multifacética, el sueño y su consecuencia—la libre asociación de imágenes—el desdoblamiento de la personalidad, el nuevo concepto del tiempo y del espacio, obligaron a una revalorización de los medios expresivos a disposición del dramaturgo. Sumóse a eso una visión más universal de los problemas del hombre en contraposición a lo exclusivamente regional del costumbrismo.

La fase vanguardista argentina y mexicana de los veinte y de los treinta²⁹ puso el género dramático de los respectivos países en la misma moderna trayectoria de la poesía y de la narrativa hispanoamericanas, introduciendo aspectos ideológicos y estructurales más en consonancia con el gusto de nuestro siglo. No es una casualidad, por lo tanto, que desde entonces varios narradores y poetas hayan venido cultivando el teatro, v.gr. Villaurrutia, Arlt, Leopoldo Marechal, Nalé Roxlo, para nombrar sólo algunos.

Terminamos afirmando que si hoy podemos hablar sin reserva de un verdadero teatro moderno en Hispanoamérica lo hacemos con la conciencia de que nació y se nutrió en la Argentina y en México en el fervor intelectual de los años 1925-1940, en un nuevo clima de libertad y entusiasmo hacia el arte teatral.

University of Toronto

Notas

1. *Hispania*, L, núm. 4 (diciembre 1967), 997.
2. *Obras*, 2d edición aumentada (México, 1966), p. 738.
3. (México, 1964), pp. 53-98.
4. "Algunas ideas sobresalientes de América Hispánica expresadas en el teatro del siglo XX," *El teatro en Iberoamérica* (México, 1966), pp. 27-36.
5. (Buenos Aires, 1956), p. 90.
6. Entre los otros dramaturgos de prestigio que tuvieron éxito en el Río de la Plata en los años 1925-1940, hay que señalar a Rosso di San Secondo y Luigi Chiarelli del teatro italiano, Eugene O'Neill del americano, Henri R. Lenormand, Jean Cocteau y Jean Giraudoux del teatro francés. Sin embargo, el autor que más impresionó al público rioplatense fue Pirandello. El crítico Octavo Ramírez lo consideró "el más original entre los autores contemporáneos," en *Treinta años de teatro, 1925-1955* (Buenos Aires, 1963), p. 549.
7. *The Idea of the Theater* (Princeton University Press, 1949), p. 200.
8. (Caracas, 1968), p. 59.
9. *El teatro de Pirandello* (Buenos Aires, 1927), pp. 107-109.
10. *Rococo to Cubism* (New York, 1960), p. 294.
11. *The Dark Comedy* (Cambridge University Press, 1968), p. 137.
12. *Teatro latinoamericano en el siglo XX* (México, 1964), p. 55.
13. En un reciente ensayo, Raúl H. Castagnino señala una, "decadencia, visible desde 1925 e intensificada a partir de 1930," en "Tendencias actuales del teatro argentino," *Inter-American Review of Bibliography*, XX, núm. 4 (octubre-diciembre, 1970), 437. Con más acierto, habría podido mencionar también la presencia de la tendencia opuesta, renovadora, de los que "mantuvieron en alto el prestigio de la escena nacional," como él mismo apunta, en su libro anterior, *Literatura dramática argentina* (Buenos Aires, 1968), p. 139.
14. *Teatro de hoy* (Montevideo, 1936), pp. 161-163.
15. Henri R. Lenormand planteó el tema de la crisis teatral en *El crepúsculo del teatro* que se presentó en Buenos Aires en 1935.
16. Introducción a la antología del *Teatro mexicano del siglo XX* (México, 1956).
17. *Medio siglo de teatro mexicano* (México, 1964), p. 30.
18. *Teatro mexicano contemporáneo* (México, 1967), p. 244.
19. Las exigencias profesionales de los "divos" no podían ser satisfechas por el teatro de vanguardia en precarias condiciones económicas, sustentado más por el entusiasmo que por las

ganancias de los espectáculos. Sumado a esto, se notó el desajuste y la desorientación de los "divos" frente a ciertos dramas antirrealistas en que faltaba un verdadero rol protagónico; el lucimiento personal del primer actor perdió vigencia.

20. Léase el estudio de la profesora Alyce de Kuehne, "Xavier Villaurrutia, un alto exponente del espíritu de Pirandello en Hispanoamérica," *Revista Iberoamericana*, XXXIV, núm. 131 (julio-diciembre 1952), 313-322. Entre los otros autores mexicanos en quienes se nota el ascendiente pirandelliano recordamos a Julio Jiménez Rueda y a Carlos Noriega Hope.

21. Dicho sea de paso, el mismo autor en una conferencia sobre "El teatro de vanguardia," publicada después en *La Prensa* de Buenos Aires el 7 de septiembre de 1929, reitera la necesidad de crear un verdadero teatro experimental en Buenos Aires.

22. *Nada de Pirandello . . . ¡por favor!* (Buenos Aires, 1937), pp. 85-86. Para una más amplia discusión de las obras vanguardistas de los años 1920-1940, véase nuestro libro, *Pirandello y la dramática rioplatense* (Florencia, Italia, 1970).

23. Léanse, por ejemplo, *Parece mentira* de Villaurrutia y *El fabricante de fantasmas* de Arlt.

24. Cabe recordar de paso que, en esa época, varios dramaturgos uruguayos se vincularon al teatro argentino por el mejor clima teatral que les ofrecía Buenos Aires.

25. El aspecto más mecanizado de la vida había provisto el espectador de una sensibilidad distinta. Lo señalan estas palabras de Anton Giulio Bragaglia: "El escenario moderno reclama sus formas nuevas para poder expresar la renovada sensibilidad de los espectadores en la época de la radio, de la aviación y del cine." *El nuevo teatro argentino. Hipótesis* (Buenos Aires, 1930), p. 95.

26. *Anuario Teatral Argentino*, II, núm. 2 (1925-1926), 30-34.

27. "La escenografía en la Argentina," *Revista de Estudios de Teatro* (enero-marzo 1959), 32.

28. Véase la ponencia de Mireya Jaimés-Freyre, "La ausencia de un teatro modernista en Hispanoamérica," publicada en *El teatro en Iberoamérica* (México, 1966), pp. 149-155. Véase también el trabajo de Hernán Vidal, "Esa luna que empieza y Maeterlinck: La contemporaneidad modernista," en *Latin American Theatre Review*, 6/2 (Spring 1973), 5-11. El autor discute uno de los pocos dramas modernistas en Hispanoamérica.

29. En otros países hispanoamericanos el espíritu de experimentación tardó más en convertirse en una experiencia de más alentadora receptividad al estilo de Buenos Aires y México. En los años cuarenta otros teatros empiezan a buscar caminos para una expresión dramática nueva. Es de esperar que otros investigadores emprendan la tarea de establecer si existen influencias manifiestas argentinas o mexicanas en esta nueva fase del desarrollo teatral hispanoamericano.