

EL IMPULSO RENOVADOR EN LAS TABLAS ARGENTINAS Y ESPAÑOLAS ENTRE
1920 Y 1949: ALGUNOS PARALELISMOS

María-Begoña Caballero-García

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2006

Approved by

Advisor: María A. Salgado
Reader: Adam N. Versényi
Reader: Stuart A. Day
Reader: Juan Carlos González-Espitia
Reader: Professor Fred M. Clark

© 2006
María-Begoña Caballero-García
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

MARÍA-BEGOÑA CABALLERO-GARCÍA: El impulso renovador en las tablas argentinas y españolas entre 1920 y 1949: Algunos paralelismos
(Under de direction of María A. Salgado)

The predominance of trivial themes and stereotypical characters represented in most of the plays performed in the commercial theatre of the decades of the twenties, thirties and forties in Spain and Argentina determined that they would be pejoratively described as of “low quality.” Some critics have even talked about a “crisis in theater.” Both nations responded to this “perceived crisis” in similar fashion, mostly by developing groups of “Independent Theater,” and staging plays by innovative directors and new and original playwrights.

This dissertation studies the ways in which the theater of Spain and Argentina responded to their precarious drama situation and analyzes the similar ways on which they contributed to the improvement of their own national theaters. The first chapter examines the socio-historical situation in Spain and Argentina and how it affected the stage. I discuss the “crisis in theater” in both nations and their connections concerning companies, actors, writers and critics. The second chapter focuses on the “Independent Theater” that emerged in these two countries and that shared the pedagogical objective of educating the taste of the audience. I specifically focus on the parallelisms between two of these groups, one on each side of the Atlantic, which share the name “Teatro del Pueblo.” The analysis of parallelism between two plays--La sirena varada (1934) by the Spaniard Alejandro Casona and La cola

de la sirena (1941) by the Argentinean Conrado Nalé Roxlo--is the topic of my third chapter.

I consider these plays representatives not only of the new wave of authors but also of the theatrical interconnections between the two countries. This transatlantic study foregrounds the complex relationships between the stages of Argentina and Spain during the first half of the century, and problematizes the lack of interaction between both stages promoted by previous criticism.

EN RECONOCIMIENTO

Mi agradecimiento a la doctora María A. Salgado por su inestimable ayuda en esta disertación y en muchos otros proyectos que he llevado a cabo en Chapel Hill. Mi gratitud a todos los miembros de mi comité por sus invaluable consejos y apoyo. Agradezco a mi amiga la escritora cubana Rita Martín sus recomendaciones y asistencia durante todo el doctorado. Gracias a mi madre, mi hermana Camino y mi amiga Corinne Gorrier por todo.

A mi madre Macarena García Pardo, gracias por ser mi mejor amiga y la persona que más me ha apoyado continuamente en todos mis proyectos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	ix
Capítulo 1. Las tablas argentinas y españolas durante la primera mitad del siglo XX: Crisis e interconexiones	1
1.1. Cronología del teatro en Argentina.....	4
1.2. La supuesta “crisis teatral” en Argentina.....	10
1.3. La crisis teatral en España.....	14
1.4. Argentina y España en el contexto socio-político de la primera mitad del siglo XX	17
1.5. Dramaturgos españoles y argentinos en Buenos Aires.....	25
Capítulo 2. Los Renovadores y el “Teatro Independiente” en España y Argentina	
2.1. Los primeros “Teatros Independientes”.....	34
2.2. “Teatro Independiente” en España.....	36
2.2.1. Gregorio Martínez Sierra, Adriá Gual y Cherif Rivas: Directores con impulso renovador teatral.....	36
2.2.2. “La Barraca” de Federico García Lorca	43
2.2.3. “El Búho”: Teatro Universitario de Valencia.....	49
2.3. “Teatro Independiente” en Argentina.....	50
2.4. Similitudes y diferencias entre el “Teatro del Pueblo” argentino y el “Teatro del Pueblo” español.....	53
2.5. Conclusión.....	61

Capítulo 3. <u>La sirena varada</u> de Alejandro Casona y <u>La cola de la sirena</u> de Conrado Nalé Roxlo: algunos paralelismos.....	65
3.1. Semejanzas en la vida y obra literaria de Alejandro Casona y Conrado Nalé Roxlo.....	66
3.2. Alejandro Casona y su obra.....	75
3.3. Conrado Nalé Roxlo y su obra.....	79
3.4. <u>La sirena varada</u> y <u>La cola de la sirena</u> : Similitudes y diferencias.....	81
3.5. Fuentes e influencias en <u>La cola de la sirena</u> y <u>La sirena varada</u>	110
3.6. Recepción de la crítica.....	112
3.7. Conclusión.....	116
Capítulo 4. Conclusiones.....	119
BIBLIOGRAFÍA SELECTA.....	122

Introducción

Las décadas de los veinte y de los treinta en España y Argentina se caracterizaron, en el teatro, por el predominio de una serie de piezas dramáticas de baja calidad que subrayaban la repetición de temas y situaciones--sobre todo los que trataban de temas de honor y del adulterio--los diálogos altisonantes, los personajes estereotipados y las puestas en escena poco imaginativas. A este tipo de teatro se le ha denominado con el adjetivo peyorativo de “comercial,” para designar que los dueños de las compañías teatrales no veían más que el interés crematístico como objetivo primordial. En España muchas de las zarzuelas y los sainetes costumbristas pertenecen a este apartado; pero algunos críticos también incluyen las piezas de José Echegaray (1833-1916) y de sus seguidores. En Argentina, el sainete criollo junto a la zarzuela importada de España, componen las piezas comerciales de esos mismos años y, como en España, todas ellas están dirigidas a una burguesía creciente que podía permitirse asistir a este tipo de espectáculos.

Fue esta situación escénica en ambas naciones, lo que ha permitido que algunos críticos denominaran este momento de “crisis teatral,” y lo que contribuyó a que en ambos países surgieran varios tipos de movimientos dramáticos que buscaban combatir lo que consideraban una decadencia del teatro nacional. En los dos países nacen Teatros Independientes a semejanza de los que se originaron en otras partes de Europa a partir de finales del siglo XIX. Además, una serie de escritores renovadores van a preocuparse por mejorar la calidad de las piezas escribiendo obras originales con un diálogo bien

desarrollado, y una escenificación novedosa, en las que mostraban su preocupación por problemas existenciales del sujeto humano, así como denunciaban y hacían tomas de posición ante las injusticias sociales.

Mi estudio analiza las situaciones escénicas de España y Argentina durante las décadas de los veinte, treinta y cuarenta teniendo en cuenta que aunque ambos países ocupan distintos espacios geográficos y se distancian también por su historia y cultura social sí comparten, sin embargo, ciertas circunstancias y van a reaccionar de manera similar; 1. una escena dominada por dramas de baja calidad; 2. el inicio de Teatros Independientes como esfuerzo por parte de diversos dramaturgos por elevar la calidad escénica; y 3. la escritura de obras renovadoras por parte de los escritores más jóvenes.

En el primer capítulo, ofrezco una breve historia del teatro argentino mostrando la aportación autóctona y centrándome en las interrelaciones de lo local con obras y comedias españolas, que se presentaron en la capital bonaerense desde finales del siglo XIX. Discuto después la “crisis teatral” tanto en Argentina como en España y las similitudes históricas que comparten ambos países y que pudieron coadyuvar al parecido en las obras comerciales que se representaban. Subrayo que a mediados de los treinta y debido a la Guerra Civil Española, cientos de intelectuales se ven obligados a abandonar su país natal; muchos llegan a Argentina donde van a continuar y fortalecer las interrelaciones entre escritores, actores, actrices y compañías de ambos países. Recordemos que las relaciones dramáticas entre Argentina y España se remontan siglos atrás con las pequeñas piezas que representaban los religiosos que habitaron las tierras latinoamericanas en el siglo XVII y cuyo objetivo consistía en evangelizar a los indígenas. La presencia del teatro español se mantendrá en Argentina a través de los años de la Colonia y aún después de conseguida la Independencia

en el diecinueve. En el siglo XX, mención especial merece la actriz española María Guerrero quien en el teatro Cervantes, que construyó en Buenos Aires, se encargó de estrenar tanto piezas españolas como argentinas en los años treinta. Con la llegada de escritores y dramaturgos españoles también llega un resurgimiento de las editoriales y revistas de teatro que influirán en los dramaturgos noveles, para “exigirles” un teatro de mayor calidad.

Los Teatros Independientes y sus protagonistas como respuesta a la baja calidad dramática en ambos países compone mi segundo capítulo titulado: “Los renovadores y el ‘Teatro Independiente’ en España y Argentina.” Estos grupos experimentales surgen a ambos lados del Atlántico a finales de los años veinte, treinta y cuarenta teniendo como base los grupos experimentales del norte de Europa. En España destacan “La Barraca” de Federico García Lorca (1898-1936) y “El Búho” que dirigió unos meses Max Aub (1903-1972). En Argentina además de “La Máscara” dirigida por Enrique Agilda y el teatro “Juan B Justo,” es el “Teatro del Pueblo” el primero y más importante en la historia de la renovación teatral, con Leónidas Barletta (1902-1975) a la cabeza. En la península, sólo unos meses después de inaugurado este último grupo argentino, surge con el mismo nombre el “Teatro del Pueblo” de Alejandro Casona. A pesar de compartir designación y muchos de sus objetivos, existe un vacío crítico en cuanto a las similitudes de ambos grupos. Se me ocurre que la razón de esto pudiera ser que los especialistas no han tomado en cuenta la asociación de Casona con un teatro independiente, por no compartir su “Teatro del Pueblo” explícitamente como objetivo principal el deseo de renovación teatral. Sin embargo, sostengo que no solamente sí cabe esta comparación sino que las semejanzas que los unen las avalan como dos de los grupos teatrales más importantes de sus naciones respectivas. En este capítulo además comentaré la importancia de algunos renovadores españoles y

argentinos que como directores de compañías abrieron las puertas al teatro de calidad. Me refiero a Adriá Gual (1872-1943), Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) y Cherif Rivas (1891-1967) en España y Leónidas Barletta en Argentina.

En mi tercer capítulo me enfoco en las obras La sirena varada (1934) del español Alejandro Casona (1903-1965) y La cola de la sirena (1941) del argentino Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) como ejemplo de teatro renovador. He elegido a estos dramaturgos porque ambos escriben un teatro considerado poético, que destaca por su originalidad y profundidad temática y escénica. Aunque ninguno de estos dos autores haya sido estudiado como representante del Teatro Independiente, sus obras sí han sido estrenadas por estos grupos experimentales a lo largo de los años. En una encuesta realizada a cien grupos experimentales en 1970 en España, el crítico José Sanchís Sinesterra concluye que Alejandro Casona es el segundo autor más representado precedido sólo por Bertolt Brecht (1898-1956) y seguido por Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) y García Lorca (1898-1936). Cabe destacar que a diferencia de otros autores típicos del teatro experimental como Valle Inclán en España y Samuel Eichelbaum (1894-1967) en Argentina, ellos sí van a saborear en vida el reconocimiento tanto de la crítica literaria como del público. Ambos autores se asemejan también en que los especialistas en teatro del siglo veinte han encontrado dificultad para encasillarlos dentro de las tendencias o esquemas escénicos contemporáneos por sus diferencias con respecto a otros autores.

Mi examen de la historia teatral española y argentina de estas primeras décadas del siglo veinte define y explora la escena dramática desde los años veinte hasta 1949 desde una perspectiva nueva ya que traza paralelismos y diferencias entre los escenarios y la producción dramática de España y Argentina. La fecha 1949 es especialmente representativa

por la publicación de dos piezas, una de las letras españolas y otra de las argentinas que ejemplifican la madurez del teatro nacional contemporáneo en ambas naciones. Me refiero a La historia de una escalera (1949) de Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y El puente de Carlos Gorostiza (1920-).¹ La escenificación de estas dos obras abre en ambos países un nuevo panorama teatral construido sobre las aportaciones de los renovadores teatrales y los grupos de teatros independientes de las décadas anteriores.

¹ Las semejanzas de estas dos obras al representar la trágica situación de las capas bajas de la sociedad en sus respectivos países es asombrosa. Ambas resaltan por un gran realismo y pesimismo en cuanto a la posibilidad de que las personas mejoraren su situación social y económica.

Capítulo 1

Las tablas argentinas y españolas durante la primera mitad del siglo XX: Crisis e interconexiones.

Aunque Argentina haya visto representadas obras de teatro desde el siglo XVIII, no es hasta la aparición del mimodrama o espectáculo ecuestre-gauchesco-circense de tema típicamente autóctono, Juan Moreira (1884) de Eduardo Gutiérrez (1851-1889), que empieza el teatro nacional.² Esta obra del género criollo, también conocido como drama gauchesco, tuvo sus antecedentes un siglo antes con el poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y posteriormente con el poema también gauchesco de José Hernández (1834-1886) “Martín Fierro” (1872), el cual ha sido considerado la culminación de este género de literatura. El poema de Hernández critica la situación de opresión, marginación y explotación que sufrían por parte del gobierno argentino los gauchos, quienes además de otros abusos, también fueron obligados al reclutamiento forzoso en el ejército, y en muchos casos perdían sus bienes y familias debido a sus largas ausencias.³ A la defensa de este grupo social también se

² El teatro en Argentina como en la mayoría de los países hispanoamericanos se vio influido directamente por el europeo, particularmente el español pero también por el italiano y francés, sobre todo desde el siglo XVIII hasta finales del XIX. La capital bonaerense llevó a la escena obras de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español entre cuyas figuras principales sobresalen Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635), Tirso de Molina (1579-1648), Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

³ El vocablo “gaucho” proviene de la expresión quechua “huachu,” que quiere decir huérfano o vagabundo. Según Raquel Chang Rodríguez se trata de un hombre errante dedicado a la crianza de ganado vacuno en las grandes llanuras o pampas (618). Entre algunos de los adjetivos que se han utilizado para describirle se encuentran: de espíritu libre, taciturno, silencioso, valiente, fuerte y ágil con el manejo de caballos. En el caso de Juan Moreira, este protagonista sufre una evolución en las distintas obras y pasa de ser un criminal a ser héroe, ya que según Willis Knapp Jones: “The real Juan Moreira had been a dirty, ugly, and

va a dedicar no sólo el Juan Moreira de Gutiérrez sino además los varios dramas gauchescos posteriores que surgieron a partir del enorme éxito de este poema de Hernández. Cabe también destacar que el deseo de libertad del gaucho se puede relacionar con este teatro temprano y también con el posterior, en palabras del crítico Adam Vársenyi: “La demanda de justicia del gaucho y su rechazo a ser dominado por otros le vinculan al espíritu que ha guiado al teatro y a la teología de la liberación posteriores” (85).

El estreno de Juan Moreira, marcó un hito en la historia del teatro argentino ya que hasta esa fecha los dramaturgos se veían forzados a entregar sus dramas y comedias a las compañías españolas actuantes en Buenos Aires, únicas que podían ponerlas en escena con eficiencia (Casadevall 15). Esto ocurrió con piezas escritas por autores como Matilde Cuyás (1859-1900) y su drama en tres actos y en prosa Contra soberbia, humildad (1877); David Peña (1862-1930), conocido como el creador de los dramas históricos argentinos, que estrenó Próspera (1903) e Inútil (1904); y Luis Ocampo (?) con la pieza Entre un tigre y un oso (1878) representadas por las compañías españolas de Hernán Cortés y de Reig y Galé (?). Algunos de estos autores y obras surgieron gracias a los esfuerzos de la “Sociedad Protectora del Teatro Nacional” (Castagnino, Esquema 52).⁴ Estas piezas y otras similares estrenadas unos años después de Juan Moreira sientan las bases para el surgimiento del teatro nacional.

El mismo Eduardo Gutiérrez fue quien adaptó su novela Juan Moreira en forma de mimodrama para que la interpretaran los hermanos Podestá, Jerónimo (1851-1933) y José

cruel, and treacherous criminal, captured and executed in Mercedes in 1874. Gutiérrez had idealized him into a romantic victim of official and military oppression” (96).

⁴ Éste no fue el primer intento de formar una sociedad con la intención de impulsar el teatro nacional. Con anterioridad se funda en 1817 en Buenos Aires la “Sociedad del Buen Gusto” dentro de la estética neoclásica a la que se adhería el movimiento ilustrado y surgían grupos interesados en combatir el repertorio español de las obras barrocas que se representaban en Argentina y fomentar el arte dramático nacional. Según Frank Dauster, y siguiendo las tendencias del neoclasicismo, el objetivo de esta sociedad era propulsar el arte dramático nacional haciendo uso de la corriente afrancesada y racionalista (8).

(1858-1936), en el circo, en 1884. Aunque en principio se estrenó en la forma que la escribió Gutiérrez, es decir, como mimodrama, más tarde los Podestá recorrieron Argentina con gran éxito de público con esta obra adaptada por José Podestá (también conocido como el payaso “Pepino 88”), quien sustituyó el mimo por diálogos entre los personajes. Así, Juan Moreira se convertiría, según la crítica, en la primera obra que inició el teatro netamente argentino.⁵ De acuerdo al criterio de Domingo F. Casadevall, a pesar de este triunfo los dramaturgos argentinos no tenían confianza en la compañía de los Podestá ya que no eran actores profesionales sino personas de circo, y por lo tanto preferían seguir entregando sus obras a las compañías españolas (28). A pesar de estos contratiempos, después del estreno de Juan Moreira hubo una nueva generación de artistas que pasaron del circo⁶ al teatro.⁷ Dichos artistas impulsaron lo nacional con obras exclusivamente rioplatenses frente al “teatro extranjero” de las compañías de España que interpretaban obras en su mayoría peninsulares (Casadevall 15).

Algunos de los dramaturgos importantes del momento fueron Martiniano Leguizamón (1858-1935) y su obra Calandria (1896), Martín Coronado (1850-1919), y Nicolás Granada cuya obra más famosa es ¡Al campo! (1902); todos ellos se dieron a conocer cultivando este género llamado gauchesca teatral y también conocido como teatro rural rioplatense. En esos momentos no se hacía distinción entre el teatro argentino y el

⁵ Hay críticos que difieren de este juicio como Domingo F. Casadevall quien considera que el teatro argentino ya existía con anterioridad: “Con esta obra no se inició nuestro teatro sino una nueva y brillante etapa de su existencia” (11). En contraposición, el estudioso Walter Rela comenta: “Es verdad que antes que Pepe Podestá ya existían autores teatrales, es verdad que ya se habían escrito obras de ambiente nuestro a pesar de que era irremediablemente necesario interpretarlas con actores españoles, o cuando mucho, españolizados. Pero faltaban los intérpretes, faltaba el teatro” (13).

⁶ Debido a la ausencia de teatros es en el circo donde se van a hacer las primeras representaciones teatrales. Domingo F. Casadevall asevera que desde 1842 en el circo Olimpo se incluían entremeses, dramas mímicos o hablados al final de cada función (22).

⁷ Según Castagnino el primer teatro permanente abrió sus puertas en 1757 (Esquema 19).

uruguayo, de ahí que existieran también abundantes dramaturgos uruguayos influenciados por el género gauchesco. Algunos de ellos y sus obras fueron Elías Regules (1861-1929) con Los gauchitos (1894), la obra Juan Soldao (1893) de Moratorio Orosmán (1852-1898), Abdón Arózteguay (1853-1926) quien estrenó Julián Jiménez en 1892 y Víctor Pérez Petit (1871-1947) conocido por su drama de costumbres nacionales Cobarde, puesto en escena en 1894.

La problemática dependencia en lo foráneo, implícita en el nacimiento del teatro argentino como reacción al teatro extranjero, determina mi énfasis en detallar la historia del teatro bonaerense desde sus inicios subrayando las relaciones entre el teatro español y el nacional, todo ello teniendo como base de información principal La historia del teatro argentino de Osvaldo Pellettieri.

1.1. Cronología del teatro en Argentina

La cronología que hace Pellettieri del teatro argentino se divide en cinco partes: 1. designa las fechas 1700 a 1884 como el “Período de Constitución”; 2. desde 1884 hasta 1930 existe un segundo período al que titula “Subsistema de la emancipación cultural”; 3. al tercero (1930-1949), cuarto (1949-1976) y quinto periodos (1976-1998) les llama “subsistema moderno I, II y III” respectivamente. Estos cinco periodos están compuestos por diversos microsistemas teatrales. Debido a que mi investigación termina en 1949, comentaré tan solo los tres primeros periodos, ya que el tercero termina ese mismo año. Mi comentario proporcionará una visión general de la evolución del teatro argentino que me permitirá contextualizar las décadas de los treinta y cuarenta en las que se centra mi proyecto.

Para Pelleteri, durante el “Período de Constitución” (1700-1884), “no hay teatro de manera sistemática. No se constituye de forma duradera la producción de textos dramáticos y espectaculares, de un público y de una crítica” (19). En esos momentos el teatro de Argentina todavía dependía del de España. Este autor separa las obras argentinas de esta época en tres apartados que corresponden a la evolución de las tendencias literarias decimonónicas: 1. teatro de intertexto neoclásico (1812-1823), 2. la gauchesca primitiva o de intertexto popular español (1723-1823), y 3. la emergencia del teatro de intertexto romántico (1838-1884). Dentro de la primera tendencia se encuentra el teatro como arma de combate que se ejemplifica con el drama de Luis Ambrosio Morantes (1775-1837), Tupac Amarú (1813). Según Dauster, esta obra es una versión rousseauiana de la rebelión incaica de 1780. En esta misma tendencia se inserta también el drama El hipócrita político (1820) de cuyo autor sólo se conocen las iniciales P.V.A.

Para entender la segunda tendencia del “Período de Constitución,” denominada por Pelleteri “prehistoria gauchesca” pero también conocida como “de intertexto popular español,” es preciso considerar que durante el siglo XIX era común ver en la escena argentina el llamado género chico español, compuesto por la revista española, un tipo de teatro musical que comenzó en España en el siglo XIX con zarzuelas y sainetes. La revista, adaptada a los tipos y ambientes bonaerenses, se convertiría en el sainete criollo.⁸ La tercera tendencia, la del intertexto romántico, tiene también una clara influencia española ya que el panorama teatral argentino se enfrenta con la influencia del romanticismo español tardío al estilo de José Echegaray (1832-1926), premio Nóbel de Literatura en 1904. Fueron escenificadas obras de relevantes autores españoles como José Zorrilla (1817-1893) con Don

⁸ Para más información entre las semejanzas y diferencias entre el sainete criollo y el sainete español ver el estudio de Domingo F. Casadevall, Buenos Aires: Arrabal-Sainete-Tango.

Juan Tenorio (1844) y de otro premio Nóbel de Literatura de 1922 Jacinto Benavente (1866-1954). La influencia española se advierte en las piezas tempranas de figuras argentinas dentro de esta tendencia entre los que destacan Nicolás Granada, Martiniano Leguizamón, Ezequiel Soria (1873-1936), Enrique García Velloso (1880-1938) y Alberto Vacarezza (1888-1959) entre otros (Pelletieri 2: 163).

Al “Período de Constitución” según este mismo esquema de Pellettieri, le sigue el “Subsistema de la emancipación cultural” que se extiende desde 1884 hasta 1930. Este periodo se subdivide en cuatro microsistemas: 1. el de la gauchesca teatral (1884-1896); 2. el del romanticismo tardío (1880-1930); 3. el del sainete y la revista criolla (1890-1930); y 4. el premoderno compuesto por la obra de Florencio Sánchez (1903-1930), el grotesco criollo (1923-1934) y la comedia (1900-1930). Junto a estos cuatro microsistemas surge también en la segunda década de los años veinte un grupo de precursores de la modernización del treinta.

El primer microsistema de este periodo de la emancipación cultural, el de la gauchesca teatral (1884-1896), tiene su más importante exponente en la obra Juan Moreira ya mencionada. El segundo, el del intertexto del romanticismo tardío, presentó dos tendencias a su vez: el nativismo, cuya obra principal es Calandria (1896) de Martiniano Leguizamón, y el melodrama social, con La piedra del escándalo (1902) de Martín Coronado como obra paradigmática (Pellettieri 2: 164).

Un tercer microsistema dentro del periodo de emancipación cultural es el del sainete y la revista criolla. Para muchos críticos el sainete fue un género popular entre las masas, condicionado por los inmigrantes que llegaron a Buenos Aires. La inmigración fue clave en el desarrollo del sainete y en opinión de Luis Ordaz: “Fue el arte escénico popular de la etapa inmigratoria. Además de contener una actitud estética, valiosa por sus raíces, puede

explicarse a través del desarrollo político-social del país” (El teatro argentino 82). Según Casadevall, en 1912 los extranjeros ocupaban dos terceras partes de la capital (49). En 1936, solamente el 35% de las familias de Buenos Aires tenían padres oriundos de Argentina. Luis Ordaz resalta en El teatro argentino los cuatro millones de inmigrantes que llegaron de Europa, mayormente de Italia, entre 1871 y 1920 (82). Fueron precisamente estos tipos en los que se fijaron los saineteros para crear a sus protagonistas. Los sainetes tenían como espacio escénico los conventillos o viviendas en barrios bajos donde sobrevivían los diferentes grupos raciales. Así, no es de sorprender que, dado el carácter localizado y costumbrista del sainete criollo, no sobresaliera por el éxito al ser llevado a escena por actores españoles, cuya dicción netamente castellana manifestaba en primer plano su extranjería, y sí triunfasen cuando se reponían las obras con autores nacionales.

En opinión de Pellettieri el sainete tiene tres fases: el de pura fiesta, el tragicómico y el grotesco criollo. Para Ángela Blanco Amores de Pagella, aunque el sainete criollo proviene del español, en el argentino se da el sentido trágico que es distintivo del sainete nacional (45). Los críticos confirman que para 1930 este género estaba prácticamente agotado. La repetición de los temas, personajes tipo y decorados bajan la calidad de dichas piezas convirtiéndolas en las obras “comerciales” que los dramaturgos renovadores rechazarían e intentarían mejorar. Entre las piezas de sainete más destacadas se encuentran: De paseo por Buenos Aires (1890) de Justo S. López de Gomara (1859-1923), La fiesta de don Marcos (1892) de Nemesio Trejo (1862-1916), Gabino el mayoral (1896) de Enrique García Velloso y El conventillo de la paloma (1929) de Alberto Vaccarezza. Este último fue el sainetero de mayor éxito en Argentina y la pieza fue uno de los mayores triunfos del teatro rioplatense, con más de 1200 representaciones. Como es fácil deducir de mis palabras y de

los títulos de estos sainetes, este tipo de dramas aboga por las tradiciones y la cultura argentina, aunque muchos de sus autores fueran extranjeros. Según Casadevall, el afán de los hijos de los inmigrantes argentinos por despojarse de lo extranjerizante convirtió a muchos de ellos en abogados de lo criollo, en propagandistas de la tradición nacional y en cultores de las cosas típicas (51). De ahí que el ochenta por ciento de de los compositores y poetas del tango porteño sean argentinos de apellidos italianos e incluso José Podestá, figura clave de los orígenes del teatro argentino, es hijo de genoveses puros nacido en Montevideo (Casadevall 59).

De acuerdo con Pellettieri, el cuarto y último microsistema de este periodo es el premoderno. Tres son las tendencias en las que el crítico lo subdivide: la culta o dominante, el grotesco criollo y la comedia. Florencio Sánchez (1875-1910), figura principal de la tendencia culta, consolidó el teatro rural con M'hijo el doctor (1902), La gringa (1904) y Barranca abajo (1905) y es considerado la figura clave de la llamada época de oro del teatro argentino (1900-1910) junto a Roberto J. Payró (1867-1928) que estrenó Sobre las ruinas en 1902 y Gregorio Laferrère (1876-1913) cuya primera obra ¡Jettatore!, estrenada en 1905, tuvo un éxito resonante. Según David William Foster la muerte prematura de Sánchez y la concentración de la creación de sus obras en un corto período de tiempo (entre 1904 y 1906) impidió que se estableciera un movimiento o tradición, por lo que su muerte tuvo un efecto devastador en el teatro nacional (vii). Dicha devastación puede verse como una de las causas de la subsiguiente “crisis teatral” que mencionan ciertos críticos. Sea como fuere, la importancia de la escena argentina de entre siglos la confirman las palabras del crítico Adam Versényi, quien afirma que Argentina contaba con uno de los centros de teatro más

importantes del continente en esa época: “Después de México, el país latinoamericano teatralmente más activo al finalizar el siglo XIX y comenzar el veinte era Argentina” (207).

La segunda tendencia dentro del cuarto microsistema denominado premoderno la confiere el grotesco criollo cuya máxima figura es Armando Discépolo (1891-1971) y cuya primera pieza de este estilo fue Mateo (1923). La obra fundamental del grotesco criollo según Pellettieri es de este mismo autor y se titula Stéfano (1928). El microsistema de la comedia (1900-1930) pertenece a la tercera tendencia del cuarto microsistema y es Gregorio Laferrère el dramaturgo protagonista. Además de los cuatro microsistemas, Pellettieri señala un grupo adicional de dramaturgos o precursores de la modernización de la década del treinta entre los que se encuentran de nuevo Armando Discépolo además de otros autores como Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964), Elías Castelnuovo (1893-?), Francisco Defilippis Novoa (1889-1930) y Enrique Gustavino (1898-1956).

El tercer periodo del teatro argentino o “Subsistema teatral moderno I” comprende desde 1930 hasta 1949. Y dentro de éste Pellettieri señala la continuidad del microsistema premoderno con sainetes, comedias asainetadas, el nativismo, el grotesco criollo y la comedia blanca. Además aparece también el “Teatro Independiente” cuya compañía más destacada fue la del “Teatro del Pueblo” dirigido por Leónidas Barleta desde 1930 hasta la década de los sesenta. Autores como Roberto Arlt tienen un papel fundamental en el panorama teatral a partir de los años treinta. También dentro de este período Pellettieri incluye el subsistema profesional culto.⁹ Debido a que mi estudio corresponde cronológicamente a este tercer periodo terminaré con él mi rápido resumen. Del cuarto y quinto periodos, solo recordaré brevemente que Pellettieri los clasifica como subsistema

⁹ El volumen tercero de Historia del teatro argentino en Buenos Aires que corresponde a estas fechas no ha sido publicado hasta el momento.

moderno II (1949-1976) y subsistema moderno III (1976-1998) respectivamente. Y es con anterioridad a ellos, es decir, durante el segundo y tercer periodo, que empieza la controversia sobre una posible crisis en el teatro bonaerense que es el tema del próximo apartado.

1.2. La supuesta “crisis teatral” en Argentina

Desde la década de los años veinte surge un debate entre los críticos y dramaturgos de Argentina sobre si hubo o no una crisis teatral en el drama a principios del siglo XX. La cuestión se seguía debatiendo hasta hace pocos años. Muchos son los críticos (Luis Ordaz, Héctor Castagnino, Frank N. Dauster) que han comentado sobre la existencia de esta crisis en el teatro del Río de la Plata, señalando diferentes fechas para su comienzo y término, todas ellas entre 1910 y 1949. La mayoría de estos estudiosos también señala que dicha crisis finaliza en el año 1949 coincidiendo con el estreno de la obra El puente de Carlos Gorostiza. Tanto Luis Ordaz como David William Foster entre otros confirman que fue en 1910 cuando comenzó--si es que comenzó--la crisis teatral. Ordaz puntualiza que la misma culminó en el año 1930 y que fue causada por la baja calidad de las obras comerciales que describe en las siguientes palabras:

La comercialización desahogada que produjo el bastardeo de una expresión artística que fue perdiendo su firme atracción popular. Particularmente en lo que se refiere al sainete y a la breve pieza de costumbres de diversa denominación. Primaban la payasada escénica y los espectáculos del más burdo pelaje. (El teatro argentino 89)

El crítico Raúl Héctor Castagnino, en su Esquema de la literatura dramática en Argentina (1968), ofrece una periodización muy valiosa en relación con la política nacional entre finales del siglo XIX y principios del XX. En ella afirma también que “entre 1910 y 1949 hay una crisis del teatro nacional” (114). Este autor apunta hacia diferentes razones para

explicar dicha crisis. La primera de ellas se refiere a que abundaban más los cines que los teatros y que los primeros eran más económicos para el público. La segunda tiene en cuenta que si la obra no triunfaba en Buenos Aires no era aceptada en otros lugares de Argentina. Castagnino menciona en una tercera razón que otros espectáculos, además del cine, como el fútbol, los museos o los hipódromos comenzaban a hacerse más populares en esos momentos y competían con el teatro. Este estudioso también argumenta que el teatro que se escribía no era de gran calidad, y que, incluso los mismos dramaturgos lo sabían. Pone de ejemplo el caso del periodista y dramaturgo Julio Filiberto Escobar que se queja a menudo de la mediocridad del teatro en sus artículos, aunque él mismo admite lo siguiente en referencia a su propia obra: “A veces escribo cosas muy malas que tienen mucho éxito porque son inferiores como La muerte de un vivo, Amurado, Asegure a su mujer” (Castagnino 100). Escobar también se refiere a la influencia que ejercía el éxito de taquilla en la selección de las obras que se representaban: “El autor propone; los directores de compañía y otros caciques disponen. Hay que bajar los ojos de los grandes modelos y ponerse a la altura de grandes éxitos de risa. La boletería ante todo y sobre todo!” (Castagnino 100). Otro punto que utiliza este crítico para comentar la crisis es la abundancia o la escasez de teatros en Argentina, que en su opinión debe tenerse en cuenta a la hora de investigar la historia del mencionado género durante el siglo XX. Según Castagnino, en 1927 había treinta y siete teatros en Buenos Aires, veinticinco de importancia, pero veinte años más tarde sólo había una veintena, y seis “estaban ocupados por elencos extranjeros” (94). Esta información que destaca la reducción en números de los teatros disponibles en la capital es otro de los criterios de los que se vale para apoyar la idea de que existió una crisis en el teatro argentino en la década de los treinta.

Siguiendo el hilo argumentativo de la baja calidad de las piezas, Frank N. Dauster también indica que la principal razón de dicha crisis se encuentra tras el hecho de que por razones económicas la mayor parte de los comediógrafos prefirieron confeccionar obras débiles, pero de fácil éxito (51). La lectura de estos críticos deja sentado que a partir de 1910 los grupos que controlaban el teatro argentino colocaron los intereses económicos sobre la calidad artística de las obras representadas. Lo importante era agradar al público con obras de baja calidad, pero que se vendían bien porque usualmente eran cómicas y repetían éxitos comerciales anteriores. Ahora bien, en opinión de Domingo F. Casadevall los críticos exageran cuando consideran que el declinar sucedió en la primera década del siglo XX (178). Al igual que otros expertos en teatro argentino, Casadevall culpa por la eventual crisis primero a los autores, por hacer teatro con objetivos exclusivamente económicos, y segundo, al público por no exigir un teatro de mayor calidad. Para este crítico, sin embargo, la fecha de la declinación teatral es algo posterior. Comenta que “el mal se agravó en la época peronista. En los teatros comerciales triunfaron los autores de comedias asainetadas, de piezas entretenidas o de engendros de propaganda gubernista” (182). Así, en su opinión la declinación del teatro nacional no se hizo patente hasta 1925.

Sin embargo, hay también críticos teatrales que rechazan esta idea general de colocar la crisis en la primera mitad del siglo XX. Así ocurre por ejemplo con autores que escriben en el medio siglo como Arturo Berenguer Carisomo y otros posteriores como Ángela Blanco Amores de Pagella y Osvaldo Pellettieri. Estos últimos no están de acuerdo con que fuera posible tener una crisis en un teatro que todavía no había alcanzado su madurez. Para Carisomo no es factible el argumento de que hubo una crisis cuando algunos críticos (y pone de ejemplo a Héctor Castagnino) al mismo tiempo que hablan de crisis mencionan a más de

veinte autores destacables de ese periodo (Teatro xiv). En su opinión se puede hablar de “desorientación momentánea,” y si se quiere llamarlo crisis esta sería “fecunda y de crecimiento,” porque según él, el teatro argentino no tenía madurez en ese momento (43). De resolución similar es Ángela Blanco Amores de Pagella, quien afirma que no hubo tal crisis. En la conclusión de su obra Nuevos temas en el teatro argentino (1965) comenta la opinión de Castagnino asegurando que no existió tal crisis sino que el teatro argentino era joven: “No es posible reclamar una adultez que todavía no ha logrado” (155). Pellettieri, otro de los más importantes críticos del teatro argentino del momento actual, comenta: “El pasaje del teatro finisecular al teatro moderno en la Argentina entre 1890 y 1930 fue sumamente rico” (2: 489). Con estas palabras alabanciosas difiere del concepto de crisis teatral contradiciendo lo aseverado por otros críticos que ya he comentado.

Después de cotejar las opiniones contradictorias sobre una supuesta crisis teatral en Argentina, me inclino a pensar que efectivamente el teatro argentino no había llegado a su madurez en la década del treinta y por ello debe definirse esta época (1884-1930) no como de crisis sino de “emancipación cultural” según la terminología de Osvaldo Pellettieri.¹⁰ Sin embargo, también se debe admitir que en efecto muchas de las obras que triunfaron en ese momento respondían a los gustos del público de masas y que los empresarios no se caracterizaban por buscar la calidad artística, sino el éxito de taquilla. Esta falta de calidad es una de las razones por las que surgen los escritores renovadores que buscaban elevar el teatro nacional: Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Enrique Gustavino, Conrado Nalé Roxlo y Francisco Defilippis Novoa (1898-1930), entre varios otros. Además de estos dramaturgos, y en pro de mejorar la calidad, Leónidas Barletta decide, después de haber participado en

¹⁰ Este término se refiere a una emancipación de las influencias extranjeras, entre ellas del teatro español.

algunos intentos de formaciones independientes, fundar el Teatro del Pueblo. Barletta desde la directiva de este grupo buscó un mayor alcance estético convirtiéndose en la figura clave de la escena independiente en Argentina, valiéndose de su influencia para animar a autores porteños como Roberto Arlt a hacer un trabajo “serio.”¹¹

1.3. La crisis teatral en España.

Cabe destacar que durante los mismos años en los que se habla de una crisis teatral en Argentina los críticos españoles coinciden en señalar también una crisis del teatro en España. En este caso, el consenso tiene mayor unanimidad y razón de ser ya que el español es un teatro de siglos que tuvo su gran esplendor en el XVII y difiere por ende en gran medida del joven teatro argentino. Por ello no se puede argumentar que en España la crisis fuera parte del proceso de maduración en el establecimiento de un teatro nacional como se ha aseverado en el caso argentino, sino de un desgaste de la producción teatral en general. Empezando en el siglo XIX España había sido desplazada del centro hegemónico y comparte con sus ex colonias un lugar periférico al que la lanza tanto su gobierno como la supremacía que fueron cobrando primero Francia e Inglaterra y más tarde los Estados Unidos de América. Es importante señalar además que tanto Argentina como España tienen un contexto político, social e histórico muy diferente el uno del otro, por lo tanto no se intenta aquí hacer una comparación entre las posibles crisis teatrales de los dos países, sino solamente señalar una coincidencia que pudo ser debida, en parte, a un especial interés económico de las compañías teatrales de ambos países.

¹¹ En el segundo capítulo estudio los grupos de teatros independientes cuyos directores fueron además dramaturgos renovadores tanto argentinos como españoles. Ellos usaron sus obras y compañías como un arma de combate contra el teatro comercial del momento.

En España, en el teatro comercial previo a la Guerra Civil Española (1936-1939), destaca el teatro cómico, muy relacionado con el entremés y el sainete, y que por lo tanto, busca la risa fácil y el agrado del público. Estas características son compartidas tanto por las tablas españolas como por las argentinas de ese momento. Este tipo de dramas tiende a ser de baja calidad artística, de ahí que se hable de una crisis teatral. Algunos de los autores españoles de mayor renombre que escribieron este tipo de obras a principios de siglo fueron Carlos Arniches (1866-1943), los hermanos Serafín (1871-1838) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1844), Enrique García Álvarez (1873-1931) y Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Su triunfo en la escena española hizo que muchas de las comedias de los hermanos Quintero fueran también representadas en Argentina. Debido a lo que percibían como la falta de calidad de estas piezas, numerosos intelectuales españoles de la década de los treinta sentían un gran desprecio hacia ellas. Entre los que expresaron su disgusto se encuentran el novelista de la Generación del 98 Pío Baroja (1872-1956) y el conocido escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Baroja consigna su malestar en sus Memorias (1944). Las quejas contra el curso que tomaba el drama español se habían dirigido ya con anterioridad a dramaturgos de renombre de finales del siglo XIX como José Echegaray (1832-1916), quien a pesar de haber ganado el premio Nobel, se le acusaba de alentar los intereses de la incipiente burguesía nacional con sus piezas románticas. Dicha burguesía se señalaba como el principal consumidor de estas obras. El crítico Miguel Bilbatua opina en cuanto al público del teatro comercial: “sólo puede ser consumido por las capas alta de la burguesía de Madrid y Barcelona” porque es un “producto caro, producto de una economía liberal, objeto de lujo” (10). En cualquier caso, ante la decadencia y la necesidad de renovación de las tablas decimonónicas y de la literatura española en general, surgieron la Generación del 98, los

modernistas y la Vanguardia, siendo los dos primeros los que más protestaron en contra de Echegaray y los dramas románticos. Las comedias costumbristas y las de salón de otro premio Nóbel, Jacinto Benavente (1866-1954), cuyo teatro es considerado de mayor calidad artística a la vez que de éxito de taquilla, también fueron atacadas y coexistieron con las piezas de menor valía en la primera mitad del siglo XX.

En opinión de Oscar Fernández, en muchos casos, los intentos de hacer un drama distinto y nuevo surgieron no de los dramaturgos, sino de autores con un interés especial en otros géneros; entre ellos los prestigiosos escritores de la Generación del 98, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno (1864-1936) y Azorín (seudónimo de José Martínez Ruiz, (1873-1967) (6).¹² La esfinge (1898) estrenada en 1909, La venda publicada en 1913 y puesta en escena por primera vez en 1921, La verdad escenificada en 1899, Fedra en 1918 y El otro en 1932 son algunas de las piezas que estrenó el creador de la “nivola,” si bien dentro del clima teatral mediocre de la época tuvieron escaso éxito. La austeridad en la escenografía, lo esquemático en su teatro y su concepción del arte como conducto de la expresión de sus angustias existenciales, efecto de su crisis religiosa, pudieron ser algunas de las razones que determinaran el fracaso dramático de Unamuno en ese momento. Aunque Azorín tampoco consiguió fama con sus obras dramáticas, sus piezas destacan por su tono vanguardista, como se observa en La araña en el espejo, El segador y Doctor Death de 3 a 5, todas ellas estrenadas en 1928. A estos escritores del 98 se les puede añadir los poetas y hermanos Antonio (1874-1947) y Manuel Machado (1875-1939) cuya innovación (al igual

¹² Fernández también señala entre estos renovadores a Eduardo Marquina (1873-1966), quien es conocido por sus dramas históricos tales como Las hijas del Cid (1908), Doña María la Brava (1909), su pieza más conocida En Flandes se ha puesto el sol (1910) y El rey trovador (1912) (81).

que en Lorca) viene a partir del teatro poético con piezas como Las adelfas y La Lola se va a los puertos ambas de 1928.

Entre otros dramaturgos renovadores de ese momento encontramos al dramaturgo Alejandro Casona--al que le dedico buena parte del capítulo tercero--y a Federico García Lorca entre varios otros. En un intento de estrenar a los autores renovadores mencionados, y enfrentado con la crisis dramática, el autor y director de teatro Gregorio Martínez Sierra, aprovechará su puesto de director del teatro Eslava en Madrid, para dar impulso a dramas de calidad.¹³ La situación general de crisis del teatro durante la década del treinta habría de empeorar con el estallido de la Guerra Civil Española y posteriormente con la imposición de la censura durante la dictadura (1936-1975) de Francisco Franco (1892-1975).

1.4. Argentina y España en el contexto socio-político de la primera mitad del siglo XX.

Las diferencias históricas impiden relacionar directamente la discutible crisis de la escena argentina con la que en efecto tuvo lugar en el teatro español. No obstante, para contextualizar la situación del ambiente teatral de ambos países se debe tener en cuenta el contexto político, económico y social de principios del siglo XX, no sólo en ambas naciones, sino especialmente a nivel mundial. Como indica el crítico de teoría teatral Mark Fortier, al necesitar un espacio público, recursos físicos, trabajadores y audiencia, el teatro está más relacionado con el mundo exterior y más dependiente de él que las otras artes. Por ello, los cambios en el entorno histórico no pueden menos que producir variedades en la producción teatral (152). Sin duda, los problemas o inestabilidades de la escena de la realidad cotidiana argentina, española y mundial se conectan a dicho nivel histórico.

¹³ Al autor y director teatral Gregorio Martínez Sierra dedico un apartado en el capítulo segundo.

Tanto la Primera Guerra Mundial (1914-1918), como la Segunda (1939-1945) y la caída de la bolsa de Nueva York en 1929 tienen una fuerte repercusión en los escritores de ese momento. Los europeos y los latinoamericanos van a desarrollar un cierto pesimismo que reflejan en sus obras. William Giuliano considera que las piezas expresionistas y el teatro grotesco europeo de las primeras décadas del siglo provienen del malestar y desilusión, consecuencias de la Primera Guerra Mundial, que hace acercar a los dramaturgos a los valores humanos y a la esencia de la realidad:

The period immediately following the First World War brought with it a sense of disillusionment which leads many European dramatists to reappraise human values and delve into the essence of reality. The playwrights sought to dramatize the inner life of man, his illusions and his ideal. The new modes of writing plays were called the expressionistic and the grotesque theatres. (4)

En Europa el deseo de libertad y búsqueda de nuevas expresiones se dio también en las distintas artes plásticas del mismo modo que en la literatura. Por ello, a las tendencias modernistas, impresionistas y expresionistas que predominaban a principios del siglo veinte, se les unió coexistiendo y desplazándolas en importancia, las vanguardias o periodo de los “ismos” (cubismo, expresionismo, imaginismo, futurismo, dadaísmo, ultraísmo...). Las vanguardias llevaron al arte una manera distinta de ver la realidad mundial a través del distorsionamiento de dicha realidad en sus obras basado fundamentalmente en el principio del irracionalismo, que permitía a los autores interpretar el entorno sin que la imitación mimética fuera la base del arte. De ahí que cada uno de los “ismos” se distinga por una manera diferente de representar lo real, como las formas geométricas en el caso del cubismo, o la importancia de la máquina en el futurismo. En Europa estos “ismos” surgieron como ya he indicado alrededor de la Primera Guerra Mundial y unos años después, es decir, en la segunda década del siglo veinte, llegaban a América Latina. En algunos casos surgieron

nuevas propuestas por parte de hispanoamericanos que fueron traídas a Europa, como en el caso de Vicente Huidobro (1893-1948) y el creacionismo de 1914.

Aunque por distintas razones, la situación de caos político en Europa se asemeja a la de Argentina. En esta nación, Hipólito Irigoyen (1850-1933) llegó democráticamente al gobierno, después de que se instituyera la Ley Sáenz Peña en 1910, una reforma de la legislación electoral. Los dos gobiernos de Irigoyen (1916-1922 y 1928-1930) se vieron interrumpidos, el primero por el gobierno del también radical Marcelo Torcuato de Alvear (1868-1942), y, el segundo, por un golpe de estado. Este fue llevado a cabo el seis de septiembre de 1930, cuando el general José Félix Uriburu (1868-1932) entraba en la Casa Rosada para marcar el primer golpe militar triunfante en Argentina en el siglo XX. De inclinaciones fascistas, Uriburu gobernó hasta 1932, año en el que le sucedió electoralmente el general que encabezó con él el golpe militar, Agustín P. Justo (1876-1943). Esta inestabilidad política está directamente relacionada con los problemas económicos. La crisis mundial de 1929 mostró que “el granero del mundo,” como se llamaba popularmente a la Argentina por su comercio de carne congelada y cereales, dependía económicamente de Inglaterra. Esta crisis económica no fue solucionada por los diferentes gobiernos militares y civiles que se sucedieron en el poder desde los años veinte. Ni siquiera el popular Juan Domingo Perón (1895-1974), presidente a partir de 1946 con la ayuda de su esposa María Eva Duarte o Evita (1919-1952), mejoró la situación. Después de nueve años de gobierno, fue expulsado como consecuencia de una nueva sublevación militar. Parte de los problemas económicos del país se debían a los desequilibrios sociales. El excedente de inmigrantes europeos de baja preparación laboral no ayudó a la vacilante Argentina de la primera mitad del siglo veinte. Las inestabilidades políticas, económicas y sociales que he resumido se

revelan en la literatura y sobre todo en el teatro de diferentes formas. Por un lado, el público tiende a preferir la comedia ligera que le ayuda a olvidar los problemas del país, pero por otro, los autores con conciencia social empiezan a reflejar estos problemas en sus obras, dando así el auge a piezas más serias y renovadoras en el teatro nacional.

La inestabilidad política económica y social no es exclusiva de Argentina, la pérdida de las últimas colonias españolas en Guam y las Filipinas en Asia, y Cuba y Puerto Rico en América Latina a finales del siglo XIX, señalan el final del declive político y económico-social que progresivamente sufría España a nivel nacional e internacional durante los últimos trescientos años. Una de las personas que primero tuvo que hacer frente a esa inestabilidad fue el rey Alfonso XII (1857-1985), pero sobre todo el peso del desastre recayó en su hijo Alfonso XIII (1886-1941) quien, en 1902 y con dieciséis años, era coronado y gobernaría hasta 1931. Durante los próximos decenios, Alfonso XIII no sólo no se opuso a la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1931), cuya política no benefició en nada la situación de crisis económica del país, sino que, además, durante esas tres primeras décadas del siglo veinte afrontó una variedad de conflictos. Junto con el gobierno, desafió la guerra con Marruecos, los brotes nacionalistas de las comunidades catalana y vasca, y el retraso de la revolución industrial, que había empezado en Inglaterra en el siglo XIX, pero que no se advino a España hasta bien entrado el XX. Este retraso tuvo como consecuencia la falta de buenas comunicaciones y la tardanza en el desarrollo del ferrocarril, factores por los que en las primeras décadas de siglo España continuaba estancada con una economía basada principalmente en la ganadería y la agricultura, lo que la situaba en posición desventajosa en relación con otros países europeos. Dicho estancamiento también ocasiona la avalancha de la emigración sobre todo a Cuba y Argentina. Se estima que entre 1901 y 1911 emigró el diez

por ciento del total de la población. De éste, un ochenta por ciento provenía de la zona rural, la más pobre (Tuñón de Lara 487). La misma búsqueda de una vida mejor estimuló la emigración interior, desde las zonas rurales hacia grandes zonas urbanas que empezaban a necesitar mano de obra. El establecimiento masivo de una clase obrera urbana, tuvo como consecuencia la progresiva instauración de sindicatos que organizaban enfrentamientos sociales para mejorar la situación de los trabajadores, y la consolidación del proletariado. Aunque el fin de la monarquía y la dictadura de Primo Rivera supuso la instauración de la Segunda República (1931-1936), que llegó al gobierno cargada de buenas intenciones en cuanto a mejoras sociales, ésta no pudo vencer tampoco la miseria de la crisis económica y los enfrentamientos ideológicos de los ciudadanos, razón por la que se sucedieron las huelgas generales y los disturbios hasta 1936, cuando la sublevación de Francisco Franco y varios otros generales empezó la guerra fratricida que duraría hasta 1939 y que culminaría con la posterior imposición dictatorial del general Franco.

La inestabilidad política, económica y social tiene su correlación en el irregular panorama teatral de la primera mitad de siglo; como en Argentina, durante las primeras décadas del siglo XX la audiencia en España prefiere las comedias que permiten evadir la realidad socio-política y promueven la risa fácil. Esta actitud es comprensible ya que el teatro puede fácilmente ser usado como un escape a la caótica situación que les rodea, mostrando una preferencia por parte del público a no enfrentarse a sus conflictos en sus tiempos de ocio. Sin embargo, al igual que en Argentina, también en España surgen en esos momentos dramaturgos que afrontan los problemas del momento y no se dejan seducir por las ganancias que les proporcionaría el triunfo fácil de las malas comedias de sus contemporáneos, todo lo contrario, sus obras son una reacción al teatro fácil y a la crisis

socio-política que les rodea. Entre estos dramaturgos españoles se encuentra un grupo de jóvenes que van a luchar contra el desolador panorama dramático comercial escribiendo comedias innovadoras. Entre ellos se encuentra Ramón del Valle Inclán, que a través de sus piezas grotescas o esperpentos lleva a cabo una devastadora denuncia de los problemas sociales, políticos y económicos de su tiempo. Con su trilogía Martes de Carnaval compuesta por tres esperpentos; Las galas del difunto, Los cuernos de Don Friolera y La hija del capitán, el autor denuncia el sistema de corrupción de los grupos que mantienen el poder en el mundo contemporáneo--es decir, los militares, la burguesía y la iglesia--a la vez que expone la pobreza y miseria de las capas bajas de la sociedad. Como el grotesco criollo en Argentina, el esperpento crea obras innovadoras nacidas del pesimismo y de la situación de denuncia del entorno socio-político.¹⁴ Otros autores dramáticos aunque también renovadores quizás no se colocan tan claramente en contra de las instituciones del momento, y no suelen denunciar la crisis socio-política y económica con la misma violencia de Valle-Inclán; el interés de estos autores se centra en la renovación del teatro más que en el de la sociedad. Entre ellos destacan Jacinto Grau (1877-1958), Gregorio Martínez Sierra, Federico García Lorca y Alejandro Casona.¹⁵ Una de las pocas piezas de Casona que se ha visto como denuncia social, en este caso a la situación de los orfanatos en España, fue Nuestra Natacha (1936). La irrupción de la Guerra Civil en 1936 impondría silencio a esta incipiente efervescencia dramática. A excepción de Enrique Jardiel Poncela, la muerte de Valle-Inclán y Lorca en 1936, (que coinciden con la de Luigi Pirandello), las ausencias obligadas establecidas por el exilio de Grau y Casona, entre otros autores, y el caos de la Guerra harán

¹⁴ Para más información sobre las diferencias entre el grotesco criollo y el esperpento ver el estudio de Claudia Kaiser-Lenoir.

¹⁵ El señor de Pigmalión (1921) de Grau es un buen ejemplo de obra innovadora con cierto paralelismo a la obra pirandelliana Sei personaggi in cerca d'autore, publicadas ambas el mismo año.

que la esperada renovación dramática que había comenzado con tanto ímpetu y buen augurio en España tuviera que posponerse varias décadas.

Muchos fueron los intelectuales y escritores que como Jacinto Grau, Alejandro Casona, Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Luis Cernuda (1902-1963), Ramón J. Sender (1902-1982), Rafael Alberti (1902-1999), Max Aub y María Zambrano (1904-1991) se vieron obligados a salir de España durante dicha Guerra Civil y los primeros años de la dictadura franquista.

Numerosos literatos habían firmado un documento en protesta por el fusilamiento en 1936 de Federico García Lorca. Algunos, como el poeta Miguel Hernández (1910-1942) y el escritor Max Aub (1903-1972) eran abiertamente republicanos lo cual se evidenciaba en sus obras escritas antes y durante la Guerra Civil. Durante la Guerra, Miguel Hernández --quien no pudo exiliarse, sino que fue encarcelado y murió en la cárcel-- escribió dos libros de poemas para respaldar el bando republicano, titulados Viento del pueblo (1937) y El hombre acecha (1939) y también lo hizo Max Aub con ¿Qué has hecho tú para ganar la guerra? (1937).

Otros autores que se exiliaron no eran militantes, sino simplemente simpatizantes de la ideología republicana, pero se sintieron en peligro. Este es el caso del dramaturgo Alejandro Casona, quien huyó primero a Francia en 1937, donde entra en contacto con la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado. Con ellos comenzó una gira por América Latina, empezando en México y llegando a Argentina en 1941, donde fijaría su residencia hasta 1962. Otros dos dramaturgos que también se vieron obligados a salir de España por circunstancias políticas fueron Jacinto Grau, quien al igual que Casona, se instaló en Buenos Aires y Max Aub, quien al verse obligado a expatriarse eligió México. El exilio físico e intelectual de los españoles en América Latina, muchos de ellos dramaturgos que escribieron

y representaron la mayor y mejor parte de sus obras fuera de España, fue otro factor que evidentemente contribuyó a la crisis de la escena en la España franquista. Cabe destacar que al hablar de la crisis del teatro de post-guerra me refiero a la primera década de la dictadura, ya que ciertamente España inicia un eventual renacer en el teatro durante los años cincuenta, con obras reveladoras y de un fuerte impacto en la escena teatral como La historia de una escalera (1949) y El tragaluz (1967) de Antonio Buero Vallejo (1916-1999) y Tres sombreros de copa (1932) de Miguel Mihura (1905-1977) estrenada en 1952.

Aunque somero, mi examen de la situación socio-política y del medio teatral durante las primeras décadas del siglo XX, me lleva a concluir que a pesar de que las dos naciones tienen una historia diferente sí se pueden trazar ciertos paralelismos. Entre ellos cabe destacar el lugar periférico que la lengua española ocupaba en el mundo occidental; la marginación de las dos naciones dentro del panorama de dicho mundo; el poco desarrollo industrial que aquejaba a ambos países; la imposición de dictaduras militares de derechas: Urriburu y Perón en Argentina y Primo de Rivera y Franco en España; y el exilio de gran número de intelectuales de los dos países. Un paralelismo adicional ocurre en el teatro; en ambas naciones el público exigía comedias intrascendentes para evadirse con ellas y apartarse de la realidad que le rodeaba, lo que creó una profusión de obras comerciales repetitivas y de risa fácil y de baja calidad artística. Paradójicamente, todos estos factores de por sí negativos para estimular la renovación teatral, conseguirían no sólo que surgieran escritores renovadores en ambos países sino que se establecieran importantes relaciones entre ellos.

1.5. Dramaturgos españoles y argentinos en Buenos Aires

Desde finales del siglo XIX se puede observar una estrecha colaboración entre los intelectuales de las dos naciones y un ejemplo de ello son las visitas y conferencias de escritores españoles a la capital bonaerense. Jacinto Benavente visitó por primera vez Buenos Aires en 1906 y más tarde en 1922, el novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) en 1909 y el gallego Valle-Inclán en 1910. A estos ilustres escritores les siguieron otros de no menor importancia como el filólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) quien inaugura en 1914 la Institución Cultural Española;¹⁶ las conferencias que dio en Buenos Aires, Tucumán y Rosario el filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) en 1916 y posteriormente en 1940; las del filósofo catalán Eugenio D'Ors (1882-1954) en 1921; y las de García Lorca en 1932. Además de estos personajes que visitaban esporádicamente la capital argentina debemos recordar a los exiliados republicanos que se establecieron en ella a partir de 1936, varios relacionados con el mundo literario tales como Francisco Ayala (1906-), Gregorio Martínez Sierra--quien se instaló en Buenos Aires en 1936 junto con la actriz Catalina Bárcena (1896-1978)--, Rafael Alberti, Jacinto Grau, Alejandro Casona y Ramón Pérez de Ayala (1880-1962). Un importante antecedente lo forman las compañías de teatro que viajaban a Buenos Aires para hacer allí temporadas como la de María Guerrero y la actriz catalana Margarita Xirgú (1888-1969), que examinaré con detalle más abajo. También se exiliaron en Buenos Aires intelectuales republicanos fuera del campo de las letras que huían de la persecución de los ganadores de la Guerra Civil. Entre ellos destacan el ex presidente de la Segunda República española Niceto Alcalá Zamora (1877-1949), el historiador Américo Castro (1885-1972), el músico Manuel de Falla (1876-1946), el político,

¹⁶ Esta Institución se creó con el fin de sostener una cátedra para intelectuales hispanos, para homenajear la reciente muerte del crítico literario don Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912).

caricaturista y escritor Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950), la ya mencionada actriz Margarita Xirgú, que más tarde escogió Uruguay como residencia, y el estudioso de la historia Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984). Todas estas personalidades contribuyeron al enriquecimiento de la vida cultural argentina, sobre todo aquéllos que ejercieron su función de profesores universitarios y escritores. Además, estas relaciones llegaban a otros campos de la cultura, como la ciencia, a través de científicos como Luis de Olariaga y Pujana (1885-1976), catedrático de Economía Política, el decano de Farmacia de la Universidad de Madrid José Casares Gil (1866-1961), el matemático Julio Rey Pastor (1888-1962) y el médico y profesor Pedro Ara (1891-1973), contratado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Córdoba entre varios otros que se trasladaron a aumentar el censo de la capital bonaerense.¹⁷

En Buenos Aires las relaciones entre teatristas argentinos y españoles se estrechaban no sólo con las amistades entre dramaturgos, sino también con la colaboración mutua de compañías de teatro, actores y actrices y técnicos del teatro, y con las editoriales fundadas por algunos españoles residentes en Argentina. A esta interrelación contribuye además el gran volumen de artículos y crítica literaria publicado en las revistas y periódicos no sólo de argentinos, sino también en algunas nuevas publicaciones fundadas en Argentina por los propios exiliados. Tal actividad mantuvo el nivel intelectual del país como uno de los más elevados en la Latino América de la primera parte del siglo XX.

Los viajes a Buenos Aires de las grandes figuras del mundo teatral español se inician desde finales del siglo XIX. En palabras de las críticas Alicia Aisemberg y Ana Laura Lusnich-Martín Rodríguez, las compañías españolas como la de Mariano Galé estrenaban con actores españoles las obras de los dramaturgos argentinos de ese momento:

¹⁷ El doctor Ara fue años más tarde el encargado de embalsamar el cuerpo de Eva Perón.

Hacia finales del siglo XIX, la mayor parte de las obras de este microsistema [el romanticismo tardío] fueron representadas por compañías españolas como la encabezada por el actor español Mariano Galé, quien presentó con gran éxito de público un conjunto de textos que incluía Un soñador (1896) de Martín Coronado, Justicia de Antaño (1897) de Martín Coronado, Atahualpa (1897) de Nicolás Granada... . (149)

Mariano Galé es sin duda alguna uno de los mayores representantes de estas relaciones junto con la famosa actriz María Guerrero (1868-1928). Este español radicado en Buenos Aires es considerado por el crítico argentino Mariano Bosh como una de las personas más influyentes en el teatro nacional (cita en Aisenberg 149); ello se debe a su esfuerzo por estrenar obras de otros autores rioplatenses como Enrique García Velloso y Nemesio Trejo a finales del siglo XIX y principios del XX.

En 1921 Galé inaugura el Teatro de la Comedia, el cuál ha sido considerado una de las “catedrales del género chico” de Buenos Aires. Hay que tener en cuenta lo dicho anteriormente, es decir, que muchos autores argentinos se vieron obligados a ofrecer sus obras a las compañías españolas por la falta de elencos nacionales durante la época señalada. De ahí que actores españoles ubicados en Argentina hicieran papeles de personajes autóctonos. Los principales actores peninsulares establecidos en Argentina debido al éxito del género chico son Emilio Orejón, Abelardo Lastra, Rogelio Juárez, Elisa Pocovi, Sara Ortiz, Enrique Gil, Félix Mesa y Antonio Gaspar (Pellieteri 2: 153). Lo problemático de estas apropiaciones ha dado pie a la controversia respecto a la adecuación de tener españoles interpretando papeles de personajes argentinos; los críticos parecen coincidir en la falta de apoyo del público rioplatense a este respecto, ya que la audiencia tenía dificultad para identificarse con el acento castellano de los actores españoles.

La actriz española más apreciada y querida entre el público argentino de la primera mitad de siglo es María Guerrero. Ella y el Teatro Cervantes, que fundó en Buenos Aires junto a su marido el actor español Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930), reflejan la unión en el mundo dramático de españoles y argentinos. María Guerrero, con su compañía Guerrero-Mendoza, hizo más de una veintena de viajes por América Latina a partir de los primeros años del siglo XX y hasta su muerte (Sassone 28). Entre ellos se encuentra el que realizó a la capital bonaerense desde España en 1918 para inaugurar como figura internacional principal el Teatro Odeón. Tras el éxito de su compañía en la capital, decidió construir el Teatro Cervantes, dedicado a interpretar obras extranjeras y locales. Este edificio simboliza una parte de España en Argentina ya que María Guerrero eligió numerosos materiales españoles para su construcción, tales como accesorios de hierro de la Fundación San Antonio de Sevilla y azulejos de Valencia. Además, optó por encargarse del diseño a los arquitectos Aranda (?) y Emilio Reppeto (?), quienes reprodujeron en el teatro la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, y por el trabajo del artista Salvador Alarma (1870-1941) para pintar en el techo un fresco que representaba la torre de Murcia. El Teatro Cervantes fue inaugurado el 5 de septiembre de 1921 con la obra La dama boba de Lope de Vega interpretada por la incomparable actriz. En el año 1925 este teatro pasaría a manos del gobierno argentino por mediación de Enrique García Velloso (1880-1938), amigo del matrimonio Mendoza-Guerrero, quien convenció al entonces presidente de la República Argentina, Marcelo Torcuato de Alvear, para que el gobierno lo comprase.¹⁸ Esto puede interpretarse como un símbolo del deseo del gobierno argentino de avanzar en el desarrollo del teatro nacional, porque a partir de ese momento, y con argentinos en vez de españoles en la dirección del teatro, se representarán en él un mayor número de obras nacionales.

¹⁸ En 1995 el Teatro Nacional Cervantes fue declarado Monumento Histórico Nacional.

La compañía Guerrero-Mendoza no era la única que contribuía a las relaciones internacionales teatrales entre Argentina y España. Una de las compañías más importantes del Río de la Plata en la década de los años veinte fue el elenco Muiño-Alippi, quien viajó a España y llevó a la escena El último gaucho (1922) en la capital española. La actriz argentina Olinda Bozán también trasladó su compañía a Madrid a finales de los años cuarenta. Las influencias entre actores y elencos españoles y argentinos es evidente en que en algunas ocasiones actores y actrices del río de la Plata tienen sus inicios en compañías españolas, para después formar las suyas propias. Este es el caso de la conocida Orfilia Rico, actriz entre 1901-1922, cuya agrupación puede considerarse según Alicia Aisemberg y Ana Laura Lusnich-Martín Rodríguez la más importante de la época, con preferencia por los sainetes y las comedias en su repertorio (151).

Una avenida en particular por medio de la cual los españoles influyeron en la vida intelectual en Argentina fue a través de la inauguración de distintas librerías y la fundación de editoriales desde finales del siglo XIX. José María Cao Luaces (1862-1918) edita “El Eco de Galicia” desde 1891, Nicolás García Olano, de Lugo, abre una librería en Buenos Aires en 1893, y el asturiano Antonio García Santos funda otra librería “La Anticuaría” en 1899. Ya una vez en el siglo XX abren sus puertas la “Librería General” del madrileño Tomás Pardo, y la “Cervantes,” del gallego Julio Sánchez. Posteriormente, en 1914, son las del madrileño Calixto Perlado y la llamada “De los estudiantes,” de Francisco García López, las que ven la luz. Después de estas fechas llegarán la “Librería Argentina” del compostelano Jaime Moreira en 1918, y en 1923 el asturiano Aniceto López, pionero del libro científico en el país, abre la “Galénica,” cerca de la Facultad de Medicina de la Capital. Finalmente es “Juvenilia” del salmantino Secundino Rivero la que se inaugura

(<<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/libros-digitales/html/inmigra/inmigrac.htm>> 22 Feb. 2006). Todas estas librerías van a vender tanto obras argentinas como españolas aumentando de esta forma el conocimiento de los autores peninsulares entre el público argentino.

En cuanto al establecimiento de las editoriales, es la llamada “Tor” de Juan Torrendell la primera en instaurarse en 1916. A ésta le siguen la Editorial Alsina del coruñés Tomás Vilar en 1931. En 1937, debido a la Guerra Civil, las editoriales españolas empiezan a desplazarse a Argentina y se funda Espasa Calpe-Argentina que pone en circulación la colección Austral. Gonzalo Losada funda su prestigiosa editorial en 1938. Además de todas estas editoriales los españoles en Argentina van a establecer revistas como De Mar a Mar fundada en 1942.¹⁹ También, se funda el Centro Lucense de Buenos Aires y comienza la publicación de su periódico Lugo en 1943 <<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/libros-digitales/html/inmigra/inmigrac.htm>> 22 Feb 2006. Estos ejemplos de publicaciones y editoriales que aquí señalo representan tan sólo una muestra entre muchas otras.

Además de la colaboración de los intelectuales mencionados, se debe señalar la importancia de la labor de los críticos literarios. Un ejemplo de ello, y quizás pionero en Argentina en esa profesión, es el español Enrique Frexas (?), uno de los primeros en escribir de la dramaturgia argentina, convocado por La Nación en 1905 para inaugurar una columna titulada “De fiesta en fiesta,” que muy pronto cambiaría su título por el más “profesional” de “Teatros y conciertos” (Cilento-Martín Rodríguez 90). No sólo hubo un surgimiento de críticos teatrales sino también de revistas especializadas en crítica dramática y comentarios de las piezas que se representaban, publicadas tanto por españoles como por argentinos.

¹⁹ Esta revista fue fundada por un grupo de exiliados españoles entre los que se encuentran Arturo Cuadrado (1904-1998), el escritor de la Generación del 36 Lorenzo Varela (1916-1978), Arturo Serrano Plaja (1909-1979) y los artistas plásticos Luis Seoane (1910-1979) y Manuel Colmeiro (1901-1999).

Algunas de ellas como La Revista Social de Buenos Aires o Revista Social y Teatral siguieron las líneas marcadas por Caras y Caretas, la primera revista argentina de este tipo. Fue inaugurada en 1898 y muchos españoles participaron en sus páginas, entre ellos el gallego José María Cao Luaces, considerado el mejor caricaturista del momento en Argentina. La profusión de obras en el teatro nacional también hizo posible, como comenta Cilento-Martín Rodríguez, que surgieran más publicaciones similares como Bambalinas o La Escena desde 1918 hasta 1933 y 1934 respectivamente, que publicaban semanalmente los textos dramáticos más famosos del momento (92).

Además de los críticos argentinos los mismos escritores exiliados de la Guerra Civil Española contribuyen a las letras bonaerenses con este tipo de artículos de crítica y también con piezas o poemas que vieron la luz en diversas publicaciones. Una de las revistas que más contribuciones de españoles tuvo fue Sur dirigida por la autora Victoria Ocampo (1890-1979). No sólo los escritores españoles asentados en Buenos Aires como Ramón Gómez de la Serna o Francisco Ayala mandaban sus artículos y reseñas, sino que también lo hacían los exiliados españoles que vivían en otras naciones de América Latina tanto como los ubicados en España. En el año 1940 hay traducciones de Rafael Alberti, exiliado en México, y también fragmentos de uno de sus libros de memorias. Otro de los colaboradores de Sur fue Juan Ramón Jiménez quien decidió habitar en Cuba y Estados Unidos para luego establecerse en Puerto Rico. María Zambrano, quien contribuyó con sus escritos en esa misma publicación, eligió primero la Isla de Cuba, aunque posteriormente se trasladó a Italia y Suiza. En esta revista, Sur, se encuentran además artículos de Ortega y Gasset enviados desde España y publicaciones sobre las obra de Federico García Lorca y Miguel de Unamuno, además de las poesías del vanguardista Guillermo de la Torre (1900-1971) y de

Jorge Guillén (1893-1984). La labor de los críticos y de las múltiples publicaciones de españoles es esencial porque contribuyen a proporcionar una perspectiva más cosmopolita y consciente en la calidad de las obras de los autores nacionales quienes van a buscar la aprobación por parte de la crítica literaria internacional y no sólo del público local como había sido lo común hasta entonces.

En conclusión, mi recorrido histórico, político y teatral de dos naciones tan diferentes como lo son España y Argentina indica que a pesar de su individualidad también sus intelectuales se interrelacionan de diferentes maneras y se puede establecer similitudes, siendo la más importante para mi estudio el hecho de que entre los años veinte y cuarenta se hable de una crisis teatral en España y de un surgimiento del teatro nacional o crisis en Argentina. A partir de esta situación, semejante en cuanto a la preeminencia en ambas naciones de un teatro comercial de “baja calidad,” surgen autores innovadores. El hecho de que algunos de ellos como Alejandro Casona y Jacinto Grau emigren junto a otros cientos de intelectuales españoles a Argentina, hará que las interconexiones teatrales entre las dos naciones, ya existentes con anterioridad a través de intercambios entre las compañías, actores y técnicos, mejoren y se extiendan a otros campos aledaños como el de la crítica teatral y de las piezas dramáticas en sí.

Una última similitud en la evolución de la tradición dramática de estas dos naciones se establece a través de la fundación de los teatros independientes que surgen a ambos lados del Atlántico y que también se asemejan ya que los dos combaten el teatro comercial mientras confrontan los desajustes socio-políticos de sus patrias respectivas. Los grupos independientes que se forman en España y Argentina serán objeto de estudio en mi segundo capítulo. En el tercero me ceñiré a los textos dramáticos para comparar los paralelismos que

se pueden establecer entre La sirena varada y La cola de la sirena obras de los dramaturgos Alejandro Casona y Conrado Nalé Roxlo, español y argentino que ejemplifican el intercambio implícito de ideas dramáticas entre los autores renovadores de ambos países.

Capítulo 2

Los Renovadores y el “Teatro Independiente” en España y Argentina

2. 1. Los primeros “Teatros Independientes”

A finales del siglo XIX y primera mitad del XX Europa va a presenciar la fundación de una serie de grupos de teatro que buscan lo innovador saliéndose de las normas ya gastadas del teatro tradicional. El romanticismo ha llegado a su declive y comienza en las nuevas obras la búsqueda de las vanguardias, sobre todo a partir de los problemas socio-económicos derivados de las dos guerras mundiales y de la crisis económica producida en 1929 con la caída de la bolsa de Nueva York. Ya comenté en el capítulo primero el desconcierto derivado de la Primera Guerra Mundial que afectó a todas las personas relacionadas con las artes, ocasionando que las nuevas obras dramáticas se vayan a centrar en el ser humano y sus sentimientos, ilusiones e ideales y busquen una renovación de las puestas en escena, un aspecto dramático muy importante para estos grupos. Otros aspectos de esta renovación se relacionan estrechamente con la función del nombre que utilizan: teatro independiente.

Varios escritores han formulado sus pareceres en cuanto al significado del título “Teatro Independiente”, ¿de qué son independientes? Roberto Arlt explica: “Independiente de una relación que el autor comercial establece premeditadamente con las preferencias primarias de los más nutridos índices de espectadores inferiores. La obra del autor

independiente es un suceso personal. Acaecido a él y para él, no consulta preferencias” (Foster 138). Este tipo de teatro no va a buscar amoldarse al gusto del gran público con comedias de baja calidad que únicamente buscan la risa fácil sino que los escritores van a expresar sus ideas sin tener en cuenta el impacto crematístico de sus obras. De forma similar formula su opinión José Marial con respecto al significado de esta independencia:

Se “independizaba” del empresario comercial y sus funestas ligazones, se “independizaba” del engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamento a sus nuevas formas. Se “independizaba” con conducta propia de todo compromiso o sujeción especulativa y de la ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral. Se “independizaba” en fin de toda esa retahíla de pacotilla que forma la infraestructura de la industria de la escena comercial. (17)

En España el crítico José Sanchís Sinisterra asevera que los “Teatros Independientes” se independizan de la política, del interés económico donde el teatro se caracteriza por existir como fenómeno cultural y por su función social (69-74). Roberto Arlt, José Marial y Sinisterra coinciden pues en observar una oposición entre el nuevo “Teatro Independiente” y las comedias populares de la época que se hacían a gusto de un público poco discernidor del valor artístico de un drama de calidad. Al desinterés económico de estos grupos artísticos junto con su afán educativo y la función cultural que les caracterizan, se le añade un gran deseo de renovación de la escena. De esta forma, empiezan a surgir las compañías de Teatro Independiente primero en el norte de Europa y seguidamente en España y América Latina. Debido a que se está hablando de una experimentación artística, diferente de lo que había existido hasta el momento, la mayoría de los críticos utilizan para diferenciarlos el nombre de “Teatro Independiente” o “Teatro Experimental” indistintamente y con el mismo significado y por extensión también se le llama “Teatro Libre” o “Escena Libre.”

Algunas de las compañías de “Teatro Independiente” más señaladas en Europa

fueron: el “Teatro Libre” (1887) de André Antoine (1858-1943) en Francia, “Escena Libre” (1891) de Otto Braham (1856-1912) en Alemania, “Teatro Independiente” (1891) de H. T. Grain (?) en Inglaterra, en Rusia, el “Teatro de Arte de Moscú” (1898) de Konstantin Stanislavski (1863-1938) y “Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti” (1936) de Antón Bragaglia (1890-1960) en Italia (Ordaz II) que surgió varias décadas después. En América Latina y concretamente en México, entre otros teatros posteriores el crítico Adam Versényi habla en Teatro en América Latina de “El Teatro Ulises” fundado en 1928 y en 1933 el “Teatro de Orientación de México” (185). Como comenté en el capítulo anterior, la situación de “crisis” en el teatro español y argentino se centra en los años veinte y treinta y es entonces cuando tanto en España como en América Latina surgen grupos de Teatro Experimental de forma tardía después de recibir las influencias escénicas de Europa.

Los grupos experimentales europeos y los autores renovadores como Henrik Ibsen (1828-1906), James Matthew Barrie (1860-1937), Luigi Pirandello (1867-1936) y George Bernard Shaw (1856-1950) entre muchos otros estrenarán sus obras por diversos países del mundo. Un ejemplo de ello es la gira que hizo el “Teatro de Arte de Moscú” en Madrid en la temporada 1930-1931 que influyó en dramaturgos como Federico García Lorca” (Walsh 256). Estos autores experimentales serán representados por compañías con cuyos directores comparten un semejante deseo de renovación del teatro. Uno de ellos será el español Gregorio Martínez Sierra.

2.2. “Teatro Independiente” en España

2.2.1. Gregorio Martínez Sierra, Adriá Gual y Cherif Rivas: Directores con impulso renovador teatral

De la misma manera que los teatros y piezas independientes en el este de Europa

combaten los dramas comerciales, en España los jóvenes dramaturgos van conociendo estas nuevas tendencias del norte con la ayuda de innovadores directores teatrales como Gregorio Martínez Sierra que llevan al público peninsular no sólo dramas clásicos europeos sino también obras innovadoras nacionales contemporáneas. Martínez Sierra, una vez que formalizó su “Compañía lírico-dramática” también conocida como "Teatro del Arte" con Catalina Bárcena como actriz principal, se encarga de estrenar en el teatro Eslava desde 1916 hasta 1924 obras de gran calidad, muchas de ellas representadas por primera vez en los escenarios españoles. Sobre la importancia de Martínez Sierra en el teatro de esa época comenta Patricia O'Connor:

For eight years (1916-1924), Gregorio would perform many of his plays in this theater [Eslava], but he also sought to raise the level of sophistication of audiences and expand their theater tastes. He exposed them, at any rate, to an internationally classical and modern repertory as well as to avant-garde works by Spanish authors. During this period, the Eslava became the center of theatrical experimentation in Spain. (31-32)

Algunos de los autores europeos de renombre universal que Martínez Sierra en su afán por expandir y mejorar el gusto de los españoles por el arte de Talía llevó a los escenarios peninsulares fueron el inglés William Shakespeare (1564-1616), el francés Molière (1622-1773) (nombre de pluma de Jean-Baptiste Poquelin), el italiano Carlo Goldoni (1707-93), el francés Alexandre Dumas (1802-70). Todo ello se completó con piezas de dramaturgos renovadores coetáneos como Henrik Ibsen, Luigi Pirandello y por primera vez la introducción a la audiencia española desde Irlanda de George Bernard Shaw (1856-1950) y James Matthew Barrie. Además de esos autores Martínez Sierra admiraba el “Deutsches Theater” de Max Reinhardt (1873-1943), “El teatro de Arte de Moscú” de Stanislavsky y a los dramaturgos Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Edward Gordon Craig (1872-1966) y Adolphe Appia (1862-1928) (Checa Puerta 121). Esta variedad de repertorio demuestra el

gran conocimiento del teatro europeo clásico y contemporáneo que poseía Martínez Sierra y su cuidadosa labor por llevar al público español obras de calidad.

Recordemos que las piezas comerciales contemporáneas que combatían Martínez Sierra y otros renovadores españoles consistían según el “Museo Nacional de Teatro de Madrid” en tres grupos principales: 1. La comedia costumbrista liderada por Jacinto Benavente; 2. el sainete madrileño de Carlos Arniches o el andaluz de los hermanos Álvarez Quintero; 3. el humor disparatado de Pedro Muñoz Seca.²⁰ Además, de nuevo en la página de Internet del “Museo Nacional de Teatro de Madrid” se señala brevemente que el teatro español desde 1898 hasta 1939 tiene una puesta en escena conservadora con excepción del trabajo de Gregorio Martínez Sierra y Margarita Xirgú y de los nuevos escritores Valle-Inclán, García Lorca y Alberti.

Martínez Sierra, además de buscar la innovación y calidad de los dramas en autores extranjeros, estrena dramaturgos nacionales renovadores en ese intento de mejorar la calidad de las piezas teatrales contemporáneas. Algunas de las comedias españolas que Martínez Sierra estrenó en el Eslava habían sido rechazadas por otros directores. Entre éstas se encuentran dramas de escritores jóvenes como Jacinto Grau, Concha Espina (1877-1955), Eduardo Marquina (1879-1946), Felipe Sassone (1884-1956), Manuel Abril (1884-1946), Honorio Maura (1886-1936) y Tomás Borrás Bermejo (1891-1976) entre varios otros.²¹ De hecho, El maleficio de la mariposa, primera obra dramática de Federico García Lorca (1898-1936), quien llegaría a ser considerado uno de los dramaturgos más originales de los años

²⁰ Cabe destacar que a pesar del rechazo de estos jóvenes teatristas hacia las comedias del premio Nóbel Jacinto Benavente, sus obras se consideran de alta calidad al mismo tiempo que obtuvieron un importante éxito comercial.

²¹ Martínez Sierra rechazó la pieza El señor de Pigmalión (1921) de Jacinto Grau aunque este drama se considera un buen ejemplo de teatro renovador español (O'Connor 32).

treinta en España, fue puesta en escena por Martínez Sierra en 1920.²² Por desgracia, los esfuerzos de Martínez Sierra por lograr la renovación del teatro no tuvieron demasiado éxito de taquilla, ya que ni las piezas innovadoras europeas, ni las españolas, serían excepcionalmente bien recibidas. Esto lleva a que Martínez Sierra decidiera alternar las comedias que estrena,--intercalando lo nuevo y experimental europeo y de autores nacionales--con obras populares pero de inferior calidad artística, que le aseguraban una remuneración económica (Gardner xvi). A pesar de ello y en palabras de O'Connor: "Between 1917 and 1924, the Eslava Theater under his direction was compared to L'Oeuvre, the Paris Art Theater and Martínez Sierra acquired an international reputation as director" (32). Ese éxito viene dado en gran medida, no sólo por las obras elegidas, sino también por la renovación de la puesta en escena que conlleva una elaboración de decorados y música con importantes artistas del momento como el uruguayo afincado en España Rafael Barradas (1890-1929), el catalán Manuel Fontanals (?), Manuel Zamora (?), el decorador alemán Siegfredo Burman (?) y músicos de la altura de Manuel de Falla (1876-1946), Pablo Luna (1879-1942) y Joaquín Turina (1882-1949) (O'Connor 32). El reconocimiento internacional de gran director renovador llegó al otro lado del Atlántico hasta Argentina y Estados Unidos donde Martínez Sierra residió como escritor de cine para la productora Fox. Incluso antes de tantos éxitos, ya fue reconocido con el poema titulado "Balada en honor de las musas de carne y hueso" (1907) que Rubén Darío le dedica:

Gregorio: nada al cantor determina
como el gentil estímulo del beso;
gloria al sabor de la boca divina.
¡La mejor musa es la de carne y hueso! (118-19)

²² No obstante, este drama no fue bien acogido ni por el público ni por el mismo Lorca, quien siempre se negó a considerarla su primera obra.

En estos versos, en que se alaba a las mujeres de carne y hueso como el mejor exponente de la inspiración del poeta, destaca el apóstrofe a Martínez Sierra. Gozando el nicaragüense Rubén Darío de fama internacional, este poema dirigido al español supone un buen ejemplo del reconocimiento del fundacional poeta modernista al trabajo del conocido escritor y director. Aunque los críticos han valorado la labor de Martínez Sierra sobre todo en cuanto a la dirección escénica, su interés por el teatro le llevó a publicar y producir sus propios dramas. Sus éxitos más relevantes están representados por Canción de cuna (1911), Primavera en otoño (1911), Madame Pepita (1912), Madrigal (1913), Los pastores (1913), Amanecer (1915), El reino de Dios (1916) y Sueño de una noche de agosto (1918). Mamá, publicado en 1912 es una versión de La casa de muñecas de Ibsen cuya obra también admiraba el español (O'Connor130). Cabe destacar que su teatro se considera modernista, con mucho sentimentalismo e idealismo, y a diferencia de las obras de escritores renovadores europeos cuyos dramas ponía en escena, las suyas no se caracterizan por grandes cambios dramáticos. En opinión de May Gardner sus temas suelen tratar sobre alguna fase de la vida matrimonial y el poder de una mujer que controla los destinos del hogar (xv). Se debe recordar que su esposa María de la O Lejárraga introdujo sus ideas feministas en las piezas ya que, como los críticos han señalado repetidamente, todas las piezas en las que figura su nombre como autor fueron escritas en colaboración con María de la O. Martínez Sierra también se señaló por su labor periodística en revistas modernistas de la época como Helios, Renacimiento y Vida Moderna y su contribución a empresas editoriales como “Renacimiento” y “La Estrella” fueron decisivas para la propagación cultural de la España contemporánea (Gardner xvii).

Anterior al esfuerzo renovador de Martínez Sierra destacó el del catalán Adrià Gual

quien creó un tipo de teatro similar al experimental en Cataluña. Antonina Rodrigo comenta su contribución: “Era Gual un auténtico hombre de teatro, renovador e introductor de las nuevas tendencias escénicas, creador y director del ‘Teatre Íntim’, que celebraba sus sesiones en el teatro Romea” (44).²³ Gual además tradujo al catalán obras europeas modernas para unas sesiones de teatro extranjero, dando a conocer obras francesas, inglesas, italianas y alemanas contemporáneas (Rodrigo 48). La asociación teatral de Gual se fundó en 1898, por lo que puede considerarse pionera entre los Teatros Independientes de España. En el caso de Martínez Sierra, algunos de los jóvenes autores españoles que compartieron con él el deseo de mejorar las tablas crearon grupos de teatro en un intento de renovación vanguardista. La explosión de asociaciones experimentales se produjo en las décadas de los veinte y treinta. Entre éstas se encuentran “Teatro de la Escuela Nueva” (1920) --con el crítico, autor y director de teatro Cipriano de Rivas Cherif--, “El Mirlo Blanco” (1926), “El Cántaro Roto” (1926), “El Caracol” (1926), “El Búho” (1933) --que dirigiera Max Aub-- y “La Barraca” (1932) de Federico García Lorca. Para el próximo apartado de este capítulo dejaré el popular “Teatro del Pueblo” de Alejandro Casona, cuyo primordial objetivo no era la renovación del teatro, por lo que la crítica no lo ha considerado totalmente independiente. Demostraré en las próximas páginas que las muchas características que comparten el conjunto teatral de Casona y el “Teatro del Pueblo” del argentino Leónidas Barleta van más allá de la mera coincidencia del nombre de los conjuntos escénicos.

Así como Martínez Sierra luchó por la elevación del teatro español, Cherif Rivas ha sido reconocido como otro ejemplo de hombre comprometido con el mundo dramático de su tiempo. Él montó obras de distinguidos dramaturgos españoles del Siglo de Oro como Lope

²³ Se da la coincidencia de que uno de los teatros independientes argentinos que se fundó en los años cuarenta se llamó “Teatro Íntimo de La Peña,” nombre muy similar al del teatro de Gual.

de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1583?-1648) y Calderón de la Barca (1600-1681) y también llevó a escena piezas de autores españoles contemporáneos tales como Fedra de Miguel de Unamuno, además de otras de Rafael Alberti, Valle Inclán, Lorca y Alejandro Casona (Gil Fombellida 121-22). Todo ello como director de la compañía más importante del momento, la de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, que presentaban sus escenografías en el teatro Español de Madrid y hacían giras por Latinoamérica, como comenté en el primer capítulo. Pero ya incluso antes de dirigir dicha compañía, Cherif Rivas había hecho una gran labor para el “Teatro Experimental” o “Independiente.” Su primer conato de grupo independiente con contenido de compromiso político fue el llamado “Teatro de la Escuela Nueva” fundado en 1920, el cual puso en escena la obra innovadora Un enemigo del pueblo de Ibsen, entre varias otras (Gil Fombellida 42). Rivas también fue director de “El Mirlo Blanco,” que se representaba en casa de los Baroja, y colaboró con Valle-Inclán en la fundación de “El Cántaro Roto.” Su cuarto grupo experimental, “El Caracol,” empezó la actividad artística en noviembre de 1928. Su propósito consistía en educar al público con el estreno de dramas de autores noveles y extranjeros. Sólo tres meses después de la primera función de este grupo, el gobierno dictatorial de Primo de Rivera lo clausuró (Gil Fombellida 43). Las ideas y objetivos de estas agrupaciones dramáticas se van a ver apoyadas por una serie de publicaciones impresas que los mismos componentes de los grupos empiezan a fundar y que jugarán un papel fundamental a la hora de propagar la nueva concepción del teatro. La Farsa, La Novela Semanal y El Teatro Moderno junto a la revista más importante de ellas La Pluma, dirigida por Cipriano Rivas Cherif y Manuel Azaña componen este tipo de prensa. Todos estos grupos de “Teatros Independientes” no gozaron de gran éxito de público, pero sí impulsaron la creación de obras renovadoras y van a servir de base para los

“Teatros Experimentales” posteriores que obtuvieron un mayor impacto en la escena española y entre los que se encuentran “La Barraca” de Federico García Lorca y “El Búho” de la Universidad de Valencia.

2.2.2 “La Barraca” de Federico García Lorca.²⁴

Desde su fundación en 1932, y durante cuatro años, el grupo de teatro “La Barraca” se propuso difundir la cultura fuera y dentro de las fronteras nacionales; el inicio de la Guerra Civil Española en 1936 y la muerte de Federico García Lorca impidieron que esta asociación cumpliera sus objetivos internacionales. Sin embargo, lucharon dentro de sus fronteras por terminar con el teatro mediocre y renovar las tablas llevando a muchos pueblos unos dramas depurados y no mercantilizados.²⁵ Lorca en su proyecto inicial habla de “salvar al teatro español” (Bird 74) y es por este deseo que en opinión del dramaturgo José Ricardo Morales: “El precursor absoluto, en cuanto se refiere a los teatros universitarios, fue Federico García Lorca” (“La Barraca, el Búho y el teatro experimental” 34).

Los actores de “La Barraca” pertenecían en su mayoría al joven mundo universitario, por lo que las actuaciones se hacían en las vacaciones de verano y fines de semana principalmente. El símbolo de esta agrupación era una rueda con una carátula a la que acompañaba el nombre “Unión Federal de Estudiantes Hispanos” y los “Barracos” llevaban un mono azul con este emblema en el pecho. En opinión de Suzanne Wide Bird este uniforme de trabajador se eligió para establecer el estatus de los miembros como obreros y de

²⁴ En cuanto al nombre, Lorca en una entrevista aclara: “Sí., un nombre bonito. Una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y que marcha por los caminos del mundo” (Salaverría 6).

²⁵ Aunque en 1931 Lorca planeó poner en escena obras de escritores contemporáneos como Vicente Aleixandre (1898-1984), Luis Cernuda (1902-1963) y Manuel Altolaguirre (1905-1959), este proyecto nunca se llevó a cabo (Walsh 257).

esta manera tener una conexión con la población agrícola (33). También Lorca llevaba esta vestimenta y en mi opinión los campesinos se identificaban con los actores probablemente no sólo por el mono sino también por el hecho de que eran ellos mismos los que montaban y desmontaban el escenario y este trabajo manual dejaría una impresión de igualdad entre los espectadores campesinos y los estudiantes/actores. El deseo de igualdad con los demás también se vivía entre los componentes del grupo. En una entrevista a Lorca por parte del periodista José María Salavarría en 1932 el granadino explica a este respecto:

Aquí no hay ni primeras ni segundas figuras; no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada cuál arrima el hombro según sus aptitudes. Si uno hace de protagonista, otro se encarga de distribuir los bastidores, otro se convierte en un organizador de los efectos luminosos, y el que parece que no sirve para nada, está sin embargo, haciendo de maravillas el oficio de conductor de camiones. Una democrática y cordial camaradería nos gobierna a todos. Y así vamos, carretera adelante. (7)

A diferencia de los teatros comerciales en los que había figuras de importancia y todas las personas estaban muy jerarquizadas, los teatros independientes en general y “La Barraca” en particular se caracterizan por una mayor igualdad entre los componentes del grupo.

Lorca y “los barracos” se propusieron divulgar los grandes clásicos de la dramaturgia española con la ayuda del gran amigo del poeta de Fuentevaqueros, Fernando de los Ríos, que desde el puesto de Ministro de Instrucción Pública en la Segunda República fue un factor determinante para el establecimiento de “La Barraca” (Bird 13). El grupo debutó con dos entremeses de Cervantes "La guarda cuidadosa" y "La Cueva de Salamanca" en Burgo de Osma (Soria) y a éstos le siguieron obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina. Una de las pocas piezas de autores contemporáneos que estrenó el director granadino en el verano de 1933 fue el poema “Tierra de Álvar González” de su amigo Antonio Machado (Walsh 260). Sáinz de la Calzada aclara los objetivos de "La Barraca" y

comenta sobre las comedias elegidas para ser interpretadas:

El criterio renovador no se refiere solo al repertorio literario, sino que se extiende al criterio moderno de la plástica escénica. Para ello se ha buscado la colaboración de pintores que participan en estas ideas. El movimiento y la luz así como los trajes--realizados por el mismo decorador para dar una unidad de coloración y estilo en la escena--son también objeto de especial cuidado. (40)

La importancia que da Lorca a los elementos escénicos es comparable a la de Martínez Sierra, a la de Barletta en su “Teatro del Pueblo” y a la de otros grupos de Teatro Independiente. Aunque la mayoría de las obras que el granadino pusiera en escena fueran clásicas, él las recreaba marcando el sonido, dando una gran importancia a los elementos plásticos como la luz, el decorado y el vestuario, y diferenciando entre la función del director artístico (la suya) y la del director realizador. Bird incluye como elemento renovador el manierismo y los gestos de los actores y actrices (39). Su renovación del teatro como director viene de la mano de estas adaptaciones y cambios. El pintor y escenógrafo José Caballero (1915-1991) ofreció su trabajo al grupo y se encargó de varios de los decorados de “La Barraca,” específicamente las comedias Las almenas del toro y El caballero de Olmedo (Sáenz de la Calzada 229). En la década de los treinta, el arte pictórico del onubense Caballero estaba influenciado por el surrealismo, corriente artística que conoció cuando se trasladó a Madrid donde se incorporó al círculo de amigos de Lorca entre los que se encontraban además otros surrealistas como Luis Buñuel (1900-1983), Salvador Dalí (1904-1989) e influyentes personajes de la cultura literaria como Pablo Neruda (1904-1973), Rafael Alberti y Miguel Hernández. Muchos de estos artistas coincidieron en la Residencia de Estudiantes y trabaron fuertes lazos de amistad. Dicha Residencia dependía de la Institución Libre de Enseñanza (I.L.E), que representó en la España de entonces un paraíso de libertad, innovación y sobre todo ganas de transformar la sociedad. Según Sáenz de la Calzada fue en

esta Residencia donde surgió la idea de “La Barraca” y donde comenzaron los ensayos:

La Barraca como Misiones Pedagógicas fueron así mismos, últimos frutos de lo que la Institución Libre de Enseñanza representó en España. No es que la Institución creara “La Barraca” pero si condicionó su existencia, ofreciéndole el Auditorium para sus ensayos y residentes para componer el grupo. (46)

La Residencia de Estudiantes había sido creada para inculcar en sus pupilos el progreso y desarrollo intelectual y moral de España. Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset apoyaron el proyecto que contaba con 150 estudiantes y que lo dirigió en 1919 el famoso poeta Juan Ramón Jiménez. Estos maestros enseñaban la importancia de las ciencias, artes y cultura en España. La Residencia disfrutó de gran prestigio internacional y acogió a estudiantes internacionales de la talla de Herbert George Wells (1866-1946), Marie Curie (1867-1934), Paúl Valéry (1871-1945), Gilbert Chesterton (1874-1936), Igor Stravinsky (1882-1971) y Francois Mauriac (1885-1970) (Bird 12). El interés de Lorca por la literatura en general y el teatro en particular se desarrolló en la Residencia y con el paso del tiempo-- para 1933--, había conseguido hacerse un lugar como figura literaria internacional. Sus amigos Salvador Dalí y Luis Buñuel, que formarían parte también con el tiempo de la cultura artística española, y que se destacaban por hacer un arte vanguardista, marcaron con su influencia al autor de La casa de Bernarda Alba.

La gran fama de la que era merecedor el director de “La Barraca” y miembro destacado de la Generación del 27, le impidió hacer algunos de los viajes con el resto de la compañía. En esas ocasiones su amigo Eduardo Ugartela se encargaba de acompañar a “los barracos” que prestaban su tiempo y trabajo gratuitamente. El grupo recibía cierta subvención gubernativa de la Segunda República, ya que le proporcionaban el autobús con conductor para los desplazamientos. Esto contribuyó a que Lorca pudiera reiterar en todos los pueblos que la representación era totalmente gratuita, al igual que lo era el “Teatro del

Pueblo” de Casona, cuyos miembros también recibían ayudas administrativas pero interpretaban gratuitamente. Esta vinculación económica y también ideológica con la Segunda República (ya que coincidían con el programa republicano en el deseo de llevar la cultura al pueblo) hizo que no sólo sus directores sufrieran las consecuencias de la Guerra Civil y la dictadura de Franco: Lorca con su vida y Casona con el exilio, sino que también muchos de los componentes de ambas compañías tuvieron que exiliarse y ocultar su vinculación con estos grupos durante la era franquista.²⁶

Continuando con la evolución de “La Barraca,” es preciso destacar que con el tiempo, y según esta asociación fue ganando fama, no sólo actuó en muchos pueblos sino que también lo hizo en algunas grandes ciudades que requirieron su presencia; un ejemplo de ello es que interpretaron obras en el teatro “María Guerrero” de Madrid. Los cuatro años de servicio al pueblo que llevó a cabo esta agrupación sirvieron para plantar las bases de otros teatros independientes en España. Según Bird, el ejemplo de las misiones de Lorca y Casona se siguió en muchas otras partes de la latitud española, creándose grupos de teatro como el de la Escuela Normal de Albacete, el de la Escuela Normal de Murcia y el de esa misma asociación en Santander (93-94). Un ejemplo más de la repercusión de “La Barraca” se encuentra en el grupo que fundó uno de sus excomponentes, Modesto Higuera, quien fundó en un principio el “Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles” que escenificó comedias durante año y medio; más tarde fundaría el más importante “Teatro Español Universitario Nacional” (T.E.U Nacional) el cual dirige durante diez años a semejanza del de su maestro Lorca. En opinión de Juan J. Higuera de Vallejo, una de las diferencias que

²⁶ El mismo Alejandro Casona, al publicar Una misión pedagógica social en Sanabria, decide no nombrar a ciertas personas que se relacionaron con su grupo de teatro para no ponerlas en peligro (9).

separan “La Barraca” del T.E.U. Nacional es el hecho de que Higuera va a incluir piezas internacionales de autores extranjeros como Rabindranath Tagore (1861-1941), el premio Nóbel de Literatura de 1936 Eugene O’Neill (1888-1953), el estadounidense Thornton Wilder (1894-1975) además de dramas de escritores españoles contemporáneos como Eduardo Marquina (1879-1946), Miguel Mihura (1905-1977), Eusebio García Luengo (1909-2003), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Víctor Ruíz Iriarte (1912-1982), José García Nieto (1914-2001) y José Luis Sampedro (1917-) entre otros. Cabe destacar que con el paso de los años van a ser un centenar las universidades que llaman a su teatro T.E.U. En un artículo, el crítico Félix Lumberras expone que esos teatros universitarios que podían haber llevado a cabo una gran renovación en las tablas fracasaron por ser un teatro de minorías (de universitarios sólo para universitarios) cuya calidad teatral bajaba con el paso de los años. A pesar de criticar el trabajo de producción dramática, este autor sí ve como positivo los importantes escritores que surgieron de dichos grupos (10).²⁷ Tanto “La Barraca” como su descendiente el T.E.U. Nacional comparten la distinción de representar importantes ejemplos del Teatro Independiente en España.

Junto a la labor de Lorca como director de “los barracos,” recordemos la gran importancia de sus propias obras dramáticas consideradas por muchos las mejores dentro de la renovación teatral de la primera mitad de siglo XX. Como autor, Lorca contribuyó a la renovación con unos dramas en muchas ocasiones líricos, con personajes simbólicos y fantásticos como la muerte y la luna, y donde la naturaleza posee un gran poder frente al hombre. En cuanto al aspecto realista de estos dramas, refleja los diferentes grupos sociales de la España de las primeras décadas del siglo veinte ahondando en la pobreza, la esterilidad,

²⁷ Lumberras explica en este mismo artículo la importancia de las “Primeras Jornadas Nacionales de Teatro” que se celebraron en Murcia en diciembre de 1963 y en la que importantes dramaturgos participaron en la construcción de una declaración de principios para aunar los esfuerzos de los grupos universitarios.

el amor y las estrictas normas para la mujer dentro de una sociedad patriarcal. Para muchos la muerte de Lorca, junto con el exilio de otros escritores renovadores tales como Jacinto Grau, Alejandro Casona, Martínez Sierra y Cherif Rivas, cerró las posibilidades de renovación teatral en la España de la postguerra.

2.2.3. "El Búho": Teatro Universitario de Valencia

El grupo "El Búho," fue creado por Lluís Llana el veintidós de abril de 1934 y en opinión del crítico José Ricardo Morales llegó a ser el más importante de España en cierto momento: "Durante la guerra española adquirió un nuevo carácter, diferenciándose plenamente de sus precursores [se refiere a "La Barraca" y a "Las Misiones Pedagógicas"], para llegar a convertirse en el movimiento más significativo de entonces" (67). Según este mismo crítico, quien fue actor del grupo, una vez empezada la Guerra Civil, estos teatristas decidieron ir más allá de la representación de los clásicos y para lograrlo le encomendaron la dirección a Max Aub, a quien se le debe las novedades que "El Búho" trajo consigo (67). Entre ellas, el poner en escenas piezas de autores contemporáneos como Ligazón (1926) de Ramón del Valle-Inclán y El bazar de la providencia (1934) de Rafael Alberti (67). Según la crítica Pilar Moraleda García, las obras revolucionarias al servicio del Frente Popular que monta Max Aub entre 1935 y 1936 fueron llamadas "Teatro Revolucionario." Cabe destacar que al igual que "La Barraca" y "El teatro del Pueblo" de Casona los actores de "El Búho" eran estudiantes universitarios, en este caso de Valencia, por lo que a este grupo se le llama también teatro de la F.U.E valenciano. Max Aub no sólo renovó las tablas peninsulares con esta asociación sino que también escribió un documento con sus ideas de cambios para el teatro español que presenta a su amigo el presidente de la República Manuel Azaña y que

lleva por título “Proyecto de un teatro nacional.” En este ensayo planteaba de manera teórica una política teatral que desgraciadamente debido al conflicto bélico nunca se llevó a cabo (Moraleda 29). Pero su obra, como la de Lorca, no quedó en el olvido. El crítico literario, actor de “El Búho” y dramaturgo José Ricardo Morales comenta sobre la continuación de este grupo en América Latina: “Nuestro Búho se perpetuó en América, al dar origen al Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), punto de partida del teatro culto chileno, para llegar a convertirse con el tiempo en el teatro nacional de ese país” (69). Morales añade que en Chile él tomó el cargo de asesor literario y que en el programa inicial del mismo se incluyeron dos de las obras representadas por “El Búho,” Ligazón de Valle Inclán, que dirigió el mismo Morales, y La guarda cuidadosa de Cervantes, dirigida por el profesor de la Universidad de Chile Pedro de la Barra (1912-76) (69).²⁸ En otro de sus artículos añade que “en la representación de ambas piezas nos atuvimos por completo al movimiento escénico, al vestuario y a las canciones que figuraban en la versión de estas obras efectuadas por ‘El Búho’ (“La Barraca, el Búho y el teatro Experimental” 33). Con este testimonio, Morales establece la manera en que el grupo español coadyuvó a la iniciación del teatro experimental en Chile.

2.3. “Teatro Independiente” en Argentina

Anuario Teatral y Martín Fierro componen dos de las revistas literarias que informaban puntualmente a los argentinos de las tendencias del “Teatro Independiente” en

²⁸ Morales además se queja de que los críticos chilenos no quieren admitir la contribución de los exiliados españoles al Teatro Experimental chileno cuando, en su opinión, el modelo inmediato de éste se sitúa en la compañía de Margarita Xirgú, que llevó a cabo una temporada de gran éxito en 1939, con piezas lorquianas (“La Barraca, El Búho y el Teatro Experimental” 32).

Europa. En Argentina, el grupo experimental más destacado por su gran difusión y duración (hasta la muerte de su director en 1975), fue el encabezado por Leónidas Barletta, que se llamó “Teatro del Pueblo” (1930) y que fue fundado un año antes que su homónimo español. Aunque explicaré la significación de este grupo al compararle con el “Teatro del Pueblo” de Casona en el siguiente apartado, señalaré ahora algunas de sus características, incidiendo en las que comparte con los otros teatros experimentales argentinos contemporáneos.

Luis Ordaz explica que antes de la fundación del “Teatro del Pueblo” ya Octavio Palazzolo y otros miembros y escritores del grupo Boedo, entre los que se encuentran Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo y Álvaro Yunque, habían fundado en 1927 el “Teatro Libre” (El teatro independiente i). Éste primer experimento no tuvo larga vida por desacuerdos entre los miembros. El siguiente intento de Teatro Independiente fue el “Teatro Experimental Argentino” (T.E.A) que únicamente puso en escena en 1928, el drama antibélico de Elías Castelnuovo El nombre de Cristo, con escenografía de Abraham Regino Vigo (1893-1957) (El teatro independiente i). En estos dos grupos mencionados se desempeñó Barletta de secretario. En 1929 algunos miembros de la Agrupación Cultural Anatole France entre los que se encontraban César Tiempo (1906-1980), León Mirilas (?) y Aurelio Ferreti (1907-1963) fundaron el grupo teatral “La Mosca Blanca,” con Samuel Eichelbaum de director.²⁹ Aunque no concretaron ningún espectáculo, posteriormente formaron el grupo “El Tábano,” de donde salieron la mayoría de los componentes del “Teatro del Pueblo” (El teatro independiente ii). Todas las experiencias anteriores de Barletta con grupos independientes contribuyen a que el “Teatro del Pueblo” sea un proyecto de éxito que sobrevive durante treinta y nueve años y al que se le considera el primer “Teatro

²⁹ Es curioso por la similitud del nombre destacar que el grupo experimental que representaba en España en casa de los Baroja se llamaba “El Mirlo Blanco.” Este grupo es anterior al argentino en tres años y también tuvo una existencia muy corta.

Independiente Argentino.” Entre los muchos grupos que se formaron siguiendo el ejemplo de Barletta se encuentran dos, el “Teatro Juan B. Justo” (1933) dirigido por Enrique Agilda y el teatro “La Máscara” (1937) a cargo de Ricardo Paisano, que se señalan como los de mayor importancia dentro del contexto de agrupaciones experimentales argentinas. Amadeo DiFonzo dirige inicialmente el grupo “Juan B. Justo” y después de tener varios directores, Samuel Eichelbaum se ocupa de la dirección de escena (Marial 107). El “Juan B. Justo” se regía en un principio por cuestiones políticas de carácter socialista hasta que con el tiempo se reafirmó como Independiente. Bajo la dirección de Di Dorio escenifican la obra El juego del amor y de la muerte de Romain Rolland. En el año 1943 esta compañía, así como “La Máscara” y “El Teatro del Pueblo,” con sede las tres en la misma avenida de Buenos Aires (Corrientes), se vieron forzadas a cerrar sus salas que usaban cedidas por la Municipalidad-- sólo el “Teatro del Pueblo” volverá a estrenar obras-- y así termina según Luis Ordaz la primera etapa del teatro Independiente en Argentina (El teatro independiente v). Antes de que terminara esa primera fase, sin embargo, los grupos habían hecho ya una gran labor por llevar la educación y la renovación de la escena al pueblo. En opinión de Frank Dauster, estos teatros estaban en contacto entre ellos, llevando a cabo conferencias y diálogos en los que el público también participaba (51). A pesar de la inclinación de la mayoría de los críticos a analizar el “Teatro del Pueblo” como un grupo caracterizado principalmente por su renovación, Luis Ordaz difiere al comentar: “El ‘Teatro del Pueblo’ no aspiraba tanto a imponer un nuevo estilo teatral y una nueva técnica de hacer teatro (sin embargo ambos aspectos iban implícitos), como lograr la dignificación de una escena menoscabada, teniendo la mira puesta en las necesidades artístico-culturales del pueblo” (El teatro argentino 100). Aunque Luis Ordaz vea el intento de mejorar la calidad de las tablas argentinas como

principal objetivo, el mismo Barletta explica que la finalidad de su asociación fue la de implementar una renovación artística. Los objetivos del grupo de Barletta los analizo a continuación en mi comparación del “Teatro del Pueblo,” el español y el argentino.

2.4 Similitudes y diferencias entre el “Teatro del Pueblo” argentino y el “Teatro del Pueblo” español

Aunque existan ensayos críticos sobre los dos “Teatros Independientes” --como la de los argentinos William Foster y Luis Ordaz y el español Luis Sáenz de la Calzada,-- existe un vacío en la comparación entre el “Teatro del Pueblo” del español Alejandro Casona y el del argentino Leónidas Barletta. Por lo tanto investigo y señalo en este apartado las similitudes y diferencias entre ambas agrupaciones. Estos dos directores y dramaturgos, Casona y Barletta, tienen un objetivo en común: llevar al pueblo piezas no comerciales para con el tiempo afinar el gusto del público por este arte, a la vez que propagan la cultura de sus respectivos países. Una finalidad que no comparten es que el “Teatro del Pueblo” de Casona no tiene como meta la renovación teatral, razón por la cual la crítica no ha considerado su teatro como “Independiente.” Según ha escrito el propio Casona sobre los objetivos de su “Teatro del Pueblo”:

El teatro de las Misiones no se propuso realizar una reconstrucción histórica ni tampoco una renovación de estética escénica. Difundir el conocimiento y el gusto de una escena que tan maravillosamente concierta dignidad y sencillez, y encauzar por tal camino, con el ejemplo vivo, la afición de representar que raramente falta en el pueblo, he ahí la razón de ser del teatro de Misiones y su máximo alcance. (Una Misión 83)

A pesar de la coincidencia de que en la España y Argentina de los años veinte y treinta abundaba un teatro de masas regido por actuaciones cómicas de baja calidad, Casona insiste en que su teatro no conlleva una renovación de las tablas. No obstante su opinión, y aunque

él no se proponga ese cambio de la escena española, es importante notar que su contribución al arte de Talía sirve de ejemplo para los grupos posteriores que sí se van a proponer contrarrestar la influencia del fecundo teatro comercial contemporáneo, como lo harán los ya citados grupos “La Barraca” “El Búho” y “T.E.U.” En el caso del grupo argentino, uno de los objetivos de Leónidas Barletta sí será la mejora en calidad de los dramas del teatro comercial. Según el acta del “Teatro del Pueblo” bonaerense, firmada el 20 de marzo de 1931, una de sus finalidades consistía en: “Realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Ordaz 101). Esas experiencias o “renovaciones” van a darse gracias a las piezas de autores nacionales contemporáneos, sobre todo de aquellos que no habían estrenado en las salas comerciales.³⁰ En esa misma acta fundadora el grupo se declara una “agrupación al servicio del arte” y asume el lema “avanzar sin prisa pero sin pausa como la estrella” siguiendo la ideología de Goethe (Ordaz, El teatro independiente iii). El grupo cumplió su objetivo durante treinta y nueve años de montajes y junto al “Teatro del Pueblo” de Casona, de únicamente cuatro años de existencia, sirvió de modelo al futuro arte teatral nacional.³¹

Otra de las características que comparten los grupos del “Teatro del Pueblo” se basa en que ambos abogan por sacar la representación del edificio teatral, es decir ubicar el escenario en el exterior para que los actores protagonistas atraigan con su entusiasmo y buen hacer y llenen las plazas y parques de España y Buenos Aires. El “Teatro del Pueblo”

³⁰ Este es el caso porque en el documento de inauguración del grupo se insiste en no poner en escena obras de autores que ya han triunfado en el teatro comercial, aunque no siempre se cumplirá.

³¹ El “Teatro del Pueblo” de Barletta tuvo una importante escisión en 1942 cuando por conflictos internos muchos capacitados actores decidieron abandonar el grupo. El “Teatro del Pueblo” español empezó en 1931 y en junio de 1936 tuvo su última actuación, en plena Guerra Civil, en el hospital de sangre Giner de los Ríos (López Martín 4).

español recorrió pequeños pueblos y aldeas y todas sus actuaciones fueron al aire libre, mientras que el “Teatro del Pueblo” argentino escenificó sus dramas primordialmente en la avenida Corrientes número 1530 hasta el año 1943, pero según Luis Ordaz también fue el primer grupo experimental en interpretar en las plazas de Buenos Aires y sus alrededores:

A Barletta y al “Teatro del Pueblo” se les debe, asimismo, las primeras representaciones orgánicas efectuadas en Buenos Aires al aire libre, durante la época veraniega. En una isleta de los lagos de Palermo se estrenó Myrta, el poema de Pedro Calou y, sobre el tabladillo levantado en una feria, se presentó La isla desierta, la joyita escénica de Roberto Arlt. (El teatro argentino 107)

La razón principal de querer sacar el teatro a la calle era hacerlo más asequible al pueblo. Esto sólo era posible si las condiciones meteorológicas lo permitían, de ahí que fuera la época estival la preferida para estas ocasiones para los dos “Teatro del Pueblo.” Sandra M. Cypess comenta que el grupo de Barletta quería demostrar que la actividad teatral era un servicio a la sociedad, hecho para la mayoría de los espectadores, y que por eso buscaba a un público fuera del recinto del teatro actuando en plazas y vecindarios (510). El coste del traslado del escenario argentino, más complicado que el español, por la sencillez del camión-tablado del de Casona hizo que los de Barletta tuvieran acceso únicamente a aquellos lugares donde se podían trasladar en coche.

Aunque llame la atención el que ambos grupos compartan el nombre, se debe señalar que en ningún caso es un nombre original sino que desde finales del siglo XIX en Europa muchos fueron los países que adoptaron este término para designar los teatros experimentales de sus respectivas naciones. Según lo explica Maurice Edgar Coindreau:

Les années 1895 et 1910, on n’entend parler de toute part que de théâtre pur le peuple. Des associations se forment, des scènes en plein air s’organisent. On rappelle qu’à Vienne, le « Volkstheater » existe depuis 1889, qu’à Bruxelles, on a inauguré la Maison du Peuple en 1892, et que le Schiller Theater fonctionne, a Berlin, depuis 1894. (181)

Los teatros mencionados por Coindreau son sólo algunos ejemplos de estos varios grupos. La tendencia a designar como “Teatro del Pueblo” a los grupos independientes que iban surgiendo en el norte de Europa pasará eventualmente a España y la América hispana.³² Coindrau en ese mismo artículo menciona la importancia del “Théâtre du Peuple” fundado en 1899 en París con tendencia política. De dicho teatro va a escribir en forma positiva en 1903 el premio Nóbel de Literatura de 1915 Romain Rolland (1866-1945) quien sugiere que en este tipo de teatro no se deben representar ni comedias clásicas ni románticas y que no debe haber interés en las ganancias monetarias. Afirma también que en su lugar del teatro clásico y romántico debe haber melodrama, epopeya histórica y una especie de drama social además de dramas rústicos (184). Estos comentarios de Rolland son de una gran importancia porque van a tener mucha influencia en la creación de teatros independientes en Argentina, como el de “Juan B. Justo,” quien menciona al autor francés y sus pensamientos como origen y soporte de la ideología de esa asociación teatral bonaerense (Luis Ordaz, El teatro argentino 100). También Barletta coincidió con la idea de Rollain de que no debe haber interés porque la obra produzca dinero (Marial 73). Esta misma opinión la compartieron Federico García Lorca con “La Barraca” y Casona con el “Teatro del Pueblo.” Barletta opinaba que el precio de las entradas debía ser muy asequible, él mismo dejaba entrar gratis a las personas si éstas se quejaban del precio. En el caso de Lorca y Casona todas las actuaciones del “Teatro del Pueblo” eran gratis. El hecho de que el grupo de Casona recibiera ayudas del Ministerio de Instrucción Pública español hizo posible la gratuidad de sus representaciones. Barletta solo aceptó el local que le cedió la Municipalidad. En su opinión el grupo no debía recibir

³² Otro ejemplo es el grupo de este mismo nombre que surgió en Montevideo en 1937.

subvenciones económicas por parte del Estado porque querían ser “independientes” de cualquier organismo o institución.³³ Por tanto, el nombre y el deseo de hacer el teatro asequible al público componen dos semejanzas más que comparten estos grupos.

El interés por expandir la cultura al pueblo es inseparable de la actitud pedagógica de estas dos asociaciones. Ambos grupos se incluyen en un proyecto educativo más amplio que, aunque diferente, comparte el deseo de enseñar. El “Teatro del Pueblo” español formaba parte del “Patronato de las Misiones Pedagógicas” que creó el gobierno de la II República con el pedagogo Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) como director.³⁴ Además del grupo escénico este proyecto se encargaba de educar a los campesinos en distintas facetas como la sanitaria, la labor agrícola y la educativa, creando colegios en pequeñas aldeas. Casona comenta cómo los componentes de su grupo teatral después de llegar y actuar en uno de los pueblos más pobres de Sanabria, San Martín de Castañeda, decidieron volver al año siguiente, después de haber conseguido dinero para un comedor escolar y material educativo, y ellos mismos pusieron en marcha dicho proyecto y varios otros similares en la zona (Casona 19-39).³⁵ Aparte de escenificar las piezas los proyectos comentados, las puestas en escena del grupo tenían una clara intención didáctica. A Casona le acompañaba un teatro de guiñol dirigido por Rafael Dieste (1899-1981) y según Lía Beeson proyectaban también

³³ Una de las razones que se puede argumentar para no considerar el “Teatro del Pueblo” español independiente consiste en que la II República ideó el proyecto y lo financió. Sin embargo, “La Barraca” también recibió ese apoyo económico y los críticos no han dudado en clasificarlo de “Teatro Independiente.”

³⁴ El maestro Cossío fue alumno de la Institución Libre de Enseñanza y también profesor auxiliar de la misma. En una conversación que Casona mantuvo con el pedagogo cuando éste estaba muy enfermo en sus últimos días de vida, Cossío le expresó la importancia educativa del “Teatro del Pueblo” y Casona recuerda la conversación de esta manera: “¿No me contaste que aquella noche en que viste la primera representación teatral no pudiste dormir? Date cuenta de que a los campesinos hay que llevarles el teatro para que lo conozcan hasta en los lugares más apartados. Ellos sentirán algo parecido a lo que a ti te ocurrió” (Plans 80).

³⁵ “Generoso” ha sido el sustantivo utilizado por los críticos de Casona y Barletta para describirles. Ordaz comenta que Barletta se siente hondamente identificado con “los pobres” y “los destinos humildes” título de dos de sus libros (El teatro independiente viii).

películas. Ambos escritores se apropiaban de obras o capítulos clásicos de la literatura española y los modificaban para que tuviesen un mensaje moralizante para la población. En la compilación sobre Casona de Lía Beeson, el dramaturgo explica la sencillez del tema que escogían y el tipo de público que esperaban en contraposición a lo que buscaba el grupo de teatro de Lorca; comenta Casona:

“La Barraca” iba a poblaciones castellanas que tenían un teatro un poco decente, un poco sin cultivar, o de malos repertorios. Allí daban Lope bien presentado, modernamente hecho. Nosotros íbamos a llevar el teatro a los campesinos analfabetos que no sabían lo que el teatro era y que, por tanto, lo veían por primera vez. Por esa razón nuestro repertorio tenía que ser forzosamente más simple, piezas cortas con música y pequeñas danzas. Lo difícil era crear este repertorio, que no existía. Así pusimos en escena los “Juicios de Sancho Panza en la ínsula Barataria”, y otras cosas que estábamos seguros que iban a merecer una atención del pueblo, del pueblo auténtico, del pueblo aldeano, del pueblo sin libros, del pueblo virgen al que le llegaba por primera vez el teatro. Hoy habrá llegado ya la radio, el cine, la televisión. Entonces no había llegado todavía eso.

Un ejemplo del intento de didactismo en piezas clásicas se encuentra en las interpretaciones que hizo Casona del capítulo en el que Sancho Panza sigue los consejos de Don Quijote para gobernar su ínsula. Otro ejemplo de obra representada corresponde a “El dragoncillo” de Calderón de la Barca. Cinco refundiciones escritas por Casona (Sancho Panza en la ínsula, Entremés del mancebo que casó con mujer brava, Farsa del cornudo apaleado, Fablilla del secreto bien guardado y Farsa y justicia del Corregidor) fueron en 1949 recogidas por el autor en la obra Retrato jovial y componen un buen ejemplo del tipo de obras representadas por el “Teatro del Pueblo,” que consisten en adaptaciones o bien de episodios folclóricos o bien de obras clásicas tales como El Quijote, El Conde Lucanor, el Decamerón.³⁶ La música y los romances populares eran otras fuentes de las que se valía Casona para llevar la cultura y

³⁶ Casona comenta la fascinación que sentía por las piezas clásicas: “El primer libro serio, que me deslumbró, fue La vida es sueño, de Calderón, que tenía mi padre en una vieja edición” <<http://www.alejandrocasona.com/vida.htm>>.

la educación a la gente ya que al final de la obra obsequiaban algunos volúmenes para fomentarles una biblioteca entre el pueblo y hacían algo de música folklórica del siglo al que se remontaba la representación (Saínz de Robles 10).

En el teatro de Casona se usaba un coro al estilo griego, el cual a través de la canción explica los acontecimientos que ocurren en la escena. Sobre la importancia de lo musical Casona comenta: “El carácter general de este teatro era la belleza predominantemente lírica, aliándose siempre con las antiguas canciones populares, corales y los romances tradicionales” (Bird 50). Los elementos musicales forman una parte importante del grupo de Barletta quien también incluía canciones como parte esencial de la educación a la población.

“Misión”--término clave en el proyecto de Casona-- es también la palabra que usa el director argentino en el acta de fundación del “Teatro del Pueblo” cuando propone que no se impongan intereses económicos; el texto versa: “Que no exista la ambición de lucrar: considerando esta labor, no como una profesión sino como una misión” (Marial 62). Esa “Misión” se compone además de las puestas en escena de diferentes actividades culturales. Según Ordaz, en la sala de la calle Corrientes no sólo se ofrecieron espectáculos teatrales y danza, sino también conciertos, exposiciones de variada índole, ciclos de conferencias y, fuera de la sala, se editaron obras de teatro de autores nacionales y una revista: Conducta (“Leónidas Barletta: ‘Hombre de teatro’”).³⁷ Todo ello con la finalidad de educar al pueblo. En opinión del crítico José Miguel Oviedo uno de los aspectos que introdujo el grupo fue una relación diferente con el público: “La presencia del teatro independiente cambió todos los aspectos de la actividad dramática: repertorio, producción, dirección, escenografía, relación con el público” (183-84). Una forma de educar con una aproximación distinta a la audiencia

³⁷ La primera revista que publicó el “Teatro del Pueblo” argentino se llamó Metrópolis y llegó hasta el número 15. La publicación Conducta tuvo su término en 1943.

consistió en lo que Barletta llamó el “Polémico.” Todas las semanas se interpretaba una obra corta de un acto y se hacía un debate sobre la pieza dirigido desde el escenario por el propio director. Los actores también estaban presentes en la discusión y el público presentaba sus preguntas u opiniones a cualquier miembro del grupo. De esta forma los espectadores podían reflexionar sobre la obra. Es también significativo que en el vestíbulo del edificio se exponían cuadros de autores contemporáneos como una forma de reforzar el objetivo de educar al pueblo (Marial 92). Al igual que con su homónimo español, el “Teatro del Pueblo” mostraba la finalidad educativa en la selección de las piezas que montaba y por ello, al igual que Casona, se eligieron obras de clásicos españoles entre los que se encuentran Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina. Dado que Barletta quería dar a conocer las obras de autores contemporáneos poco conocidos estrenó también dramas como Mientras dan las seis (?), de los poetas Eduardo González Lanuza (1900-?) y Amado Villar (1899-1954), Títeres de pies ligeros, de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) y El humillado, drama obtenido de la novela de Roberto Arlt Los siete locos. Entre los autores no nacionales y de diferentes épocas se encuentran las piezas Los bastidores del alma, del ruso Nicolás Evreinov (1879-1953) y El Emperador Jones, del norteamericano Eugenio O'Neill (1888-1953). Cabe destacar que Barletta también estrenó una comedia poco conocida del novelista español Pío Baroja (1872-1956) titulada El horroroso crimen de Peñaranda del campo (“Leónidas Barletta: ‘Hombre de teatro’”). Se puede aseverar que la idea del teatro como Misión educadora que creía en el arte y en la escena como medios para elevar la educación y la vida espiritual de un pueblo es compartida por dos “Teatros del Pueblo.”

2. 5. Conclusión

Para cerrar el análisis de estos dos grupos sólo me queda puntualizar que Alejandro Casona siempre sintió un gran orgullo por su proyecto del “Teatro del Pueblo.” Él comenta:

Si de alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquella; si algo serio he aprendido sobre pueblo o teatro, fue allí donde lo aprendí. Quinientas actuaciones al frente de un cuadro estudiantil y ante públicos de sabiduría, emoción y lenguaje primitivos, son una educadora experiencia. (Plans 81)

Esta experiencia le va a servir para que él mismo se transforme en un escritor excepcional.

Tanto Casona como Barletta fueron también dramaturgos de obras renovadoras. Cabe destacar que el teatro de Casona, siendo temática y formalmente renovador, supo atraer a un gran público y suscitar mucho éxito de taquilla como también fuese el caso de Federico García Lorca. Según la crítica María Scuvezzo “Los críticos coinciden en asociar su teatro [de Casona] con el teatro independiente no por la forma de producción sino por la más alta calidad de los textos” (919). Algunas de sus obras más importantes son Nuestra Natacha (1936), La barca sin pescador (1945) y La Dama del Alba (1946). Barletta fue el autor de Odio (1933), La edad del trapo (1956), A las 6.20 de la mañana (1968) y ¡Sálvese quien pueda! (1974). Barletta busca la originalidad de la vanguardia en su teatro y quizás porque sus piezas fueron demasiado renovadoras y difíciles de entender para el público nunca llegaron a alcanzar la fama que las de Casona.³⁸

En conclusión, tanto los grupos de teatro argentinos como los españoles intentan llegar a un público diferente, mayoritario, en plazas de pequeños pueblos, o en lugares en los que nunca había habido antes representaciones. Ambos grupos comparten la intención de

³⁸ Un ejemplo de la importancia en la renovación vanguardista de las obras que estrenaba Barletta se puede observar en su pieza Odio. Este drama no llegó a ser estrenado por su “Teatro del Pueblo” porque después de montado, los componentes del grupo y el mismo Barletta llegaron a la conclusión de que no era lo suficientemente vanguardista.

introducir el teatro a un público que lo desconocía, así como conseguir que esta nueva audiencia desarrollara un gusto menos ramplón que el que poseían las personas que solían asistir a las piezas de teatro comerciales. En palabras de José Marial, había también que “chapuzarse en pueblo,” según la expresión de Miguel de Unamuno: “Había que ir al público para educarle el gusto, para enseñarle y también para tomar de él su savia vivificante, la sustancia popular, la sensibilidad precisa” (36). Los directores en gran parte “toman la savia” de la que habla Marial a través de la música popular que tanto Casona como Barletta incluían en sus presentaciones. Casona incluye y adapta también viejos romances en obras que prepara para su “Teatro del Pueblo.” Este gusto del español por los romances se debe a que le recuerdan la importancia de la tradición oral que vivió de niño en su pueblo asturiano

Besullo:

Entre las gentes de este Besullo mío había una gran tradición oral de romances viejos, que se están perdiendo mucho. Cuando yo era niño, y tengo bastantes años, esta tradición oral se conservaba muy viva todavía. Aquellas gentes, después de las faenas del campo, se ponían a recitar o a cantar esas viejas melodías, muy lentas y muy extrañas, que yo ahora sé lo que son, claro: romances famosos de los siglos XIV, XV y XVI, con temas de lobos, pastores, príncipes, encantamientos. Sobre todo, dominaban los temas de encantamientos. (Plans 59)

Además de estas influencias de la tradición oral que se observan en las obras del dramaturgo asturiano, José Marial, hablando del teatro del pueblo argentino, añade que en general el tipo de obra que representan es más sobrio y genuino que el del teatro comercial: “El teatro independiente supo alejar la estridencia, el anecdotismo, la moda, el artificio, para plasmarse en una elaboración de sobria y medular arquitectura” (39). Aunque sus palabras se refieran a las tablas argentinas, el teatro comercial que describe corresponde también a la escena española por lo que los dos “Teatro[s] del Pueblo” combaten estas características en sus piezas respectivas. Tal vez este amor de ambos directores por la tradición se deba a la

vocación que sienten por las tablas, que suple con creces la carencia de medios económicos que padecerán. La oportunidad para estrenar dramas que ofreció el “Teatro del Pueblo” y otros teatros independientes argentinos a los nuevos jóvenes autores impulsó al teatro nacional, creando un grupo de escritores no relacionados con las comedias comerciales que a la larga mejoraron cualitativamente las tablas argentinas. Entre ellos se encuentran Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum, Elías Castelnuovo, Enzo Aloisi, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. En opinión de Oviedo, el “Teatro Independiente” argentino fue además el primer paso para la formación de academias y teatros nacionales ya que formaron los primeros conjuntos estables con definidos propósitos estéticos (184). De nuevo encontramos la misma situación en España donde más que el “Teatro del Pueblo,” otros teatros dirigidos al pueblo como “La Barraca” y “El Búho” van a ser el principio de una serie de grupos teatrales con fines estéticos que lucharon por la calidad de la dramaturgia nacional hasta que la Guerra Civil y la dictadura franquista pusieron fin a esta tendencia renovadora.

Toda esta fermentación teatral contribuye a que estos grupos sirvan de base para producir y preparar artísticamente a una serie de directores, actores y dramaturgos que van a llevar el teatro de España y Argentina un paso más allá en la modernización de las tablas nacionales con la ayuda y guía de sus maestros de la generación previa. Cabe observar que estos jóvenes dramaturgos fueron subiendo poco a poco al escenario oficial, por el merecimiento de sus obras. Entre éstos se encuentran autores muy representativos de la escena independiente, como Carlos Gorostiza, Pablo Palant y Atilio Betti en Argentina, demostrando que los integrantes del movimiento de los teatros libres habían desbordado su propio cauce y, al ir integrándose en los distintos niveles del quehacer escénico, influían, decisivamente, sobre el desarrollo de la escena nacional (Oviedo 186). Modesto Higuera,

bajo la tutela de Federico García Lorca y José Ricardo Morales de “El Búho,” representan dos ejemplos de discípulos aventajados en España. Las innovaciones teatrales y el número de teatristas que en estos teatros pusieron a prueba su talento artístico permite aseverar que tanto el “Teatro Independiente” como los “Teatros del Pueblo” fueron un maravilloso ejemplo de altruismo, pasión por el teatro de calidad y misión educativa que dio pie al establecimiento de un teatro moderno, independiente y de calidad en ambas naciones.

Capítulo 3

La sirena varada de Alejandro Casona y La cola de la sirena de Conrado Nalé Roxlo: algunos paralelismos

En este capítulo me dispongo a señalar ciertos paralelismos entre la obra del dramaturgo Alejandro Casona La sirena varada, escrita en 1929 y estrenada en 1934, es decir, antes de exiliarse de España, y La cola de la sirena del argentino Conrado Nalé Roxlo escrita y puesta en escena por primera vez en 1941. Aunque la razón que primero me hizo pensar en estos paralelismos fuese la semejanza de los títulos de ambos dramas, es obvio después de leer los dos dramas con atención que comparten el tono, además de los temas y ciertas técnicas teatrales. Además, es importante señalar que no sólo ambas piezas suponen una renovación del teatro contemporáneo que se estaba representado en España y Argentina sino que también sus autores han sido considerados dramaturgos de teatros independientes y a través del tiempo muchos grupos experimentales han puesto estas dos obras en escena. Alejandro Casona, seudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, en una entrevista con la revista teatral Primer Acto, explica las razones por las que esta pieza se considera renovadora:

La sirena varada fue escénicamente revolucionaria, por plantear nuevos problemas y presentar nuevas formas teatrales. Por ejemplo, el diálogo no es nunca narrativo; no hay escenas preparatorias ni exposición de antecedentes. Y la luz, si no es protagonista como pedía Gaston Baty, sí es personaje. También fue nueva la intervención de la lírica--excesiva, hoy lo reconozco, pero entonces lo sentía así-- y un enfrentar la realidad y la fantasía, triunfando finalmente la primera a pesar de vestir a esta última con las mejores galas. (“Alejandro Casona frente a su teatro” 16)

Valbuena Prat señala la importancia del teatro de Casona en la primera mitad del siglo XX a través de las palabras de Federico SÁinz de Robles quien asevera: “Casona ha traído al teatro español la transformación adecuada a la hora presente” y “puede afirmarse de él que tiene una importancia tan decisiva como la que ganó Benavente a fin del siglo pasado” (651). En el caso de Conrado Nalé Roxlo, críticos como Robert G. Mead Jr. han considerado tanto su poesía como su teatro vanguardista y han llegado a conclusiones que le colocan en un plano algo diferente del de Casona. Mead explica que Nalé Roxlo pertenece a la primera generación de autores posteriores a la Primera Guerra Mundial que se caracterizan por su cinismo y desilusión espiritual. Son escritores iconoclastas, que intentan romper con el pasado, antirrealistas, antimodernistas influenciados por los “-ismos” de Europa (158). Algunas de estas características se manifiestan en La cola de la sirena. Al hacer un paralelismo entre obras de autores tan diferentes cabe destacar también que dichas piezas se consideran renovadoras, y van a ser partícipes al mismo tiempo de un gran éxito de público. Además, las correspondencias no se limitan a la obra porque después de analizar la vida de los autores me he dado cuenta de que son muchos y diversos los paralelismos que se encuentran en la biografía de ambos. Voy pues a comentar las similitudes de estos dramaturgos respecto a sus vidas y obra en general para posteriormente hacer un análisis comparativo de las dos comedias.

3.1. Semejanzas en la vida y obra literaria de Alejandro Casona y Conrado Nalé Roxlo

Una de las semejanzas entre la vida de Casona y la de Nalé Roxlo es la influencia que tienen en sus obras los textos de otros escritores importantes de la escena española del momento. Los dos escriben un teatro poético influenciado entre otros por autores de la talla

de Ramón del Valle Inclán, Federico García Lorca y Jardiel Poncela (1901-1952). En cuanto a la relación del argentino con Lorca, John F. Tull, Jr. la explica por medio de un paralelismo: “As in the case of much of Lorca’s dramatic work, Nalé’s theater seeks to explore in poetic and humorous terms the passionate and often highly theatrical aspects of feminine characters and behavior” (644). María Hortensia Lacau puntualiza sobre la relación entre ambos dramaturgos, en El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo: Poesía y estilo, que el argentino tiene un poema en el libro Antología Apócrifa titulado “A la manera de Federico García Lorca: crimen y justificación de Antoño Retoño,” en el que parodia un romancillo anónimo (286). En mi opinión, sin embargo, este poema de Roxlo re-escribe con un tono humorístico, no un romancillo anónimo, sino un poema de similar estilo a los que el autor granadino escribió en Romancero gitano (1924-1927). En particular, Lorca escribió dos poemas sobre Antonio Camborio titulados “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” y “Muerte de Antoñito el Camborio,” en éstos como en el de Roxlo los guardias civiles buscan al protagonista y el propio Federico se incluye en el segundo poema con unos versos en los que se le explica: “¡Ay Federico García / llama a la guardia civil!” (García Lorca, Primer Romancero gitano 1924-1927 170). El argentino también hace referencia al poeta granadino humorísticamente en su poema con estos versos: “Yo estaba un tanto beodo / y no por causa del vino / sino a causa de unos versos / que me leyó Federico” (Nalé Roxlo, Apócrifos españoles 57).

El crítico Arturo Berenguer Carisomo ha comentado que el drama Una viuda difícil de Roxlo tiene ciertas similitudes con La zapatera prodigiosa de Lorca (Conrado Nalé Roxlo 33). Estas similitudes no son coincidencias, Nalé Roxlo conoció a Lorca cuando el poeta de Granada visitó Argentina en 1933 para estrenar Bodas de sangre, y en 1934 para celebrar las

cien representaciones de esta misma comedia. El drama lorquiano fue todo un éxito con Lola Membrives (1888-1969) como actriz principal. Roxlo fue además uno de los escritores acompañantes en los agasajos que se hicieron en honor del poeta español. Más tarde, el asesinato de Lorca y la Guerra Civil Española afectaron al dramaturgo argentino, quien escribió varios sonetos de la guerra y otro dedicado a Lorca (Lacau, Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo18), además del romance en que parodia el del poeta granadino a Antoñito Camborio.

En el caso de Casona, no cabe duda de que éste y Lorca, miembros ambos de la “Generación del 27” en España, y reconocidos mundialmente por sus labores literarias, conocían sus piezas entre sí. Casona en una de sus charlas radiofónicas en 1960 titulada “El mar la mar” menciona unos versos del poeta granadino para explicar la diferencia entre la forma masculina y la femenina de la palabra mar. Además, la pieza que unánimemente ha considerado la crítica de más valor dentro de la obra casoniana, La dama del alba que se estrenó en 1944, tiene muchos paralelismos con Bodas de sangre (1935) del famoso granadino. Entre algunas de las similitudes que se pueden enumerar se encuentran el que la protagonista abandone a su marido para irse con otro hombre el mismo día de su boda, el que el personaje de la “Muerte” aparezca humanizado y mate a los protagonistas, y por supuesto, el gran lirismo de las dos obras. Sobre su semejanza con Lorca comentó Casona en “Alejandro Casona frente a su teatro” que se trataba simplemente de algo generacional ya que los dos dirigieron teatros universitarios en los mismos años por la necesidad que ambos sentían de llevar el teatro al pueblo (18).

Otro dramaturgo contemporáneo español que influyó en las obras de Nalé Roxlo y también de Casona es Enrique Jardiel Poncela. Berenguer Carisomo menciona que en la

Antología Apócrifa hay otra pieza breve llamada “A la manera de Jardiel Poncela: El gas y la electricidad” (45). Este título establece sin lugar a dudas el conocimiento que el argentino tenía de las obras del dramaturgo español, todas ellas marcadas por el humor y la fantasía. Estas características se manifiestan en las comedias del español Jardiel Poncela de manera muy similar a las *Nalé Roxlo* y *Casona*. Un ejemplo de ello se encuentra en la pieza Eloísa está debajo de un almendro (1940) en la que la protagonista Mariana comparte el deseo de buscar aventuras y vivir en un mundo de misterio a la manera que también lo hacen los protagonistas de *Roxlo* y *Casona*. Además, toda la obra de Poncela se inserta en un mundo diferente al normal donde la locura y la fantasía componen los elementos importantes de la pieza, de la misma manera que las obras de los autores que comentaré posteriormente. La diferencia entre Poncela y *Casona* y *Nalé Roxlo* estriba en que la gran mayoría del teatro del primero, tiene como objetivo el humor, y en los otros dos, aunque éste no sea el caso, sí que coinciden en escribir muchas escenas humorísticas.

Tanto *Casona* como *Nalé Roxlo* han comentado la influencia que tuvo en sus obras el dramaturgo Ramón del Valle Inclán. *Casona*, en una entrevista se refiere al impacto que le causó la obra de este escritor gallego: “El autor que más me ha sacudido siendo joven ha sido Valle-Inclán, que me parecía maravilloso aunque, a decir verdad, no lo veía muy teatral” (Beeson). Después de explicar la dificultad que representa escenificar sus textos teatrales tanto por la gran cantidad de personajes que aparecen en las obras valleinclanescas como por la complicación de su lenguaje, prosigue: “Valle-Inclán escribió de espaldas al público y de espaldas a la profesión, con desdén evidente por la gente del teatro. Así y todo, me sigue pareciendo el dramaturgo más importante” (Beeson). Además de esta admisión, *Casona* confiesa que su primer libro de versos es una mimesis involuntaria de la poesía del escritor

gallego (“Alejandro Casona frente a su teatro” 18). A pesar de que Nalé Roxlo no ha hecho ninguna declaración paralela a las de Casona, una de las personas que más ha escrito y estudiado la dramaturgia de Nalé Roxlo, María Hortensia Lacau, sí lo ha hecho. Ella comenta que los autores que más leyó Nalé Roxlo fueron el alemán Heinrich Heine (1797-1856) y el español Ramón del Valle-Inclán (Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 137). No obstante la influencia del creador del esperpento en ambos autores, su peculiar deformación en su manera de escribir no se verá reflejada en las obras que voy a tratar.

Algunos otros paralelismos que se pueden señalar en la vida de Casona y Nalé Roxlo corresponden a que ambos autores en su juventud sentían ardientes deseos de ser actores de teatro, así como también a que los dos empezaran a escribir no teatro sino poesía desde temprana edad. En la compilación de la vida del asturiano que presenta Lía Beeson, Casona cuenta que tenía tanta afición por ser actor que se escapó con su amigo Antonio Martínez Ferrero para dedicarse los dos a ese fin, a ser cómicos.³⁹ Narra que se fueron una noche a un pueblo cercano, San Pedro del Pinatar, donde actuaba una compañía de teatro. Se necesitaban muchachos para hacer dos papeles y los contrataron a ellos, pero sólo para después dejarlos allí abandonados. La narración de la anécdota termina cuando los muchachos vuelven a sus respectivas casas después de haber pasado mucha hambre. Años después, cuando Alejandro era director de la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado en México, tuvo de nuevo la oportunidad de ser actor durante doce días, al sufrir uno de los actores un pequeño accidente. También Nalé Roxlo deseó triunfar como intérprete dramático

³⁹ Estos hechos ocurrieron a raíz del impacto que le produjo a Casona su primera visita al teatro. Él comenta a este respecto: “Entonces vi teatro por primera vez. Y eso me intranquilizó de un modo terrible, hasta el extremo de que no pude dormir. Había descubierto algo sensacional, un mundo maravilloso, no en el sentido de que pudiera pensar que nunca pertenecería a ese mundo, sino que aquello me parecía mejor que ningún libro de cuentos, mejor que ninguna novela, mejor que nada de lo que había visto en mi vida hasta aquel momento. No había podido ni soñar el descubrimiento del teatro” (Beeson). Estos hechos sucedieron en Gijón, España y la pieza que presenció el autor fue Canción de cuna de Gregorio Martínez Sierra (Plans 60).

y debutó, aunque sin éxito, como actor aficionado en 1910, en un cuadro de San Fernando (Lacau, Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 10); su fracaso conllevó el fin de su vocación de actor.

Más suerte parece que tuvieron ambos autores cuando, desde muy jóvenes, se dedicaron a la poesía. La primera obra de Casona, un libro de poemas titulado El peregrino de la barba florida, vio la luz en 1926 y su tercera publicación, también poética y de nombre La flauta del sapo, apareció en 1930. En cuanto a Roxlo, también su primera aportación literaria fue una composición de poemas, El grillo (1923). Me parece curiosa también la coincidencia de que tomarán como títulos y personajes de sus primeros poemas pequeños animales que no figuran como asiduos en el campo semántico poético, lo cual ejemplifica otro de los muchos afanes renovadores de estos dos literatos.

Los críticos de ambos dramaturgos han destacado la importancia que tienen en sus obras respectivas el hecho de haberse criado en un pueblo, no en una gran ciudad, tanto como haber estado en contacto con los árboles, piedras y otros elementos de la naturaleza, que se aprecian en sus dramas y en sus poesías.⁴⁰ Alejandro Casona vivió en un pequeño pueblo de Asturias llamado Besullo en Cangas de Narcea y Nalé Roxlo en San Fernando, una pequeña localidad junto al mar al norte de Buenos Aires. Este amor por la naturaleza es evidente por ejemplo en obras como La dama del alba (1944) de Casona, en la que se refleja la vida y

⁴⁰ Casona describe con cariño un castaño fuente de juegos e imaginación durante su niñez : “Yo soy de una familia pobre, y los niños aldeanos no tienen juguetes; pero yo tengo un juguete sensacional, fabuloso, en la infancia: un castaño. Era un castaño al que llamaban ‘La Castañarona.’ Cuando se le da el nombre femenino quiere decir allí más grande. Era un castaño... ¡no sé!... No puedo calcular el tamaño. Lo recuerdo tremendamente grande, con el tronco hueco por completo por un rayo, sin ramas. Cabíamos dentro de él siete u ocho niños. Allí jugábamos, subiendo por el tronco, pasando de un brazo a otro. Jugábamos un poco como Peter Pan, un poco como conejos dentro de un árbol. Era prodigioso, porque un día ‘La Castañarona’ era un castillo; otros días, un barco; a veces, un palacio; en ocasiones, un bosque. Siempre, en definitiva, un juguete maravilloso que era muy difícil que un niño de ciudad pudiera tener y nosotros, niños de aldea, poseíamos sin lugar a dudas” < <http://www.alejandrocasona.com/vida.htm>>.

costumbres de Asturias.⁴¹ Cabe destacar también el hecho de que en la mayoría de las obras de este dramaturgo hay una contraposición entre el campo y la ciudad, siendo los elementos naturales los que salen beneficiados en esta comparación. En opinión de la crítica Susana López Martín:

Casona suele plantear el enfrentamiento de estos dos mundos, el de ciudad y el de montaña quizá de su pasado asturiano y del tiempo que pasó en la soledad del valle de Arán. Siempre el mundo de montaña es más hermoso, más lleno de vida, más puro, y más claro que el resto. En el momento en que los personajes caen el mundo urbano empieza a cambiar, a pudrirse, y sólo pueden curarse volviendo al otro mundo, al mundo de la naturaleza <<http://www.alejandro-casona.com/docuteca/lamuerte.pdf>>

Un ejemplo de la superioridad de la naturaleza sobre la ciudad que subraya López Marín se encuentra en La barca sin pescador (1945) donde el protagonista decide dejar atrás la vida urbana para vivir en un pueblecito de pescadores. De manera análoga, Nalé Roxlo presenta la vivencia con la naturaleza y su experiencia en San Fernando en varias de sus obras. Según Lacau la nostalgia hacia la naturaleza es frecuente en las obras de Roxlo que escribe bajo el seudónimo de Chamico: “El poeta la recreará [la naturaleza] humorísticamente con risueña saudade afectiva en páginas de Mi pueblo y otras creaciones de Chamico” (10).

Durante su niñez pueblerina, los autores se obsesionan por diversos objetos que hacen que su imaginación vuele con la fantasía. Para los juegos de Casona, además del gran castaño comentado en la nota anterior, existía también una silla de montar la que le llevaría a sitios inimaginables como él relata en sus memorias. Lo opuesto de la fantasía implícita en esta silla radica en el burro de la familia que le traslada a conocer los caminos de la realidad. Al niño Nalé Roxlo le hubiese gustado tener un catalejo durante toda su infancia, instrumento

⁴¹ El interés de Casona por la naturaleza se observa también en una de sus charlas radiofónicas donde comenta la cuestión de si la naturaleza imita al arte o si es el arte el que imita a ésta. Con una pregunta retórica exclama: “¿No será que las dos se imitan entre sí constantemente?” (Arce 258). Además él mismo ha destacado como su inspiración personal el medio natural: “Tengo que escribir paseándome, saliendo por los jardines y caminando entre pinares, entre árboles que huelan. Así suelen producirse en mí las ideas para una comedia” <<http://www.alejandro-casona.com/vida.htm>>.

que le hubiera llevado a desarrollar la fantasía. A pesar de este tenaz deseo no consiguió un objeto similar hasta que su gran amigo Amado Villar, conocedor de esa obsesión, le regalara un telescopio que había pertenecido a un barco inglés y que Nalé Roxlo siempre conservará, admirándolo en su escritorio (Lacau, Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 255). Tanto la silla de montar de Casona como la idea del catalejo de Nalé Roxlo llevan a los autores a ejercitar su imaginación y fantasía que verterán posteriormente en sus dramas. El deseo del catalejo le viene al argentino de su abuelo que desempeñaba la labor de marinero y tuvo una gran influencia sobre su nieto. También la sombra del abuelo de Casona tuvo influencia en su nieto, porque aunque el joven Alejandro no llegó a conocerle, si aprendió su oficio de herrero y ayudó en la herrería familiar.

Un paralelismo más en la obra de estos autores consiste en que ambos escriben textos para niños y que el humor y la ironía es la base central de muchas de sus actividades literarias. El teatro infantil de Casona incluye El lindo don Gato (?) y A Belén pastores estrenada en Montevideo en 1951. Además, en su juventud, elaboró pequeñas piezas para el grupo de teatro infantil “La Pájara Pinta” que fundó y dirigió obras teatrales cuando estuvo destinado de profesor en Lés, un pueblo en el valle de Arán en Huesca. Nalé Roxlo es a su vez también autor de dos libros, pero no de teatro, sino de cuentos infantiles, titulados El diario de mi amiga Cordelia, la niña hada (1953) y La escuela de las hadas (1954).

Tanto en estas obras como en la mayoría de los escritos de ambos autores, la ironía y el humor son trasladados a la palabra, pero de diferentes maneras. Por un lado, Casona vierte un gran sentido humorístico en las charlas radiofónicas de Buenos Aires donde actuó a diario a partir de 1956 y donde fue también director del radioteatro (Rodríguez Richart 32).⁴² En

⁴² Estos comentarios radiofónicos de Casona los ha editado Evaristo Arce en un volumen con el título de Charlas radiofónicas (1982).

dichas charlas el dramaturgo utiliza la ironía y el humor para hablar de diversos temas de la sociedad, la literatura, los animales, el amor etc. Por otro lado, Nalé Roxlo es conocido entre sus amistades por su gran ironía y humor, lo cual se puede comprobar en muchos de sus relatos humorísticos, que escribe bajo el seudónimo de Chamico.

La afición por el cine es otra coincidencia que se nota en los múltiples guiones que ambos escribieron. Los dos dramaturgos van a llevar al séptimo arte algunas de sus propias obras dramáticas, Nuestra Natacha,⁴³ El misterio de María Celeste, realizadas en 1944 por los Estudios Sonofilm; La barca sin pescador⁴⁴ y Romance en tres noches en 1950 por Producciones Bedoya; Los árboles mueren de pie en 1951 a cargo de los Estudios San Miguel; y Siete gritos en el mar en 1954 por General Belgrano. Nalé Roxlo llevó a la gran pantalla La viuda difícil y escribió innumerables guiones de películas no relacionadas con sus dramas.

Siguiendo con nuestra relación de algunas semejanzas en la biografía de los dos dramaturgos, es importante notar que los dos mencionan en sus obras humorísticas lo “absurdo” de algunas fábulas. Casona tiene una fuerte opinión sobre este tema. En una de sus charlas radiofónicas, titulada “Fábula,” se refiere a que detesta a los fabulistas porque ellos “son responsables de casi todos los prejuicios y errores que sobre los animales venimos arrastrando desde el colegio” (Arce 154). Esta visión negativa hacia la manera en que se perciben algunos animales es comparable a la crítica que hace Nalé Roxlo en uno de sus cuentos, titulado “El cuervo del Arca,” donde un cuervo comenta con humor que ellos eran

⁴³ Hay tres versiones cinematográficas de esta película. Una española de 1936, una brasileña de 1939 y una última producida en 1944 en Argentina por los Estudios San Miguel.

⁴⁴ De La barca sin pescador hay dos películas, una versión argentina de 1950, por Producciones Enelco, y una versión española terminada en 1964.

hermosos hasta que fueron a buscar una rama por encargo de Noé y por llevar las más bonitas llegaron demasiado tarde, feos y roncós. Este cuervo en concreto dice dirigirse a los poetas con la esperanza de que alguien le defienda porque según él: “Decían que era vanidoso y tonto y me colgaron una ridícula historia en que salían una zorra y un queso” (91). Con este cuento irónico sobre el arca de Noé y la transformación literaria de este animal de hermoso en otro feo el autor alude a la fábula “El cuervo y el zorro” de Félix María Samaniego (1745-1801). Nalé Roxlo también expresa su disgusto ante el tipo de fábulas y parábolas que han influido en la opinión general para condenar a ciertos animales achacándoles errores humanos. Estos paralelismos tanto en las vidas como en los escritos de Casona y Nalé Roxlo se pueden observar también a través de una lectura detenida de dos de sus piezas teatrales más conocidas, La sirena varada y La cola de la sirena, en las que colocan en primer plano otra conocida fábula, la leyenda de las sirenas. Comentaré dichos paralelismos a continuación, haciendo un resumen de cada drama para posteriormente señalar los temas y las técnicas que comparten y la recepción crítica de ambas obras.

3.2. Alejandro Casona y su obra

La sirena varada es la segunda pieza teatral que escribe Alejandro Casona, y es reconocida en 1933 por el ayuntamiento de Madrid con el “Premio Lope de Vega.”⁴⁵ En este mismo año su autor fue también galardonado con el “Premio Nacional de Literatura” por Flor de leyendas, libro que contiene once cuentos adaptados de historias de la mitología griega, latina, hindú, alemana, escandinava y española. Con estos premios y habitando todavía en Madrid, Casona pasa en pocos meses de ser un desconocido al aplauso, a la popularidad y el

⁴⁵ El seudónimo “Casona” lo tomó el dramaturgo de la vieja casa solariega donde vivió con su familia en Besullo, Asturias (Plans 50).

reconocimiento por parte de la crítica. Aunque el asturiano había intentado previamente que le estrenaran La sirena varada, y se la mandó por correo al director teatral Adriá Gual quien a su vez se la entregó a la popular Margarita Xirgú, sólo lo consiguió una vez que obtuvo el galardón.⁴⁶ La compañía de esta actriz y de Enrique Borrás estrenaba por fin la obra en el teatro Español de Madrid el 17 de marzo de 1934.

Cuando Casona gana este premio ya había tenido experiencia en la escena porque había estrenado su primera obra, El crimen de Lord Arturo, en Zaragoza en 1929. Esta pieza que pasó inadvertida por la crítica representa una adaptación de la obra Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories (1891) del inglés Oscar Wilde (1854-1900). Después de publicar el libro de poemas La flauta del sapo y todavía en España, estrenó El misterio de María Celeste en Valencia y Otra vez el diablo en Madrid, ambas en 1935. En este mismo año se representó también la adaptación del cuento del Conde Lucanor, El mancebo que casó con mujer brava en Madrid, obra que escribió para el “Teatro del Pueblo.” En 1936 estrenó también en Madrid otra de sus obras más comentadas por la crítica, Nuestra Natacha. En este drama se puede observar el tema de la necesidad de llevar a cabo una renovación pedagógica en España y la denuncia social en cuanto a la situación precaria de los orfanatos. Se debe recordar que tanto sus padres, cuatro de sus hermanos, como su esposa Rosalía Martín Bravo (con quien se casó en 1926) y él mismo fueron maestros de escuela por lo que la cuestión de la educación fue fundamental para él y el fin didáctico constituyó uno de los objetivos en la mayoría de sus piezas, incluido el proyecto del “Teatro del Pueblo.” Él mismo comentó en una de sus charlas radiofónicas: “Hay que golpear la mala literatura, malo cine y mala educación” (Arce 84). En 1931 fue nombrado inspector de escuelas en Asturias y en ese

⁴⁶ Casona comenta que guardaba con cariño la carta que Margarita Xirgú le mandó elogiando la obra y diciéndole que la estrenaría en cuanto pudiera (Plans 77).

mismo año consiguió una plaza en la Institución Provincial de Primera Enseñanza de Madrid, donde fijó su residencia con su esposa Rosalía y su hija Marta (Sáinz de Robles 6). Tras el inicio de la Guerra Civil Española, Casona emigró primero a Francia y desde allí embarcó hacia México donde tuvo el puesto de director artístico de la compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado (Moon iv). Es preciso aclarar, sin embargo, que incluso antes de emigrar a América Latina, su teatro ya era conocido internacionalmente y su persona valorada en el mundo literario. Durante sus años de exilio estuvo en otros diversos países latinoamericanos como México, Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Chile y por fin Argentina, donde en 1941 decidió instalarse en la cosmopolita ciudad de Buenos Aires.

En México Casona estrenó Prohibido suicidarse en primavera en 1937 y compuso la primera pieza escrita enteramente fuera de España, Sinfonía inacabada que dedica: “A la casa de los Prieto, corazón de España en México” (Arce 23). La obra, sin embargo, no fue estrenada en México sino en Montevideo, en 1940. En este mismo año se estrenó Pinocho y la Infantina Blancaflor en Buenos Aires. Antes, en 1937, Prohibido suicidarse en primavera fue puesta en escena en México y Romance en tres noches se presentó por primera vez en Caracas en 1938. En 1939 estrenó Romance de Dan y Elsa, en 1941 Las tres perfectas casadas y La dama del alba, obra favorita del autor y una de sus piezas más conocidas y estudiadas, en 1944. Las obras que le siguen fueron también interpretadas por primera vez en Buenos Aires La barca sin pescador (1945), La molinera de Arcos (1947), Los árboles mueren de pie (1949), La llave en el desván (1951), Siete gritos en el mar (1952) y La tercera palabra (1953). Sancho Panza en la Ínsula (1947) fue representada en Buenos Aires pero no se trataba de un estreno ya que esta obra fue escrita años antes para el “Teatro del Pueblo.” Montevideo vio representada A Belén pastores (1951). Todas estas escenificaciones le

avalan como uno de los dramaturgos más prolíficos y populares del Buenos Aires de mitad de siglo.

En 1963 Casona regresa definitivamente a su patria y se establece en Madrid. Una vez en España, estrenó El caballero de las espuelas de oro en 1964. La última obra que vio el escenario en vida del autor fue su versión de La Celestina de Fernando Rojas que se estrenó el 12 de octubre de 1964, cinco días antes de la muerte del autor, debida a complicaciones de una operación de corazón (Moon vi). A esta larga lista de obras teatrales hay que añadir que, en Argentina Casona fue guionista para el cine desde 1940 hasta 1954 y no sólo adaptó algunas de sus obras teatrales, sino que también escribió para el séptimo arte “Veinte años y una noche,” una adaptación de Casa de muñecas de Henrik Ibsen, además de “No abras nunca esa puerta,” “Margarita la Tornera” y muchas otras. A todo ello hay que sumar las charlas radiofónicas y las múltiples conferencias que presentó por América, entre las que destacan “El amor y la historia,” “El amor y la geografía,” “El amor, psicología y ética,” estas tres leídas en La Universidad de La Habana en 1952. Además de toda esta actividad, publicó también artículos en revistas literarias del mundo hispano tales como España Republicana, Pensamiento Español, Los Anales, Revista de las Indias de Bogotá, Nuestra España y La Habana (Amo 28). Casona también compuso una ópera titulada “Don Rodrigo” que se estrenó en Buenos Aires en 1964. Estas actividades literarias que lleva a cabo en la capital rioplatense junto con sus piezas escenificadas en dicha capital conllevan a deducir que el autor asturiano tuvo una gran influencia, no sólo en sus primeros años en España y hasta el comienzo de la dictadura de Franco,⁴⁷ sino también en Argentina durante su exilio. Es importante señalar que este éxito es una excepción entre los dramaturgos exiliados en

⁴⁷ Casona se negó a que sus obras se representaran bajo Franco hasta que él mismo regresó a España del exilio (Fernández Insuela 7).

América Latina, en palabras de la crítica Rosa María Grillo, quien considera más importantes las aportaciones de las compañías teatrales que las de los propios dramaturgos: “La obra de los escritores exiliados españoles raramente llegó al escenario y por tanto condicionó muy poco el teatro hispanoamericano, mucho influyeron, en cambio, artistas, directores y técnicos españoles en la revitalización de todos los géneros del espectáculo” (399). Cabe destacar que en opinión de Francisco Ruiz Ramón el exilio del escritor tampoco conlleva un cambio de temas o estilo de su obra: “A diferencia de otros escritores españoles de su generación Max Aub por ejemplo o Alberti, Casona seguirá fuera de España su obra de dramaturgo sin romper temática ni estilísticamente los moldes de su teatro anterior a la Guerra Civil Española” (246). Sea como sea, Casona, como dramaturgo español exiliado, contradice estas opiniones, pues no sólo obtuvo mucho éxito de público en Latinoamérica sino que influye en ciertos escritores argentinos contemporáneos, como Samuel Eichelbaum.

3.3. Conrado Nalé Roxlo y su obra

La aportación poética de Conrado Nalé Roxlo consta de El grillo y Claro desvelo ambas de 1937 y Poesía completa de 1967. Su obra dramática, mucho más conocida, empezó con la pieza La cola de la sirena que según María Hortensia Lacau fue escrita en tan sólo un mes por encargo de Enrique Gustavino, director de teatro y uno de los dramaturgos argentinos renovadores de los años cuarenta.⁴⁸ Esta estudiosa también comenta que la idea de escribir una historia sobre una sirena la tuvo en mente Nalé Roxlo durante mucho tiempo

⁴⁸ Se podría ver como un paralelismo más entre Nalé Roxlo y Casona la técnica escritural en que ambos producen una obra de arte. Los dos dramaturgos antes de empezar a escribir ya tienen la pieza en sus mentes y la producen en un corto periodo de tiempo. Ante la pregunta de cómo crea su obra Casona comenta: “Tardo bastante tiempo en pensarla. La construyo mentalmente. Todos los actos, todos los personajes, hasta las mismas situaciones. Una vez que la tengo ‘hecha’ comienzo a escribirla. Nunca tardo más de un mes” (Plans 98).

y tanto ésa como otras de sus ideas las comentaba con sus amigos con frecuencia. Lacau concluye que después de una de esas conversaciones, Gustavino decidió proponer al autor que estrenaría la pieza si la escribía en un corto periodo de tiempo (266). Debido a esta apuesta, el dramaturgo dedicó La cola de la sirena a su amigo Gustavino, quien dirigió y estrenó esta obra en el Marconi, con todas las localidades vendidas en este auditorium en Buenos Aires el 21 de marzo de 1941 (Lacau, Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 19). La música de la obra fue dirigida por el maestro Salvador Merico (1886-1969). El triunfo de la pieza fue fulminante, y en ese mismo año consiguió el “Premio Nacional de Teatro.”

Conrado Nalé Roxlo estrenó también otros tres dramas Una viuda difícil (1944), El pacto de Cristina (1945) y Judith y las rosas (1956). En 1964 publicó un tomo de teatro breve con cuatro piezas más El pasado de Elisa, El neblí, El vacío y El reencuentro. Bajo el seudónimo de Chamico, publicó también varios libros de relatos breves como autor humorista entre los que se encuentran Cuentos de Chamico (1941), El muerto profesional (1943), Cuentos de cabecera (1946), La medicina vista de reojo (1956), Mi pueblo (1953), Libro de quejas (1953), El humor de los humores (1953), Sumarios policiales (1955) y El ingenioso hidalgo (1965). También es autor de la novela Extraño accidente (1960). Además, y junto con M. Mármol, escribió las biografías de su amigo Amadeo Villar (1963) y de Alfonsina Storni (1965). En cuanto al séptimo arte, Nalé Roxlo ha sido uno de los más importantes guionistas de la época de oro del cine argentino; entre las obras que llevó a la gran pantalla destacan: “Delirio” (1941), “Una novia en apuros” (1942), “Madame Sans Gene” (1945) e “Historia de una carta” (1957). Según Arturo Berenguer Carisomo, Nalé Roxlo fue también caricaturista (Conrado Nalé Roxlo 49) y escribió literatura infantil como se comentó anteriormente.

3.4. La sirena varada y La cola de la sirena: Similitudes y diferencias

Para contextualizar mis comentarios empezaré con un somero resumen de las dos piezas.

En La sirena varada, Nalé Roxlo narra una historia en la que un joven llamado Ricardo, junto con su criado Pedrote, se ha instalado en una casa lejos de sus tías para crear “una república” donde prime la fantasía. El médico, don Florín, amigo de la familia, llega a ese lugar para comprobar el estado de Ricardo ya que las tías están preocupadas por él. Una mujer que dice llamarse Sirena y ser novia de Ricardo aparece en la casa. Ricardo no se cuestiona lo extraño del caso ya que no recordaba haberla visto antes, pero al poco tiempo está enamorado de ella. Poco después llega el padre de Sirena, Samy, un viejo amigo de Ricardo al que éste le había mandado una carta para que viniera a su “república.” Parece ser que Sirena había leído este mensaje y por eso había llegado hasta allí. Sirena está algo loca, ha sido abusada física y psíquicamente por Pipo, el jefe del circo donde trabajan el padre y ella, y ha quedado embarazada. Había intentado suicidarse en el pasado y Ricardo la salvó de morir ahogada en el mar. Poco a poco, Ricardo descubre todos estos hechos, pero aunque primero piensa dejar a Sirena en su fantasía, al final opta por contarle la verdad y seguir viviendo con ella. Junto a este argumento principal, se desarrollan dos historias paralelas, la de un fantasma que quiere ser un humano y la de un pintor ciego que finge no serlo y lleva una venda en los ojos con la excusa de que quiere redescubrir los colores.

En La cola de la sirena Casona narra la historia de Patricio, un joven que alquila un barco y su tripulación para buscar aventuras y, en efecto, encuentra a una sirena, Alga. Ella se deja atrapar en las redes porque está enamorada de Patricio. Él también se enamora de ella rápidamente. Viven juntos y quieren casarse pero la Iglesia no lo permite porque Alga es una

sirena. Ella para facilitar su unión y adaptarse al nuevo mundo terrenal se opera la cola para tener piernas; ante este cambio, él poco a poco deja de quererla porque ha perdido lo fantástico y diferente que existía en ella. Van juntos con otra pareja de vacaciones a un pueblo costero. Al final de la pieza, Alga sorprende a Patricio besando a Gloria, una mujer piloto amiga de Patricio desde su niñez y que siempre ha estado enamorado de él. Al confrontar la traición de Patricio, la antigua sirena, decide regresar al mar y se encamina hacia él mientras admite su error y le pide perdón a su Padre (¿el mar?). Este final abierto sugiere que su acción podría interpretarse como un suicidio, aunque también podría ser que regrese a su mundo del fondo del océano. Al principio de la obra, cuando Patricio estaba enamorado de Alga había comentado que era muy feliz, “es un sueño del que nada podrá despertarme” (34). Como todo sueño cuya característica principal es la irrealidad, sin embargo, al pasar de lo irreal a lo real de la vida cotidiana, hace que el sueño de Patricio se termine y con éste, su amor por Alga llega también a su fin.

Estas dos obras fueron escritas con la renovación del teatro en mente, y este afán de sus autores incide en la alta calidad artística de ambas piezas. Tanto Casona como Nalé Roxlo buscaban romper con la tendencia dominante durante las décadas de los treinta y cuarenta que favorecía las obras de consumo fácil. Estas obras comerciales eran muy bien recibidas por un público mayoritario, que no requería preparación cultural para entenderlas, ni mayor reflexión, sólo se buscaba un entretenimiento momentáneo, y el objetivo primordial de sus autores y directores era el beneficio crematístico. En el caso de Alejandro Casona, su pieza quiere romper con las comedias comerciales asociadas a los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Antonio Muñoz Seca. Según Sáinz de Robles, en 1936 se esperaba la renovación del teatro español de la mano de Casona junto a Federico García

Lorca y Jardiel Poncela (7). En parte el teatro estaba “destruido y arrugado” (Sáinz de Robles 7) debido a las antiguas técnicas de escenificación que dificultaban el trabajo de los dramaturgos vanguardistas como Lorca y Valle-Inclán. Ahora bien, a pesar de autores como Enrique Jardiel Poncela, la mayoría de los estudiosos opina que la renovación no llegó a ocurrir debido a la irrupción de la Guerra Civil que ocasionó tanto el asesinato en 1936 de Federico García Lorca como el exilio de Casona y de otros dramaturgos de consideración en 1939.

En Argentina, Conrado Nalé Roxlo es para muchos críticos difícil de clasificar porque se le ha considerado un autor muy diferente a otros renovadores contemporáneos como Roberto Arlt, Roberto Payró y Carlos Gorostiza. Sea como fuere, su intento de renovación y de hacer obras de calidad es la primera característica que le asemeja a Casona; ambos luchan por mejorar el panorama de las tablas de sus países respectivos.

Mi examen de La sirena varada y La cola de la sirena subraya las conexiones que ambos autores establecen entre la realidad y la fantasía, además del universalismo y la simbología de las piezas. Me enfocaré sobre todo en la importancia del decorado y la luminotecnia, así como de las fuertes personalidades de las protagonistas femeninas, la otredad, la importancia del mar, el lirismo, la sencillez del lenguaje y el uso del humor que contrasta con la seriedad de los temas. Todos estos elementos refuerzan la semejanza y el significado de los dos dramas, donde la fantasía solo produce un bienestar pasajero y sólo en la verdad de la realidad encontrarán los personajes la felicidad o una respuesta.

La apatía ante la vida y la búsqueda de la fantasía como solución a los problemas cotidianos por parte de los protagonistas Ricardo de La sirena varada de Casona y Patricio en La cola de la sirena de Nalé Roxlo es similar. La infelicidad en la vida que mueve a estos personajes

masculinos es la misma, ya que ambos sufren de aburrimiento; están cansados del mundo que les rodea, quieren buscar aventuras. Este deseo se relaciona también con el sentimiento de soledad y aislamiento de la sociedad que soportan ambos personajes. Casona caracteriza a su protagonista escuetamente, dice de él: “Ricardo es joven; viste con despreocupación agradable y tiene en la alegría de la voz un dejo de tristeza” (3). Esa tristeza de Ricardo es la que le lleva a buscar novedades. Cabe destacar que ambas obras reflejan a unos protagonistas de clase media/alta, personas desocupadas que cuentan con un capital lo suficientemente importante como para permanecer en este estado de desocupación y poder gastar su patrimonio en posibles aventuras. Ricardo comenta, “encuentro que la vida es aburrida y estúpida por falta de imaginación” (32). Para contrarrestar ese aburrimiento, él decide crear “una república de hombres solos, donde no exista el sentido común” (32), prime la fantasía y se pueda “soñar imposibles” (32). Patricio en La cola de la sirena ha alquilado un barco con su tripulación porque también quiere ir a buscar aventuras. Como Ricardo, desea dejar a un lado la realidad que le sofoca y espera que algo extravagante y anormal le acontezca. Consigue sus deseos, ya que encuentra a una sirena que está enamorada de él y ambos viven enamorados una vida en común. La apatía y desilusión que sienten los protagonistas está relacionada con la tendencia pesimista existente durante los años treinta y cuarenta del siglo XX debido en gran medida tanto a la crisis producida por las dos guerras mundiales como a la financiera que se produjo en la bolsa de Nueva York y que afectó a millones de personas en todo el mundo. Muchos serán los autores contemporáneos a esa época que reflejen la apatía y el pesimismo en los personajes de sus obras, por ejemplo la trilogía Martes de Carnaval de Valle Inclán entre otras.

La universalidad y la atemporalidad son también constantes en estas dos obras ya que ambas cubren temas como el amor, la apatía ante la vida y la búsqueda de la felicidad sin ninguna referencia ni al tiempo ni al espacio en el que las acciones acontecen. Esto ayuda a que el lector pueda acercarse a los sentimientos de los protagonistas y se identifique con ellos. Otras maneras en que los autores expresan lo atemporal y universal es por medio de los nombres simbólicos y genéricos, recurso éste que usa más Nalé Roxlo en La cola de la sirena por tener una mayor cantidad de personajes (veintiséis). El nombre de la protagonista de Casona es Sirena casi toda la obra pero también María, nombre que representa a todas las mujeres. María es un nombre asociado a la maternidad y a la Virgen María y la protagonista de Casona, como la Madre de Dios no era consciente de su embarazo. Desde este punto de vista podría verse la intención pedagógica del autor al señalar que al igual que María resuelve sus problemas y encuentra la felicidad con amor y enfrentamiento a la realidad, otras mujeres con problemas también podrían conseguirlo. El nombre simbólico “Sirena” se analizará posteriormente por tener una gran carga de significado y estar presente en el título de las dos obras. Aunque en La sirena varada de Casona sólo encontremos los dos nombres simbólicos y genéricos señalados, éstos sí abundan en muchos de sus otros dramas, principalmente en el papel de “la madre” o “abuela” en La Barca sin pescador o Los árboles mueren de pie. Nalé Roxlo se vale de personajes genéricos como el capitán, la madre de Gloria, el negro, el japonés, un mozo, la mucama, un obrero, otro obrero, un viejo marinero, el cocinero y el acordeonista. Los nombres simbólicos del argentino son Alga, Patricio y Gloria (la otra mujer también enamorada de Patricio). Las plantas llamadas “algas” viven normalmente en el agua tanto marina como dulce, lo cuál tiene paralelismos con nuestra protagonista quien ha nacido y habitado en el mar durante la mayor parte de su vida. Ni ella ni la planta son

personas en sí y de ahí que el dramaturgo haya elegido una palabra que no pertenece a la onomástica del español. Además de esta conexión marina, “Alga” denota cierto grado de comicidad. El nombre de Patricio trae a la memoria la clase social alta de la época de los romanos ya que esta cultura clásica dividía sus grupos sociales fundamentalmente entre patricios, plebeyos y esclavos. El nombre del protagonista sugiere el alto nivel social que disfruta en la pieza. Gloria es el nombre de la mujer que al final se llevará el amor de Patricio. Este personaje salva a Alga de la muerte en el mar, pero irónicamente también la conduce probablemente a su trágico destino final ya que Alga se arroja al mar después de ver a Gloria besando a su amado. Al ser la única mujer piloto que ha alcanzado con su avión grandes hazañas, se podría decir que su nombre sugiere que posee “la gloria” de una mujer de éxito, y además que obtiene la gloria de quedarse con el amor del protagonista. Sin embargo, ella se ha sentido siempre muy desgraciada porque desde su niñez ha amado secretamente a Patricio sin ser correspondida. Suponemos que al final de la pieza, con su unión con el protagonista habrá alcanzado estar “en la gloria.”

Un párrafo aparte merece la importancia del simbolismo del nombre “Sirena.” En las dos piezas los dramaturgos incluyen este sustantivo en sus títulos y las dos obras comparten el mito de la sirena. El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra como: “Cualquiera de las ninfas marinas con busto de mujer y cuerpo de ave, que extraviaban a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto. Algunos artistas la representan impropriamente con torso de mujer y parte inferior de pez” (1887). En cuanto a este cambio de pájaro a pez, el estudioso Siegfried de Rachewiltz explica dicha evolución a partir del arte eclesiástico medieval que convierte a la sirena es un ejemplo de herejía (i). Las dos sirenas que nos ocupan están relacionadas con el mar por lo que cabe destacar que los dramaturgos

pensaron en una sirena mitad mujer mitad pez, versión popular hoy en día en contraposición a la de mujer/ave. El Diccionario de símbolos de Cirlot añade que las sirenas pueden representar una variedad de significados entre los que se encuentran: lo inferior de la mujer o la mujer como inferior, la imaginación pervertida, el deseo autodestructivo porque con su cuerpo no pueden satisfacer al hombre y, sobre todo, símbolo de las tentaciones que aparecen a lo largo de la vida o navegación (427). En mi opinión la simbología más cercana a las piezas que me ocupan sería la de la imaginación, pero no con un contenido de perversión, sino más bien que los personajes disfrutaban con la ilusión de la fantasía frente a la realidad. Hilda Bernal Labrada opina que la Sirena de Casona representa el deseo de obtener la felicidad: “El ser mitológico de la sirena se convierte por el arte y la gracia del dramaturgo en una criatura simbólica que representa el ansia de felicidad inherente a todo ser humano” (118). Aunque la de Nalé Roxlo sea una sirena verdadera y la de Casona una mujer que cree ser sirena, las dos obras cuentan con el conocimiento que los lectores/público tienen sobre el mito clásico para representar a mujeres conectadas con el mar como fuente de fantasía y elaborar el tema clásico de la sirena enamorada de un hombre. En opinión de Berenguer Carisomo la obra de Nalé Roxlo: “Es una transferencia a una humanización humorística y deliciosa del mito propuesto” (xlvi). Cabe destacar que las protagonistas, aunque comparten la habilidad del canto, que se comentará detalladamente más tarde relacionada con el lirismo, no lo hacen para destruir al hombre ni para perjudicarlo, ya que estas sirenas no contienen una simbología destructiva, sino positiva al producir ambas la felicidad de los protagonistas masculinos (temporal en el caso de Patricio).⁴⁹ La estudiosa Pilar Nieva de la Paz opina que

⁴⁹ Un ejemplo de otra pieza en la que de nuevo la sirena sobresale por sus aspectos positivos se encuentra en La sirena que llevaba el mar (1945) de la mexicana Magdalena Mondragón Aguirre (1913-1989). May Summer Farnsworth, en su detallado análisis de esta obra, señala cómo la autora presenta la figura de la

Casona modifica en la pieza el modelo de “mujer fatal” que encarnan las sirenas que con su canto son verdugos del hombre, ya que Sirena, con la explotación sexual que ha sufrido, representa una víctima (73). Bernal Labrada va más allá y comenta que Sirena por su locura no posee alma, al igual que las sirenas clásicas, y es sólo a través del amor y la maternidad, descritos románticamente por Casona, que vuelve a la cordura y con ella recobra el alma (114-16).

Aunque Nalé Roxlo haga un uso más explícito de la leyenda con la sirena atrapada en las redes del barco, modifica la función del canto tradicional. Irónicamente, Patricio es el único en el barco que no escucha el canto de Alga. El resto de la tripulación llevaba días percibiendo el maravilloso sonido. Alga mencionará posteriormente que ella se ha enamorado de Patricio al escucharle hablar en la cubierta con el capitán y los otros miembros de la tripulación. De esta forma, el mito de que la sirena atrae y enamora al hombre con su voz queda en esta pieza subvertido. No es este el caso en la obra de Casona ya que Ricardo le pide a Sirena que demuestre serlo a través de su canto, y ésta así lo hace (43). Como en la Odisea de Homero, donde las sirenas ciegan a los marineros con su voz, Sirena enamora a Ricardo con su canto. Este amor no destructivo llevará a ambos a la felicidad.

Las protagonistas femeninas son las que empiezan la iniciativa amorosa.⁵⁰ Tanto la de La sirena varada como la de La cola de la sirena son mujeres fuertes, inteligentes y luchadoras, características típicas de los personajes femeninos de estos dos autores. Los dos héroes se enamoran de mujeres que se apartan de la normalidad, una pobre loca que se cree

sirena como símbolo femenino positivo en un intento de defenderla de la carga misógina de la que esta figura ha sido partícipe durante siglos.

⁵⁰ Casona, en varias de sus charlas radiofónicas que tratan del amor, distingue entre los países escandinavos, en los que son las mujeres las que suelen llevar la iniciativa amorosa y los países del sur de Europa, donde son los hombres los iniciadores (Arce 225-32).

sirena en el caso de Ricardo y una sirena en el de Patricio. Las protagonistas también tienen fuertes conexiones con el mar: Alga especialmente por ser una sirena y haber siempre vivido en ese medio, y María, llamada Sirena hasta el final de la obra, que aunque no ha tenido contacto con el mar, se imagina a su amor junto a ella viviendo en el fondo marino (44). Su atracción por el mar es tal que Ricardo le dice, “me da miedo el mar; te atrae demasiado. Pienso que cualquier día querrás volver a él y me dejarás” (56). Estas mujeres fuertes, independientes y seguras de sí mismas son también capaces de hacer grandes sacrificios por el hombre al que aman. Ellas son las que de manera activa comienzan la relación con sus compañeros, aunque ello signifique dejar atrás su vida anterior.⁵¹ En la obra de Casona, María/Sirena es una persona loca que está enamorada de Ricardo desde que éste le salvó la vida cuando ella intentó suicidarse tirándose al mar tiempo atrás. Ella lee el telegrama que Ricardo había enviado a su padre invitándole a su residencia, y decide dirigirse hacia la casa de su futuro amante. Una vez allí, Ricardo, que no la reconoce, le sigue el juego cuando ella comenta que ambos forman una pareja de novios; pasadas dos semanas, él también está enamorado. Ricardo en su “república sin sentido común” nunca se cuestiona las “rarezas” de Sirena. En cuanto a la obra de Conrado Nalé Roxlo, la sirena Alga, se ha dejado atrapar por las redes de los marineros porque se ha enamorado de Patricio e incluso siguió al barco hasta que los tripulantes finalmente echaron las redes al agua dándole a ella la oportunidad de dejar su vida marina para siempre. Son pues las protagonistas femeninas las que seguras del amor que sienten por el hombre a quien quieren, luchan hasta conseguir sus objetivos: el amor de éstos, aunque para ello deban abandonar su vida anterior y el entorno y familia que les rodeaba. Asimismo, ellas satisfacen el deseo de aventura y de cambio de los protagonistas,

⁵¹ Alejandro Casona ha escrito un estudio titulado “Las mujeres de Lope de Vega” lo que sugiere que también él tiene muy en cuenta la importancia de los personajes femeninos en sus piezas.

aunque el resultado final sea diferente en ambas obras: final feliz en Casona y una posible muerte o destino trágico de la protagonista en Roxlo.

Estas mujeres comparten además la desventaja de no ser aceptadas socialmente. En el caso de María por estar loca y en el de Alga por haber sido una sirena lo que no le permite conseguir el permiso para ser bautizada y casarse. Su marginalización se debe a que son “diferentes,” lo cual está estrechamente conectado con el tema de la otredad. Ross Murfin y Supryia M. Ray definen “the Other”: “Outside psychoanalytic criticism, the term ‘the Other’ refers to any person or category of people defined as different from and viewed as functioning outside the conventions of the dominant social group” (320). En las piezas que me ocupan, el ser una sirena (aunque la operación le haya permitido a Alga obtener piernas) y el estar loca aleja a estas dos protagonistas de la “normalidad.” Ellas, como otros varios personajes de las dos obras, viven confrontando el querer ser seres diferentes de lo que son. En el caso de María, aunque Casona la describa como loca, ella está convencida de ser una sirena y ser además la novia de Ricardo; cree por tanto ser “otra,” una mujer que no es. Al sentirse rechazada por la sociedad reinventa un personaje, de novia de Ricardo y lo representa asumiéndolo como verdadero. En La cola de la sirena la protagonista sí es una sirena que decide cambiar su cola por piernas y vivir en la tierra en vez de en el mar, pero en este caso ella quiere ser diferente para poder vivir en el mundo del hombre al que ama. Sin embargo, la sociedad, al no darle permiso para el bautismo, después de operada indica su rechazo a pesar de las nuevas piernas.

Aparte de las protagonistas, existen también otros personajes que se sienten marginados e intentan cambiar su situación porque la sociedad no los acepta. Un ejemplo es el fantasma que vive en la casa de Ricardo. Éste no quiere en realidad ser fantasma sino

jardinero, pero aunque Ricardo trata de convencerle de que es el fantasma de Napoleón y de que debe comportarse como tal, el fantasma se siente aislado, marginado con un oficio (el de fantasma) que no le gusta. Al final consigue su objetivo de convertirse en el jardinero de la casa. Otro personaje que tampoco acepta su situación es el pintor, quien es ciego. Lleva una venda sobre los ojos con la excusa de que quiere redescubrir los colores, cuando la realidad indica que es invidente. El médico de la familia descubre este engaño y le hace enfrentarse a la verdad, a su ceguera y a su verdadero ser. Su aceptación de la realidad conlleva enfrentarse a una sociedad que, aunque no se explica en la pieza podemos suponer que como la gran mayoría de las comunidades, margina a los minusválidos.

En la obra de Nalé Roxlo también aparece otro personaje que podría considerarse otra excepción a la regla; también enamorada de Patricio, Gloria es famosa por ser la única mujer piloto del país, pero ella le ofrece a Patricio dejar su profesión y ser una mujer diferente para agradarle. Este es un caso distinto a los de la sirena, el fantasma, y el ciego, al no sentir ella presión o marginalización por parte de la sociedad debido a su profesión, pero destaca el hecho de que Gloria, como Alga, esté dispuesta a cambiar para complacer al hombre que ama. En opinión de Berenguer Carisomo, el deseo de Alga de salir de su entorno y ser “diferente” la conduce a su final trágico:

Y el autor, en el fondo, al narrar la historia de la desdichada sirena Alga transformada en mujer, lo que nos dice con profunda melancolía es el fin de todo humorismo verdadero, es que todo aquello que escape de su naturaleza tiene siempre inexorable castigo. Alga quiso ser mujer, quiso amar como tal, pero su destino, ¡qué terrible palabra! no podía convalidar, en el mundo de lo humano, su condición poética, ingrátida e intransferible de sirena. Patricio se ha enamorado de un mito y los héroes castigan tan herético desafío a lo inexorable.

Se podría argumentar que un mensaje de la pieza de Nalé Roxlo se halla en que el deseo de ser diferente y ataca a lo hegemónico en lugares donde todos y todas deben ajustarse a la

norma aunque ésta sea injusta para los que no caben dentro del molde. La sociedad no acepta lo anormal, ni la sirena convertida en mujer en el drama de Nalé Roxlo, ni la locura de María en el de Casona, el ser humano no debe mutilarse ni falsearse para complacer a la sociedad porque no le será útil y tampoco le conducirá a la felicidad.

La fantasía en diferentes grados y el enfrentamiento de ésta con la realidad es una característica que comparten las obras que comento de Casona y Nalé Roxlo. Ahora bien, aunque las dos contienen un alto grado de fantasía, la de Casona se puede definir como un texto con elementos fantásticos y la de Nalé Roxlo como una historia fantástica. Esta diferenciación la centro en que el argumento principal del argentino gira en torno a la fantasía de que existen las sirenas y de que una de ellas decide vivir entre los humanos y operarse para tener piernas y vivir en la tierra en vez del mar. Con una irreal ninfa marina de protagonista toda la pieza se vuelve fantástica. En la obra casoniana los elementos fantásticos son menores; sólo se manifiestan en el fantasma que ronda en la casa y la fantasía en la que vive al principio de la obra María (quien cree ser una sirena) y Ricardo, que finge creerlo.

A pesar de esta diferenciación, muchos y variados son los elementos fantásticos de estas comedias. En ambas obras encontramos personajes que pertenecen al mundo de la imaginación: una sirena en la obra de Nalé Roxlo y un fantasma en la de Casona. Estos dos personajes, aunque fantásticos, son descritos con muchas características realistas humanas y ambos desean ser diferentes. Quieren ser personas, no mitos, lo cual está relacionado con el rechazo de la parte fantástica que hay en ellos. La humanización de estos personajes se observa por ejemplo tanto en la felicidad que Alga siente cuando se está probando una gran cantidad de zapatos después de su operación, como en que el lector puede identificarse con

su profundo dolor cuando ella se da cuenta de que su amante está enamorado de otra, de una mujer de verdad. El fantasma de Casona también es humanizado por su autor al describirlo con humor, diciendo que siente miedo de la oscuridad. Además del temor, el sentimiento de soledad que el fantasma experimenta es una nota más de las características humanas que se le asignan a este personaje fantástico. Es curioso además que la humanización de la sirena tanto como la del fantasma determine que ellos sean felices cuando consiguen deshacerse del aspecto fantástico de sus personas para convertirse en seres “normales.” Esta delineación de los personajes sugiere que en consecuencia triunfan los valores de la hegemonía o la norma de las sociedades que describen y se rechaza todo lo que sea raro, fantástico o anormal.

El uso de la fantasía en los dos dramaturgos no sólo se observa en los personajes irreales que he definido sino también en una serie de oposiciones constantes entre la dicotomía fantasía/ realidad. Un ejemplo de ello es el comienzo de la obra de Roxlo cuando los marineros escuchan el canto de la sirena y el autor comenta en las acotaciones que todos en el barco menos Patricio escuchan con éxtasis durante medio minuto: “después se rompe bruscamente [el éxtasis] y todos vuelven a la realidad, como quienes acaban de asistir a un prodigio” (10). Además, Sirena, el personaje de Casona, dentro de su locura vive simultáneamente su fantasía de ser una sirena y la realidad de amar a Ricardo. Esta dicotomía la subraya el dramaturgo en el discurso de Sirena, quien a veces llama a Ricardo por su nombre y otras por el de “Dick.” Cabe destacar que Casona confiesa en una entrevista con el crítico Juan R. Castellano: “Admito mi deuda con Pirandello en cuanto a su técnica de emplear el doble plano de realidad y fantasía” (“Mi última conversación” 187).

En dicha oposición fantasía/ realidad, los autores al final de sus respectivos dramas consiguen que sus personajes rechacen la fantasía y se vean forzados a afrontar la realidad

por muy dura que ésta sea. En opinión de Ángela Blanco Amores de Pagella, aunque en un principio los personajes rechacen la realidad, ésta triunfa al final de los dramas. Con respecto a las dos obras que estudio se refiere esta crítica al desconcierto que siente el público ante el triunfo de la realidad:

Este teatro fantasista que logra, junto con el estremecimiento poético, la posibilidad de la evasión, rechaza la realidad. A veces la acepta solo para contraponerla a la ilusión. Los dos planos realidad-ilusión, actúan en permanente juego. Y el espectador prefiere indefectiblemente el plano irreal y se acongoja siempre con el triunfo de la realidad. (105)

En La sirena varada de Casona, María es un personaje que huye de dicha realidad a través de su locura. Ella ha sido maltratada física y sexualmente por el dueño del circo donde trabajaba con su padre y la fantasía es su única escapatoria. Ricardo y don Florín, el médico de la familia, confrontan el dilema de revelarles la verdad. Ricardo se debate entre si dejarla en la fantasía o si hacerle ver la cruda realidad, es decir, que está embarazada del hombre que abusó de ella y que no es realmente una sirena. Aunque el protagonista en un principio quiere dejar a María en la feliz fantasía en que vive, pronto se convence de lo contrario y es al final la segunda opción la que elige. Según Ruiz Ramón el amor es la razón por la que en este caso gana la realidad: “Ricardo, el creador de ese refugio en que se mueven los otros personajes, renunciará a sus sueños porque sólo en la realidad encontrará el camino auténtico de la salvación, pues el amor humano sólo en la verdad y no en la fantasía puede cumplirse” (249). Las obras de Casona se caracterizan por esta dicotomía entre realidad y fantasía y en todas ellas menos en La dama del alba triunfa la realidad.⁵² En sus obras también resalta el

⁵² En La dama de alba el personaje humanizado de la “Muerte” convence a la protagonista de que no aclare la verdad y se suicide para que todos sigan pensando que tuvo un accidente en el río; con esta mentira piadosa se perpetúa la tranquilidad de la familia que nunca supo que ella había abandonado a su esposo por otro hombre en la noche de bodas.

final optimista, de ahí que en La sirena varada, obra de final abierto, el lector se reconforte con la sensación de que la pareja vivirá feliz y continuará enamorada en el futuro.

En la obra de Nalé Roxlo, Alga, después de haber abandonado su mundo fantástico por amor, y de vivir dicha pasión por una temporada, finalmente se enfrenta a la realidad que se temía desde hacía varios meses y es que Patricio la ha dejado de amar. Según Alga, lo que Patricio amaba de ella era su elemento de fantasía, “mi cauda de plata, mi prestigio de mito marino...” (73), parlamento que establece un paralelismo con la frase de Ricardo en la obra de Casona en la que dice amar lo inusual de Sirena: “yo amo en Sirena lo maravilloso” (51). Cuando Alga se convierte físicamente en una mujer normal después de haber sustituido la cauda por piernas, Patricio empieza a perder interés por ella. Ha perdido lo fantástico, lo inusual, lo raro que él buscaba. El inconformismo y la búsqueda de un amor diferente, imposible de conseguir porque no está relacionado con la realidad, son las pautas de las dos obras. Ruth Richardson afirma a este respecto que en los dramas del argentino, la fantasía siempre se rinde ante la realidad: “That the dream or illusion must inevitable suffer death or mutilation in the unequal conflict between reality and fantasy is a recurrent motif in all of Nalé’s non-humorous writing” (130). Sin embargo, en la obra de Casona, Ricardo, al contrario de Patricio, sigue amando a María una vez que ella pierde todo lo extraño y maravilloso. En este caso, el amor vence al deseo de alcanzar lo fantástico y excepcional. Se observa por tanto que al trazar en estas piezas paralelismos entre la fantasía y la realidad, se observa que es la realidad la que al final vence obligando a los personajes a afrontar sus problemas, si bien con una diferencia: un final afortunado en el drama de Casona y otro probablemente pesimista en el de Nalé Roxlo.

Mis observaciones me permiten deducir que en ambas piezas los elementos fantásticos se presentan entrelazados con los reales y que se habla de la fantasía como si fuera algo “normal” y no extraño. Por ejemplo, ninguno de los personajes de la obra se sorprende de que en La sirena varada haya un fantasma en la casa de Ricardo. Además, sólo don Florín, un extraño en la casa, se asombra de que los protagonistas digan, “cuidado con ese árbol” cuando están en medio de la sala y claramente no existe en realidad dicho árbol. Éste es sólo un ejemplo de hasta qué punto la casa se rige por la imaginación y la fantasía. A los personajes de Roxlo tampoco les parece extraño que una sirena caiga en sus redes y pueda convertirse en una mujer normal con una operación en la cola. Se podría relacionar esta manera casual de ver la fantasía incrustada en la realidad como un antecedente o manifestación dramática del realismo mágico que se empezó a dar en la narrativa con los autores de los años cuarenta asociados a la llamada “Nueva Narrativa” y cuyo auge se produjo en los años sesenta y setenta. Entre estos primeros escritores destacan Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Jorge Luis Borges (1899-1986), Alejo Carpentier (1904-1980) María Luisa Bombal (1910-1980); y entre los segundos Julio Cortázar (1914-1984), Carlos Fuentes (1928-), Gabriel García Márquez (1928-), Mario Vargas Llosa (1936-) e Isabel Allende (1942-).

Si se examinan los paralelismos en las instrucciones para la escenificación de ambas obras, se observa que Casona y Roxlo utilizan de manera parecida tanto el decorado como la luz para reforzar el tema de la dicotomía entre fantasía y realidad. Recordemos las palabras del propio Casona en cuanto al uso de la luz en esta obra: “Y la luz, si no es protagonista como pedía Gaston Baty, sí es personaje” (“Alejandro casona frente a su teatro” 16). En las acotaciones del principio del primer acto Casona describe el efecto del decorado como una

“grata fantasía en su conjunto.” También comenta que el mar está al fondo del escenario, y como demostraré posteriormente, en esta obra el mar se relaciona directamente con lo fantástico. La obra de Nalé Roxlo también coloca el mar en primer plano: comienza en un barco y la pesca de la sirena, incidente que da por supuesto un mundo maravilloso de vida marina. También la Sirena de Casona se imagina una vida feliz junto a Ricardo bajo las aguas del mar. El uso de la luz como técnica para subrayar el tema del contraste entre la fantasía y la realidad se observa en las dos piezas en las que la luz del sol y blanca se corresponde con la realidad y las luces de colores con la fantasía. Recordemos que según el Diccionario de símbolos de Cirlot: “La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación” (298). Este estudioso añade que psicológicamente, recibir la luz es obtener fuerza espiritual (298). Si como sugiere Cirlot debemos estudiar el simbolismo de los colores para después asociarlos con la luz, el blanco representa la inocencia, la paz, la unidad, el conocimiento. El color verde además de poseer connotaciones positivas, por ser simbólico de la naturaleza y de la esperanza, es también el color de los celos, de la degradación moral, la lujuria y la locura

<<http://www.fotonostra.com/grafico/psicologiacolor.htm>>. Casona utiliza la luz blanca con el significado de virtud, es decir, de la realidad y la luz verde para representar la locura que está relacionada con la fantasía y la degradación moral de Pipo. Las palabras del doctor en La sirena varada sugieren esta dualidad de significados de las luces porque cuando Sirena enferma, don Florín se encarga de darles todas las recomendaciones necesarias. Primero explica las medidas que deben tomarse cuando él se vaya para que Sirena no recuerde su vida

anterior, ya que finalmente ha recobrado la cordura. Quiere que se recupere totalmente y da mucha importancia a que se cierren las ventanas y no se oiga el mar. Su recomendación llega también a la iluminación: “Hasta en las luces: nada de luces verdes y rojas. Esta luz blanca..., y el sol mejor que nada” (72). Estas palabras indican el simbolismo que el autor asigna a los colores: la luz blanca pertenece al mundo de la realidad y la cordura, y las luces de colores al de la fantasía o la locura.

En la primera acotación del primer acto, Casona describe una escena con luces de colores: “Disimuladas entre cactus, luces indirectas, verdes y rojas” (1). En ese momento la fantasía rige en la pieza y el autor lo indica por medio de las luces de colores. Más tarde, al principio del tercer acto, Sammy, el padre de Sirena, acaba de llegar y espera en la casa para encontrarse con Ricardo y aclararle la verdad con respecto a su hija. En la acotación de este acto se sugiere “una tenue luz blanca, íntima” (65); esa claridad de la luz blanca representa el progresivo esclarecimiento de los hechos y el comienzo de la verdad, con el consiguiente triunfo de la realidad. La asociación de la verdad al blanco de la luz directa indica también la necesidad de enfrentarse a la realidad. Sólo unos momentos más tarde, sin embargo, Ricardo se arrepiente y decide que María vuelva a ser sirena; no quiere que ella sufra y le dice: “Querían engañarte, devolverte la conciencia de una vida encanallada y sucia” (83). Justo después, Casona utiliza de nuevo la luz para reforzar este argumento encendiendo un foco verde fuerte, símbolo de la fantasía a la par que de la locura. María no puede soportarla, sin embargo, porque ella recuerda que había una luz verde en la casa de su padre Sammy y en la de Pipo y pide a Ricardo: “¡No! Por tu alma Ricardo... Me estalla la cabeza, me siento morir... Esa luz. Apaga” (83). El verde, relacionado a su padre borracho y a Pipo el dueño del circo refleja la degradación moral de ambos personajes. Las últimas palabras de Sirena

sugieren su rechazo de ese mundo degradado al declarar su malestar ante la luz verde: “Esa luz...” (84). Es ella pues quien con mucha fuerza decide no volver a la fantasía, la rechaza de la misma manera que se opone a que brille la luz verde.

Nalé Roxlo también utiliza la luz para subrayar la sensación de fantasía. En la primera acotación del segundo cuadro del primer acto se avisa al lector y al director encargado de montar la pieza de lo fantástico de la escena: “Dentro de la tienda cuelgan dos lámparas de bronce encendidas, cuya luz, mezclándose con la dudosa claridad del alba, da a la escena un aspecto fantástico. La escena se irá aclarando lentamente” (20). El que se aclare la escena se relaciona con el desencanto que sufrirá Patricio con respecto a Alga y al hecho de que a través de la obra la fantasía se va terminando según se transforma Alga por medio de la mutilación de su cola para convertirse en una mujer “normal.” En el cuadro segundo del segundo acto, Alga vive en la casa de Patricio, en el mundo real y su salita se describe con una “decoración de tonos claros de gustos femeninos” (44). Los tonos claros se corresponden de nuevo al término de todo lo fantástico que definía a Alga, que en este momento ya se ha operado y hace una vida semejante a la de cualquier otra mujer de su época. En el cuadro primero del tercer acto la acotación pide un “violento contraste de sombra y sol” para indicar la tensión que se producirá entre Patricio y Alga y la lucha interna de Patricio, quien sabe que ya no está enamorado de Alga, y sin embargo no es capaz de enfrentarse a ella y decirle que sus sentimientos han cambiado. En las acotaciones del siguiente cuadro de este mismo tercer acto, el autor cambia el enfoque de la luz: “La misma decoración que en el cuadro anterior. Pero ahora el toldo está descorrido y apenas si queda un poco de sol en el mar” Si se identifica al mar con Alga, la creciente falta de sol indica que no tiene todo lo que este astro conlleva en su simbolismo: la felicidad, la ilusión, la alegría, la

vida. Alga ha pasado de ser una persona feliz, entusiasmada con todo lo que ha descubierto en el mundo fuera del mar, a la tristeza de saber que el sacrificio de su cola ha sido en vano porque empieza a perder el amor de su pareja. Nalé Roxlo vuelve a subrayar el contraste de luces y sombras en la acotación del último cuadro de la obra. En esta escena, el edificio del hotel está brillantemente iluminado, sin embargo, “al fondo, el cielo muy oscuro y en la terraza pocas luces” (67). De nuevo se observa el contraste entre la iluminación de las luces artificiales, que representa el mundo de la realidad cotidiana, y el mar oscuro y “bravo,” que representa la fantasía. Estos cuantos ejemplos de la manipulación de las luces y de los colores muestran la manera en que los dos autores se valen de la iluminación tanto para marcar las escenas que ocurren en espacios asociados a la realidad y a la fantasía como para reflejar las tensiones interiores de los personajes.

En ambas piezas el mar es fuente de la fantasía.⁵³ Ambas protagonistas mantienen fuertes conexiones con él y ambas encarnan muchos de los elementos fantásticos de las piezas. Daniel le dice a Sirena que ella es: “azul y blanca los dos gestos del mar” (49).⁵⁴ Además, el mar en la literatura está fuertemente asociado al final de la vida (“nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar” --dice Jorge Manrique (89) y en estos dramas ambos personajes femeninos no sólo son salvados de morir ahogados, sino que con gran ironía, eventualmente Alga, una sirena se arroja al mar en lo que podría interpretarse como suicidio. Aunque en la obra de Casona no se explica con detalle el intento de suicidio de Sirena, Nalé

⁵³ Aparte de las referencias negativas sobre el mar en la obra de Casona, también las hay poéticas y humorísticas. Un ejemplo de referencia con sentido del humor en *La sirena varada*, es el comentario de don Florín: “Me tiene en un mar de confusiones” (28).

⁵⁴ En una de sus charlas radiofónicas titulada “El mar, la mar” Casona comenta que el pueblo y los poetas siempre han visto la mar como palabra femenina y como mujer: “El pescador, el marinero, el poeta, dicen la mar como dirían la novia, y la madre, como dirían la vida y la muerte; porque la mar significa para ellos todo eso junto; y todo eso tiene necesariamente alma de mujer” (Arce 268).

Roxlo sí comenta el accidente y el probable suicidio de Alga en la suya, dada su gran importancia al ser la desaparición de la protagonista el final de la obra del argentino. Roxlo justifica este desenlace por el inconformismo de Patricio, el cuál nunca estará satisfecho con ninguna joven ya que lo que él desea es un sueño, una fantasía, no una mujer real. Al enamorarse de Gloria, otra vez un personaje diferente de lo “normal,” rodeada del áurea de la fama por ser aviadora y protagonista de los cielos en vez del mar, Alga decide desaparecer arrojándose al mar donde le espera la muerte o el castigo del mundo marino.

Aunque Casona no se detiene a explicar con detalle el intento de suicidio de Sirena, Nalé Roxlo sí lo hace, comenta el accidente y el probable suicidio de Alga dada su gran importancia al ser la desaparición de la protagonista el final de la obra del argentino.⁵⁵

El lirismo de estas obras forma parte de otro paralelismo que ambos autores comparten tanto en estos dramas como en sus obras en general. La poesía es fundamental para Casona y Nalé Roxlo por ser uno y otro no sólo grandes lectores, sino también poetas, lo que determina el escribir su teatro con una gran carga lírica. De hecho, Alejandro Casona, en una carta al dramaturgo y novelista español Antonio Gala (1934-) en la que ataca la tendencia realista en España, afirmó, “afortunadamente, por mucho que los dictadores [los críticos literarios] truenen contra la poesía, no creo que nada pueda jamás expulsarla de los escenarios, que son su casa solariega” (Arce 41). Casona se reafirma en esta opinión en una conversación con Juan José Plans: “No se puede hablar de un teatro sin poesía como tampoco de un cuerpo sin sangre, no tendría vida” (99). De Nalé Roxlo comenta Lacau que desde su primera publicación, el libro de poemas titulado El grillo, fue considerado como uno de los

⁵⁵ Es destacable el hecho de que Casona admita en una entrevista que la idea que nunca le abandona es la de la ‘Muerte,’ vista como compañera y amiga (Plans 73).

más puros y genuinos poetas líricos de Argentina. Esta obra recibió grandes elogios por parte de su compatriota Leopoldo Lugones (1874-1938) uno de los poetas de lengua española más innovadores de entre siglos (El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo: poesía y estilo 7). Arturo Berenguer Carisomo afirma que el lirismo es evidente en la obra no ya poética sino teatral de Roxlo: “Dejando de la mano la creación en verso, nuestro poeta volcó, a partir de 1941, su lirismo en el teatro con un tipo escénico que calificaríamos sin dudar mucho de insólito en la dramaturgia argentina” (29-30). De manera similar se expresa Foster al evaluar la obra del argentino: “The lyricism of the drama of the period is considered to be one of its distinguishing features” (72). Es precisamente el lirismo de sus piezas teatrales lo que aleja a Roxlo de los dramaturgos rioplatenses de su época acercándole a autores españoles como Casona o Lorca, con quienes comparte esta característica primordial.

Ambos autores intensifican el lirismo de sus obras a través de la música y la canción. El canto, característica propia de las sirenas, observable en el primer acto de ambas piezas, contribuye a la carga poética de las piezas. Tanto Casona como Nalé Roxlo se apropian de una canción bien clásica o popular, y la rescriben cambiando los elementos terrenales por los marinos. En la pieza casoniana, al final del primer acto, Ricardo insiste en que María debe entonar el cantar que usan las sirenas para cegar a los marineros y pescadores. Él dice que lo pide por querer asegurarse de que ella es una sirena. En palabras de Hilda Bernal Labrada y en referencia a este cantar:

El bello canto de Sirena con que se cierra el primer acto es una original paráfrasis del “Cantar de los Cantares” en la que el autor combina poéticamente el mar y la tierra o substituye plantas, objetos o atributos propios de la tierra con otros correspondientes al mar. (82)

María va a sustituir en su canción los elementos terrenales de la mirra, los lirios y la carroza por el coral, las anémonas y la barca, a los que añade el vino de algas y un rebaño de delfines

(Bernal Labrada 82). Otros elementos del campo semántico del mar que también incluye Casona en este poema de Sirena/María son los besos que saben a “sal,” los remos, los arpones y los anzuelos. Cabe destacar en este canto algunas imágenes de corte modernista, (siendo Casona un gran admirador de Rubén Darío). Así, por ejemplo, la sinestesia en “tus besos saben a sal,” el cosmopolitismo en “la madera del Líbano,” la exquisitez de algunos elementos como el coral y la plata, la fantasía del “rebaño de delfines,” la musicalidad del verso, la abundancia de exclamaciones y la temática del amor. Algunos de los versos de la tercera y última estrofa se asemejan a los que comentaré posteriormente de Nalé Roxlo y Lorca: “La voz de mi amado me llamó: / Levántate hermosa mía! Amiga mía / ya amaneció en el mar!...” (44), por ser a su vez eco del “Cantar de los cantares” bíblico. El canto de la sirena en esta escena cumple con la función del mito antiguo de enamorar a los hombres, ya que Ricardo se queda fascinado y la besa por primera vez.

Al principio de la obra argentina, la sirena Alga también canta en repetidas ocasiones; en el segundo cuadro del segundo acto, entona un poema de amor expresando su alegría de poder calzar zapatos y ser capaz de caminar (44). Este poema posee, al igual que el de Casona, reminiscencias modernistas al ser muy musical, hacer énfasis en las piedras y objetos preciosos y lo exótico como el oro, el negro charol, la seda y el raso. El cromatismo es también una característica de estos dieciséis versos de rima asonante con abundantes preguntas retóricas. El uso de estos elementos no es de sorprender, ya que Nalé Roxlo también expresó siempre su admiración por el modernista nicaragüense Rubén Darío.⁵⁶

Después de ese canto modernista, Alga pierde la habilidad del cantar típico de una sirena, la

⁵⁶ Según María Hortensia Lacau, “Enrique Heine y Rubén Darío parecen ser los poetas que más han influido en Nalé, en distintos grados y maneras” (*El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo poesía y estilo* 316). Casona así mismo también ha admitido su predilección por el nicaragüense sobre todo al principio de su carrera como escritor, es decir en la época en que escribe *La sirena varada* (Plans 79).

mutilación de su cola ha tenido como consecuencia esta pérdida. En La cola de la sirena hay poesía y canto además en boca de otros personajes, como en los marineros en el primer acto. La letra de esta canción en particular y las partituras musicales que la acompañaron, compuestas por el maestro Salvador Merico, aparecen al final de la edición de la obra que manejo. En el segundo acto, los marineros vuelven a cantar otra vez a Alga un poema de tipo popular:

Despierta, niña del agua,
a la luz de la mañana;
despierta, flor de la espuma;
despierta, flor de las algas
despierta niña del agua (52)

Estos versos recuerdan en gran medida los de Federico García Lorca en el poema de Bodas de sangre que aparece en el cuadro primero del acto segundo:

“Despierte la novia
la mañana de la boda.
¡Qué los ríos del mundo
lleven tu corona!

Que despierte
con el ramo verde
del laurel florido.
¡Qué despierte
por el tronco y la rama
de los laureles! (117)

Los poemas de Nalé Roxlo y Lorca, de una gran musicalidad, son una invocación a que despierte la protagonista. En ambos se asocia a la mujer con el agua con “niña del agua” y “los ríos del mundo.” Los personajes femeninos se relacionan además con elementos de la naturaleza, aunque en los versos de Nalé Roxlo sea con elementos marinos, como “flor de la espuma” y “flor de las algas,” y que Lorca asocia a su protagonista con otros de la tierra como el tronco, las ramas y los laureles. Casona utilizó la misma técnica de sustituir los

elementos terrenales por los marinos a partir de un poema conocido, así que es significativo al hablar de paralelismos entre obras argentinas y españolas, que también Nalé Roxlo haga lo mismo. Finalmente, y en cuanto a los poemas, creo que es importante destacar la semejanza en la temática entre los versos de Lorca, Casona y Nalé Roxlo. En los tres, la protagonista está dormida, y se la exhorta a que despierte o se levante, posiblemente para encontrarse con el amado.

Para terminar mi comentario del lirismo, cabe destacar que la musicalidad en las piezas que estudio se refuerza con el uso de instrumentos y elementos musicales, como el acordeón y la presencia de un canario en la obra de Nalé Roxlo. Este pájaro, conocido especialmente por su canto, es llamado burlescamente por los marineros Caruso.⁵⁷ Además, y en un último paralelismo, las dos piezas se complementan con la presencia de dos artistas. En la del argentino se trata de un poeta y en la de Casona de un pintor quien posee, como el poeta, una gran sensibilidad para las artes. Mi repaso del lirismo en las dos piezas que comento del español y el argentino me permite concluir que se asemeja, y que contribuye a crear un teatro poético de tono muy similar.

Otro paralelismo más que se puede trazar entre La cola de la sirena y La sirena varada tiene que ver con la sencillez del lenguaje que los dramaturgos emplean para transmitir su mensaje. Las oraciones son cortas, el diálogo entre los personajes es abundante y las acotaciones breves. Esta sencillez es una de las características que comparten los renovadores españoles y argentinos, quienes lucharon en contra del tono altisonante de las obras típicamente comerciales de su época. En una de sus charlas radiofónicas titulada “Teoría del alfiler” (1960), Casona explica que debemos llevar un alfiler para desinflar la

⁵⁷ La comparación alude a Enrico Caruso (1873-1921), uno de los tenores más famosos en la historia de la ópera de los primeros años del siglo veinte.

oratoria grandilocuente, es decir la afectación en la literatura. Recuerda lo que Don Quijote dijo a maese Pedro: “Llaneza, muchacho, que toda afectación es mala” (Arce 245). En otra de sus charlas por título “Laconismo” (1960), opina que la brevedad y la concisión en literatura son muy valiosas (Arce 251). Por ello no debe extrañar la gran sencillez de vocabulario y estructuras gramaticales que caracterizan sus obras dramáticas. También Nalé Roxlo comparte esta misma sencillez de expresión en sus composiciones teatrales. Es por esta razón que Lacau afirma que sentía un “desdén olímpico hacia los tontos y los pedantes” (Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 114). David William Foster subraya también la sencillez del lenguaje del dramaturgo argentino, que significativamente compara a la de Casona: “Nalé Roxlo approximates the peninsular, rather academic colloquialism of Alejandro Casona, the success of whose works in Buenos Aires paralleled the productions of the Teatro Independiente dramatists” (93). Esta sencillez de lenguaje y coloquialismo en ambos autores ayuda a la buena recepción de sus obras teatrales.

El humor es otra característica que se vierte por las obras de ambos autores, ayudando a rebajar el tono serio. Casona y Nalé Roxlo mostraron a lo largo de su vida lo humorístico, tanto en el teatro como en otros escritos y actividades literarias. Aparte de que el tono cómico destaca en la mayoría de sus piezas dramáticas, tanto las charlas radiofónicas de Casona como los relatos breves de Nalé Roxlo son una buena muestra del humor de estos dos destacados autores. En La sirena varada abundan ejemplos de humor. La caracterización del fantasma es especialmente cómica: en cierto momento Ricardo le dice que es un fantasma de tercera clase y no un fantasma decente porque le asusta la oscuridad; igualmente divertidos son los alimentos que se le dan de comer. El criado Pedrote al no encontrar queso y leche, como le había encargado Ricardo, decide darle una botella de ron y el fantasma se bebe la

mitad. El que un fantasma beba alcohol resulta cómico al lector/público, a la vez que humaniza al personaje. También en la obra de Nalé Roxlo se observan muchas escenas de humor. En una de ellas un marinero se queja del calor que hace en el barco y el otro le contesta que la próxima vez no se monte en una embarcación que no tenga aire acondicionado. En otra, Patricio pensó que había encontrado una aventura maravillosa cuando creyó ver a una princesa rubia con una espada en la mano danzando entre tortugas doradas, pero luego resultó que se trataba de una actriz grabando una escena para una película. Un ejemplo adicional ocurre en el primer cuadro del acto segundo, en una escena entre Patricio y el presidente y vicepresidente del club de pescadores, quienes quieren hacerle presidente honorario por haber pescado una sirena. El vicepresidente intenta en vano leer un discurso porque Patricio y él se arrebatan de las manos repetidamente las hojas de papel que lo contiene (36).

En contraste con el humor, en ambas piezas encontramos preocupaciones existenciales y temas serios como la apatía ante la vida, la soledad, el desengaño amoroso que lleva hasta un probable suicidio y la violencia doméstica.⁵⁸ Considerando que las dos obras se escribieron en el periodo de entreguerras, muchos son los artistas y pensadores que en ese momento expresan cierto pesimismo y preocupaciones vitales en sus obras. Este es el caso también de Casona y Nalé Roxlo quienes, como comenté más arriba, presentan a Ricardo y a Patricio sufriendo una apatía ante la vida que sólo creen poder solucionar a través de la fantasía. La falta de interés por el mundo está relacionada con la tristeza y soledad que sufren al sentirse diferentes de quienes les rodean. En ambos casos, la mujer llenará el vacío

⁵⁸ Cabe destacar que temas tan modernos como la violencia doméstica no son inusuales en la obra casoniana. En *Romance en tres noches* se puede observar el tema de la drogadicción con resultado de una muerte por sobredosis y la prostitución.

que les agobia, aunque en el caso de Patricio éste sólo sea momentáneo. Otros personajes registran también ese tipo de aislamiento, como el fantasma de la pieza de Casona quien se queja de que tener que estar solo en su habitación hasta las doce de la noche, hora en que le dejan salir. La tristeza producida por la traición del ser amado conduce a Alga en la pieza de Nalé Roxlo a un probable suicidio, tema que se da en las dos obras y que conduce a un hipotético dramático desenlace en la del argentino. Varias otras piezas casonianas tratan el tema del suicidio. Charles H. Leighton ha señalado esta tendencia: “In treating suicide, Casona evinces an equivalent degree of optimism. As has been noted, would-be suicides abound in his theater” (437).⁵⁹ Este es el caso de María en La sirena varada ya que Ricardo la salva y el suicidio no tiene un trágico final. La violencia doméstica y brutal que ejerce el dueño del circo Pipo hacia Sirena no es descrita por el dramaturgo, sin embargo las palabras de Sirena poseen una gran fuerza dramática:

Lo recuerdo a veces. Eso y otras cosas; todo como si lo hubiese soñado. Y me ocurre que no sé separar lo que es verdad y lo que es mentira. Porque hay cosas... (Se queda fija, con un esfuerzo de memoria.) Hay cosas que no pudieron ser verdad. [unas líneas después comenta] Unos ojos fríos, pequeños... Y un látigo en la mano. (74)

Todos estos temas graves avanzan el tema central de las obras, la importancia de no dejarse llevar por la fantasía o el sueño y optar por confrontar la realidad. Ahora bien, la gravedad de estos temas queda con frecuencia contrastada por el humor lo que ayuda a relajar el tono de las obras. Según Ruth G. Gillespie, en la obra de Nalé Roxlo el humor está relacionado con los personajes secundarios: “For all the serious matter of the theme, there is understandably an abundance of humor in the minor characters and in the scenes of the mermaid’s first contacts with a prosaic World” (73). En ambos dramas la gravedad del

⁵⁹ Ver el ensayo de Charles H. Leighton, “Alejandro Casona and suicide” para un completo análisis desde la perspectiva freudiana del suicidio en las obras de este autor, Siete gritos en el mar y Prohibido suicidarse en primavera.

contenido de ciertos discursos recuerda al lector que no se trata de un mundo imaginario, sino de problemas de la realidad cotidiana con los que el público se puede sentir en cierto modo identificado.

El uso de los presagios para dar una pista sobre lo que va a suceder en la acción, es similar en ambas obras y puede verse como otro de los paralelismos entre ambas. Tal vez algunos ejemplos aclaren el tipo de presagio al que me refiero. El médico de la familia, quien es el más interesado en que todo vuelva a la normalidad en la casa de Ricardo, teme que haya algo extraño en la persona de Sirena. Él intenta por lo tanto advertir a Ricardo de que conozca la verdad sobre ella, pues sospecha que puede existir algo “malo” en la joven y así se lo comenta repetidamente. Ricardo, desde su mundo irreal, no da importancia a estos consejos que resultan ser presagios de la situación que el protagonista afrontará en el tercer acto. Además, en más de una ocasión María/Sirena menciona su temor a que le peguen:

SIRENA. (Espantada)-¡No me pegues!

RICARDO. ¡Oh, es demasiado! (La aparta de sí. SIRENA, derribada llora en silencio.) ¿Quién te ha pegado nunca? ¿A qué viene ese miedo animal y sin sentido?
¡Es demasiado! (58)

Esta insistencia en los temores de la protagonista presagia o adelanta la verdadera situación dramática que más tarde se descubre que ha sufrido María/Sirena junto a su padre, quien no supo defenderla de los abusos de Pipo, el dueño del circo. En La cola de la sirena se pueden también observar diferentes presagios. En uno, el capitán, hablando de la bebida, le dice a Patricio que todos los placeres fatigan pronto. Esto no es tan sólo una explicación ante la actitud de aburrimiento y deseo de aventuras de Patricio, sino que sugiere la posibilidad de que Patricio se canse también de su próxima aventura con Alga, como así sucederá. En otro

ejemplo, durante una celebración en las fiestas del pueblo queman una sirena con los fuegos artificiales, lo que sirve de anticipo a la probable muerte de Alga. También el hecho de que cuando Alga casi se ahoga sea salvada por Gloria se puede entender como otro avance de la victoria final de Gloria en la competencia por el amor de Patricio y el posible suicidio de Alga en el mar. Este avance se refuerza con el comentario: “parece una sirena” que Patricio emite refiriéndose a Gloria, quien lleva a Alga en sus brazos después de salvarla.

3.6. Fuentes e influencias en La cola de la sirena y La sirena varada

Tanto Alejandro Casona como Conrado Nalé Roxlo y dos de los escritores que se cuentan entre los que más influyeron en sus obras —Ramón María del Valle Inclán y Federico García Lorca— se dieron cuenta de la necesidad de renovar el teatro mediante el rescate de elementos de obras clásicas. Casona y Nalé Roxlo entendían la importancia del uso de dichas fuentes en la renovación de la literatura de su época. Es por ello que utilizan la figura y el mito de la sirena, si bien adaptándola a las necesidades de sus obras respectivas. Es significativo que ambos incluyen la palabra sirena en los títulos de sus piezas. Existe cierta controversia en cuanto a las fuentes de la pieza casoniana. Aunque el español admite la influencia del dramaturgo y novelista francés Jean Giraudoux (1882-1944) en sus escritos, expresa su disconformidad cuando los críticos señalan que La sirena varada recuerda la obra Ondine (1939): “Algunos críticos apresurados han dicho que en mi Sirena se nota la influencia de la Ondina de Giraudoux. Si se hubieran molestado un minuto en comparar fechas verían que la obra de este autor fue escrita cuatro años después de la mía” (Plans 79). En opinión de Hilda Bernal Labrada la obra de Giraudoux es una adaptación moderna de Undine (1811), pieza del destacado romántico alemán Friedrich Heinrich Karl de la Motte

Fouqué (1777-1843). Sin embargo, debido a que La sirena varada se estrenó en París en 1934, bien pudiera ser que Giraudoux la hubiese visto y la obra casoniana fuera la que influyó en el francés. También es cierto que la pieza de Nalé Roxlo ha sido a su vez comparada con la de Giraudoux. En ésta la protagonista es una ondina, personaje que según Cirlot es “un símbolo equivalente e inverso al de las sirenas” (352); añade que “las ondinas suelen tener carácter maléfico porque representan el lado traidor de ríos, lagos y torrentes” (352). Sea como sea, no es difícil tampoco trazar paralelismos entre las tres obras. La protagonista de Ondine decide como Alga seguir los pasos de un hombre del que cree estar enamorada. Ondine difiere de Alga en que desde pequeña ha estado viviendo en los dos mundos: en el lago con su vida acuática y en la tierra con una pareja de pescadores que la encontraron a la orilla de un lago y la adoptaron como hija. Ondine, al contrario de las protagonistas de Casona y Nalé Roxlo, tiene poderes mágicos. Toda la obra de Giraudoux es de una gran fantasía y las extrañezas de la protagonista hacen pensar al lector que no es un ente racional sino que podría tener problemas mentales, asemejándose así a la Sirena de Casona. Berenguer Carisomo ha analizado las semejanzas entre la Ondine del francés y la sirena de Nalé Roxlo.⁶⁰ En su opinión, la obra de Roxlo es estéticamente similar a la de Giraudoux en el humorismo y la fantasía y además concluye que coinciden en la teoría de que los sueños y la magia se destruyen al humanizarse (30). Los finales de Casona y Giraudoux también coinciden porque Ondine, al igual que Alga, es rechazada por el hombre que una vez la amó; los protagonistas pierden todo interés por sus amadas cuando la sirena y la ondina se convierten en mujeres.

⁶⁰ Berenguer Carisomo también compara la obra de Nalé Roxlo Judith y las rosas (1956) con la obra Judith de Giraudoux de 1931 (38). Cabe señalar, que el autor español José Martínez Ruiz, conocido como Azorín (1873-1967), también tiene una obra dramática titulada Judit, que nunca fue estrenada.

Otra fuente que algunos críticos han sugerido para la obra de Casona es la novela La dama del mar (1888) de Henrik Ibsen (1828-1906). Casona conocía muy bien los escritos de este dramaturgo noruego y ha señalado la fuerza de sus personajes femeninos: “La mayor parte de su teatro está hecho de protagonistas femeninas y sus caracteres más fuertes son los de mujer” (Arce 229).⁶¹ Significativamente, Casona también ha comentado sobre la novela que supuestamente ha influido en La cola de la sirena: “En La dama del mar es Elidala quien reclama su plena libertad para quedarse con el esposo o para marcharse con el Aventurero si el corazón se lo manda” (Arce 229-30). En relación a una posible influencia de Ibsen es curioso que, como señalé anteriormente, tanto las protagonistas de Nalé Roxlo como las de Casona se caracterizan por ser ellas quienes llevan a cabo el inicio amoroso, demostrando la fuerza de su personalidad. La popularidad del teatro de Ibsen tanto en España como en Argentina apoya la hipótesis de que haya podido influenciar a Casona y a Nalé Roxlo.

3.6. Recepción de la crítica

La sirena varada se estrenó casi simultáneamente en Madrid, París y Milán en 1934. La buena recepción que obtuvo la pieza le supuso a Casona, autor novel en aquel entonces, el reconocimiento y fama tan ansiados. En ocasión de su estreno, Jorge de la Cueva describe el caluroso recibimiento del drama: “El éxito clamoroso, entusiasta y sincero: bravos, aclamaciones y aplausos que obligaron al autor a saludar en cada acto hasta ocho y diez veces” (citado por de Paco: 619). El éxito de la obra pronto llegó a Buenos Aires donde el mismo Casona también comenta en una entrevista para El Diario del Pueblo la fama que alcanzó y el reconocimiento internacional que tenían ésta y varias otras de sus piezas:

⁶¹ Casona hizo una adaptación de Casa de muñecas de Ibsen para el cine que fue estrenada en 1943.

La sirena varada pretendía ser una comedia moderna, y creo que lo era. La comedia tuvo mucha repercusión fuera de España, porque no habían transcurrido dos meses cuando ya se había estrenado en París y en Roma. De modo que después de tanta angustia, de tanta espera, el teatro se abrió para mí de la noche a la mañana, en un minuto y de par en par. En el término de dos meses el resultado era el siguiente: estreno en el teatro Español de Madrid, París, Roma... ¡Qué más podía esperar! El último estreno de Madrid era comentado en Buenos Aires, de modo que cuando llegué yo, me conocía todo el mundo. Yo era un autor popular. Todas mis comedias estaban representadas. Era como si hubiera vivido allí, como si hubiera estrenado siempre en Buenos Aires. Nuestra Natacha se estrenó aquí, y a los ocho días se estrenaba en Buenos Aires. (Plans 59)

No sólo el propio Casona comenta la fama que tuvo su obra en la Argentina, este hecho se puede verificar leyendo las palabras del crítico Emilio Gasco Contell quien hace resaltar la notoriedad del escritor asturiano asegurando que “en América, Casona se colocó entre los primeros autores del teatro contemporáneo universal” (citado en Arce: 31). Gracias al éxito de La sirena varada, el dramaturgo no tuvo dificultad para estrenar sus obras posteriores pues era, desde mitad de los años treinta, un autor de renombre internacional.

El éxito de La cola de la sirena fue igualmente reconocido, según Berenguer Carisomo: “Roxlo se cotizó como uno de nuestros comediógrafos más finos, más nuevos, más audaces, y poéticos con el estreno de la cola” (xlvi). Para este crítico la pieza es una original interpretación del mito clásico: “Es una transferencia a una humanización humorística y deliciosa del mito propuesto” (xlvi). Para Lacau, La cola de la sirena resultó ser un éxito total al cual contribuyó la actuación de Delfina Jaufret en el papel de Alga. Además del éxito de público, la crítica también acoge “la sirena” con términos elogiosos (Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo 269). No olvidemos que La cola de la sirena ganó el galardón “Premio Nacional de Teatro” de Argentina en ese mismo año. Los premios y la popularidad de la obra de Nalé Roxlo no son de sorprender, Raquel Chang Rodríguez y Malva E. Filer explican que el autor se cuenta entre los más destacados escritores de la

época: “En la Argentina el máximo exponente de la dramaturgia a mediados de siglo fue Conrado Nalé Roxlo ... [autor de] obras dinámicas modernas, en las que campean el humor y la ironía” (452). Y Lacau subraya la calidad atemporal y clásicamente moderada de su obra poética:

Dentro de la literatura argentina Conrado Nalé Roxlo es un poeta solitario. Su soledad se caracteriza de dos maneras: intemporalidad literaria y parquedad poética. . . . Me parece un solitario en el caudal de nuestras letras, porque a través de su obra no se reflejan las modas literarias. (311)

Aunque es cierto que Lacau se limita a hacer un estudio de su poesía, sus palabras sirven también para describir su teatro, ya que él se separa de las tendencias dramáticas de aquellos momentos, tanto de la crítica social de autores renovadores como de las comedias hechas a gusto del público con fines crematísticos.

Los críticos de las obras de Casona y Roxlo subrayan que ambos dramaturgos se separan de la realidad que les rodea y, que Casona no hace un teatro comprometido. Aunque los dos emplean la fantasía en sus obras, es Alejandro Casona el que va a recibir más censuras por esta razón, sobre todo en sus tres últimos años de vida desde 1962 a 1965, es decir, después del regreso a España de su exilio en Buenos Aires. Durante ese período estrena muchas de sus piezas en su patria con gran éxito. Según Ruiz Ramón, sin embargo, los jóvenes críticos rechazan el escapismo, o lo que es lo mismo, la falta de compromiso político en sus obras:

Frente a la actitud del público y de buena parte de la crítica [se refiere al buen acogimiento de la audiencia y otros expertos en literatura], los críticos Ricardo Doménech, Fernández Santos y José Monleón rechazan con violencia la temática del teatro casoniano, censurándole su escapismo, su falta de vigencia cultural y su desasimiento de la circunstancia histórica española. (247)

Esos críticos jóvenes vinculados a la revista Primer Acto le acusan de escribir un teatro evasivista, posiblemente porque no le perdonan que no luchara contra la situación

dictatorial que sufrió España después de la Guerra Civil. Recordemos que en los años sesenta hay un grupo de escritores que defiende el teatro de denuncia crítica (Fernández Insuela 7). Casona se defendió de esas críticas proclamando en una entrevista con José Monleón que fue su exilio el que le forzó a escoger temas clásicos:

Yo vivo en el teatro y cuando llegué a América me encontré con un problema. ¿Podría plantear en una sociedad que apenas conocía una gramática de las contingencias? ¡No! Hube de apoyarme en lo que es permanente y universal en el hombre. Por otra parte yo estaba en casa ajena y no podía denunciar, instruir... . Tenía que escribir el teatro del amor, del odio, de la venganza. (“Casona frente a su teatro” 18)

Ciertos críticos también comentan la falta de realismo de la obra de Nalé Roxlo; así, Berenguer Carisomo comenta: “Roxlo escribe con fantasía cuando hay en Argentina un realismo inmediato y sin trascendencia, reacciona netamente contra el realismo imperante aun en 1940” (32). A pesar de que se le considere antirealista, Roxlo no es acusado de hacer un teatro escapista, como le ocurre a Casona. Alfredo de la Guardia critica el teatro de temas fantásticos del argentino, pero defiende que de alguna manera éstos siguen conectados a la realidad rioplatense. Él arguye que “las obras de Nalé Roxlo son auténticamente argentinas por cuanto se refleja en ellas la personalidad de su autor en su modalidad literaria, su forma de concebirlas y su estilo al concretarlas” (10-11). Estas palabras resultan ambivalentes porque parecen por una parte disculpar el que el argentino no sea un escritor social, mientras que por otra quieren hacer hincapié en la importancia de las características netamente argentinas de la obra de Nalé Roxlo.

Tanto Alejandro Casona como Conrado Nalé Roxlo influyeron en los dramaturgos renovadores de su época, la mayoría de ellos relacionados con el teatro independiente argentino de los años cuarenta. Se debe recordar que precisamente en 1940 el panorama

teatral argentino incluía un teatro independiente que acogía obras de renovadores como Armando Discépolo, Defilippis Novoa, Roberto Arlt y Samuel Eichelbaum, junto a las comedias y sainetes porteños de finalidad económica. De hecho, las compañías españolas e italianas formaban el conjunto teatral hegemónico del momento. Ahora bien, los renovadores argentinos sobre quienes Casona y Nalé Roxlo influyen, difieren de éstos en que sí reflejan en sus obras el malestar individual y social de su momento histórico.⁶² En esto se les puede comparar más acertadamente con otros dramaturgos españoles de la Generación del 98, tales como Miguel de Unamuno y Valle Inclán, cuyos protagonistas suelen pertenecer a las clases sociales más bajas y se encuentran acosados por problemas sociales apremiantes. Así, por ejemplo, Armando Discépolo critica la sociedad y sus injusticias hacia los pobres y los inmigrantes a través de obras del grotresco criollo como Mateo (1923).⁶³

3.7. Conclusión

Para concluir, los paralelismos y ciertas diferencias en temas y técnicas que utilizaron Alejandro Casona en la La sirena varada y Conrado Nalé Roxlo en La cola de la sirena se hacen patentes tras una lectura detenida. Ambos autores colocan al lector dentro de un mundo real en el que ciertas figuras fantásticas humanizadas como la sirena o el fantasma intentan luchar por convertirse en personas reales, y dejar atrás lo de irreal que hay en ellas.

⁶² Se pueden observar también ciertos paralelismos en tres temas y técnicas entre el argentino Samuel Eichelbaum y Casona y Roxlo. Éstos consisten en el amor, el encuentro con la verdad y la soledad. Eichelbaum, como los dos dramaturgos analizados en este estudio, utiliza el lirismo y el humor en sus piezas. Panos D. Karavellas comenta sobre la obra Un guapo del 900 (1940) de Eichelbaum: “El amor se presenta como resorte básico de la conducta humana y como fuerza que motiva las acciones del individuo y contribuye al desarrollo de su personalidad” (56). Estas palabras aunque dirigidas al dramaturgo rioplatense corresponden también a las piezas casonianas.

⁶³ Varios críticos han estudiado las semejanzas entre el grotresco criollo y el esperpento de Valle-Inclán. Sobre este tema es de valor el estudio Claudia de Kaiser-Lenoir El grotresco criollo: estilo teatral de una época.

La sociedad que describen estos autores no tiene espacio para lo anormal, aun cuando la anormalidad no pertenezca al mundo de la fantasía sino al de la enfermedad, como es el caso de la protagonista de Casona, caracterizada por la locura, otra forma de anormalidad u otredad, que es sofocada o corregida por los personajes. Alejandro Casona, criticado severamente en ciertos sectores por escribir obras alejadas de la realidad y calificado por otros de ser un autor evasionista, paradójicamente promulga en La sirena varada y en muchas otras de sus obras, un rechazo de la fantasía o evasión, aunque ello signifique afrontar una dura realidad caracterizada por violaciones físicas y psíquicas. Así se expresa el autor sobre este tema en su pieza:

Mi teatro es antievacionista aunque algunos opinen lo contrario. Prueba de ello lo tenemos en La sirena varada. Su protagonista pretende vivir en un mundo sin lógica hecho exclusivamente de fantasía, negando sistemáticamente la realidad. Pero un día entra por la ventana la más triste y pobre de las realidades, y esa realidad es la que acaba triunfando. (Plans 97)

En el caso de Nalé Roxlo, su obra parece más bien un golpe contra la hegemonía. La sirena intenta adaptarse a la normalidad, pero ni le permiten casarse y legalizar su situación de pareja, ni puede mantener el amor de Patricio cuando pierde lo fantástico que hay en ella. En este caso, el proceso de transformación a la normalidad fracasa y el posible suicidio de Alga al final de la pieza es el resultado.

A pesar de estas diferencias, las dos obras inciden en una misma idea: los protagonistas no pueden esconder su pesimismo y su apatía hacia la vida tras la fantasía porque aunque ésta les dé un alivio temporal, al final es necesario enfrentarse a la realidad. La recompensa que ofrece la fantasía en el caso de Patricio es el amor que durante algún tiempo vive con Alga. Ricardo, por su parte, funda una república donde impera la imaginación, pero los habitantes de la misma rechazan la fantasía que Ricardo propone: el

fantasma quiere ser persona, el pintor vive un engaño para ocultar su ceguera y María/Sirena prefiere afrontar la realidad cuando Ricardo le propone volver al mundo fantástico. Por tanto, la fantasía no conlleva una felicidad duradera sino sólo temporal y es la realidad la que verdaderamente proporciona una respuesta a la angustia existencial.

El lirismo, el humor, el lenguaje sencillo y el uso de luces de diferentes colores para reforzar la dicotomía entre la fantasía y la realidad y sugerir emociones son algunas de las técnicas que comparten estos dramaturgos y que introducen en estas dos obras para renovar la escena frente al teatro comercial desvitalizado de sus respectivos países. A pesar de que las circunstancias históricas de España y Argentina sean muy diferentes, en las dos naciones como en todas partes existe un teatro comercial basado en la risa fácil y a gusto del público, contra el que autores renovadores como Casona y Nalé Roxlo van a escribir. Son los dos además escritores de éxito. Ellos, al contrario de otros renovadores de la primera parte del siglo, como Valle-Inclán en España o Samuel Eichelbaum en Argentina, no escriben un teatro para minorías. El teatro de Alejandro Casona y el de Nalé Roxlo llega a una gran cantidad de público, a la par que difunde un concepto de teatro diferente y de calidad.

Capítulo 4

Conclusiones

“El teatro es el único arte que puede servir directamente la necesidad de vida espiritual de un pueblo” (Marial 72). Con estas palabras que soslayadamente inciden en la importancia de la escena como un arma pedagógica, se puede resumir la ideología de los teatros independientes que surgieron en España y Argentina en la década de los veinte, treinta y cuarenta. Tanto “La Barraca,” “El Búho” y el “Teatro del Pueblo” en España, como “La Máscara,” el “Juan B. Justo” y el también denominado “Teatro del Pueblo” en Argentina, hacen todo lo posible por educar a la población.⁶⁴ Todos ellos emprenden la tarea de acercar dramas de calidad--tanto clásicos como contemporáneos--a un público que, o lo desconocía, o estaba necesitado de una re-educación escénica. Esta audiencia estaba (mal)acostumbrada a obras comerciales de baja calidad, en las que nunca se proponían cuestiones que pudiesen amenazar su complacencia con la mediocridad de la vida diaria a la que le tenían sometido los gobernadores de turno. De mi análisis de la situación histórica y político-social de ambas naciones, así como de las interrelaciones entre los actores, directores, dramaturgos e intelectuales, se desprende que en la mayoría de los casos las condiciones de producción de las que surgen las obras “comerciales” de ambos países fueron similares. No es de extrañar pues que hayan sido similares también las reacciones para cambiar el letargo en que había caído el teatro comercial. No sólo los teatros independientes

⁶⁴ Como se comentó en el capítulo dos, la denominación de ‘independiente’ en el caso del “Teatro del Pueblo” español, ha sido cuestionada por algunos críticos.

luchan por renovar, sino que también lo hacen dramaturgos de la talla de Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Alejandro Casona en España y Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Roberto Arlt y Conrado Nalé Roxlo en Argentina, entre muchos otros. Las contribuciones de estos escritores autóctonos, paralelamente a la aportación española, no sólo de inmigrantes intelectuales sino también de las compañías, directores, actores, editores y críticos que trabajaron en Argentina, tuvieron un gran impacto en la contribución del teatro nacional. Todo este esfuerzo de grupo e individual sentaría las bases para lo que sería una verdadera renovación teatral en los años cincuenta, que se inicia con hitos tan importantes como El puente de Carlos Gorostiza, Una libra de carne (1954) de Agustín Cuzzani (1924-1987) e Historias para ser contadas (1956) de Osvaldo Dragún (1929-) en Argentina, así como Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo y Tres sombreros de copa --escrita en 1934 pero estrenada en 1954-- de Miguel Mihura en España.

Dos de las obras del repertorio de esas décadas que van del veinte al cincuenta y que mejor muestran la renovación temática y escénica que llevaron a cabo estos grupos y autores son La sirena varada de Alejandro Casona y La cola de la sirena de Conrado Nalé Roxlo. Es por ello que las he sometido a un detallado análisis del que se desprende que ambas no sólo comparten el mito de la sirena y poseen un título similar sino que también destacan por la gran cantidad de paralelismos que se pueden trazar en el argumento, la acción, la caracterización, el uso del realismo y la fantasía y la escenificación. Los protagonistas de ambas piezas intentan encontrar la felicidad a través de la fantasía. Los dos descubren que únicamente en la realidad pueden ser felices de ahí la vuelta de la cordura de Sirena de Casona y el necesario fallecimiento de Alga de Nalé Roxlo. La recuperación de la cordura

por parte de Sirena refleja la actitud vital de Casona. Él considera el teatro un arma pedagógica y en su opinión el amor al prójimo es la solución a los males de la sociedad. Por esta razón sus piezas se caracterizan por sus finales optimistas en los que triunfa el amor y en el caso de la obra analizada, la maternidad. Conrado Nalé Roxlo se vio marcado por la muerte y desgracias personales. Sus infortunios y la necesidad de destruir la fantasía contribuyeron a la desaparición y probable muerte de la protagonista en La cola de la sirena. Mi estudio sugiere que se puede trazar un sinnúmero de paralelismos entre los dos dramas. Es más, la influencia que Alejandro Casona--y muchos de los grupos, actores, directores y escritores españoles que controlaron los escenarios argentinos—tuvo mayor impacto en el teatro nacional de lo que la crítica ha reconocido hasta ahora. Y tampoco parece demasiado arriesgado argüir que dicha influencia tal vez alcance hasta la obra del dramaturgo Conrado Nalé Roxlo.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- “Alejandro Casona frente a su teatro.” Editorial de Primer Acto: 49 (1941): 16-19.
- Aisemberg, Alicia y Lusnich-Martín Rodríguez, Ana Laura. “Las compañías de la época.” Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. 2. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna, 2002. 145-62.
- Amo, Julián. La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945. Stanford: Stanford UP, 1950.
- Arce, Evaristo. Obra inédita de Casona: Charlas radiofónicas. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos: 1982.
- Arlt, Roberto. “300 millones.” 1932. Teatro completo. Buenos Aires: Schapire, 1968. 391-442.
- . “Saverio el cruel.” 1936. Teatro completo. Buenos Aires: Schapire, 1968. 443-86.
- Barrea-Marlys, Mirta. “Argentina.” Encyclopedia of Latin American Theater. Ed. Eladio Cortés y Mirta Barrea-Marlys. Westport, CT: Greenwood, 2003.
- Beeson, Lía. “Autobiografía de Alejandro Casona.” 20 feb. 2006. <<http://www.alejandro-casona.com/vida.htm>>.
- Benavente, Jacinto. Los intereses creados. 1907. Madrid: Cátedra, 1995.
- Berenguer, Ángel. El teatro en el siglo XX (hasta 1939). Madrid: Taurus, 1988.
- Berenguer Carissomo, Arturo. Teatro argentino contemporáneo. Madrid: Aguilar, 1960.
- . Conrado Nalé Roxlo. Buenos Aires: A-Z Editora, 1986.
- Bernal Labrada, Hilda. Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Casona. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972.
- Betti, Atilio. Fundación del desengaño; tragicomedia en dos partes. Buenos Aires: Editorial Talía, 1960.
- Bilbatua, Miguel. “Sobre el papel del ‘autor’ en el teatro independiente.” Primer Acto: 121 (1970): 10-12.
- Bird, Suzanne Wade. The Nationalization of the Spanish Theater: A study in the Revitalizing Influences of Federico García Lorca and Alejandro Casona. Diss. U of Georgia., 1972. Ann Arbor: UMI, 1983.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia

- Europea. Buenos Aires: Huemul, 1964.
- Buero-Vallejo, Antonio. En la ardiente oscuridad. 1950. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- . Historia de una escalera. 1949. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Carlino, Carlos. La Biunda. 1953. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1969.
- Casablanca, Adolfo. El teatro en la historia argentina. Buenos Aires: Edición del Honorable Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1994.
- Casadevall, Domingo F. La evolución de la argentina vista por el Teatro Nacional. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1965.
- Casona, Alejandro. Corona de amor y muerte. Leyenda dramática en tres actos dividida en siete cuadros. 1955. Madrid: Ediciones Alfil, 1967.
- . Flor de leyendas; Vida de Francisco Pizarro. 1932. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- . La barca sin pescador. 1945. New York: Oxford UP, 1955.
- . La llave en el desván; comedia dramática en tres actos. 1951. Madrid: Ediciones Alfil, 1967.
- . La molinera de Arcos; Sinfonía inacabada. 1947 y 1940. Buenos Aires: Losada, 1956.
- . Retablo jovial. 1949. Ed. Gloria Rey Faraldos. Madrid: Castalia, 1998.
- . Teatro selecto de Alejandro Casona. La sirena varada. 1934. Prohibido suicidarse en primavera. 1937. Los árboles mueren de pie. 1949. La casa de los siete balcones. 1957. El caballero de las espuelas de oro. 1962. Nuestra Natacha. 1936. Madrid: Escelicer, 1972.
- . Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil. Buenos Aires: Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941.
- Castagnino, Raúl Héctor. Crónicas del pasado teatral argentino. Buenos Aires: Huemul, 1977.
- . Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949). Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.
- Castellano, Juan R. "Alejandro Casona-Español Repatriado." Hispania 46.2 (May 1963): 341-43.
- . "Mi última conversación con Alejandro Casona." Revista de Estudios Hispánicos 1.2 (1967): 183-93.

- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. Voces de Hispanoamérica: Antología Literaria. Boston: Heinle & Heinle, 1996.
- Checa Puerta, Julio Enrique. “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra.” El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia:1918-1939. Ed. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Tabapress, 1992. 121-26.
- Cilento-Martín Rodríguez, Laura. “Configuración del campo teatral.” Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. 2. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna, 2002. 77-98.
- Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1969.
- Coindreau, Maurice Edgar. “Les Tentatives de Théâtre Populaire en France de 1900 a 1925.” The French Review 4.3 (Feb. 1933): 181-89.
- Cuzzani, Agustín. “Una libra de carne.” 1954. Obras completas: teatro. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1988.
- Cypess, Sandra M. “Spanish American Theatre in the Twentieth Century.” The Cambridge History of Latin American Literature 2^a Ed. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge, 1996. 497-525.
- Darío, Rubén. Poesía. Ed. Jorge Campos. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Dauster, Frank N. Historia del teatro hispanoamericano: Siglo XX. México, D.F.: Ediciones de Andrea, 1973.
- De Paco, Mariano. “Estreno y recepción de la sirena varada.” Ed. A. Fernández Insuela y otros. Oviedo: Nobel, 2004. 619-27.
- Defilippis, Novoa. “María la tonta.” 1927. María la tonta; He visto a Dios. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Discépolo, Armando. La fragua: drama en tres actos. Montevideo: O. M. Bertani, 1912.
- . Mateo: drama grotesco en tres cuadros. Buenos Aires: Ferrari Hnos., 1923.
- Dragún, Osvaldo. Historias para ser contadas. 1957. Rosario, Argentina: Ediciones Paralelo 32, 1982.
- Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, M^a Francisca. El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia:1918-1939. Madrid: Tabapress, 1992.

- Farnsworth, May Summer. "Empowering Eve: Magdalena Mondragon's Subversion of Misogynist Myth." SAML A Convention. Atlanta. 15 Nov. 2003. De próxima aparición en South Atlantic Review.
- Fernández Insuela, Antonio. Introducción. Actas al "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1905)." Congreso Internacional en el Centenario de su Nacimiento, November 5-8, 2003. Ed. A. Fernández Insuela y otros. Oviedo: Nobel, 2004. 619-27.
- Fernández, Oscar. Jacinto Grau's Dramatic Technique. Diss. University of Wisconsin Madison, 1953. Ann Arbor: UMI, 1954. AAT 0196983.
- Flores, Ángel. Spanish American Authors. The Twentieth Century. New York: H.W. Wilson, 1992.
- Fortier, Mark. Theory/Theatre. An introduction. 2ª ed. London: Routledge, 2002.
- Forys, Marsha. "A Bibliography of Criticism through 1987." Hispania 73.3 (Sep. 1990): 577-92.
- Foster, David William. The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Company, 1986.
- García-Lorca, Federico. Bodas de sangre. 1933. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero Madrid: Cátedra, 1998.
- . La casa de Bernarda Alba. 1936. Madrid: Cátedra, 1976.
- . La zapatera prodigiosa. 1930. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- . Primer romancero gitano 1924-1927. 1928. Madrid: Clásicos Castalia, 1988.
- Gardner, May. Introducción. Sueño de una noche de agosto. De Martínez Sierra. New York: Henry Holt and company, 1953. vii-xxv.
- Gil Fombellida, Mª Carmen. Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la Segunda República. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Giuliano, William. Introducción. El señor de Pigmalión. De Jacinto Grau. New York: Appleton-Century-Crofts, 1952.
- Gorostiza, Carlos. "El puente." 1949. El puente. El pan de la locura. Los prójimos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 8-119.
- Grau, Jacinto. El señor de Pigmalión. Ed. William Giuliano. New York: Appleton-Century-Crofts, 1952.

- Grillo, Rosa María. “La literatura del exilio.” Último exilio español en América: Grandeza y miseria de una formidable aventura. Ed. Esteban Llera. Madrid: Mapfre, 1996. 317-505.
- Guardia de la, Alfredo. El teatro contemporáneo. Buenos Aires: Schapire, 1952.
- Guillespie, Ruth C. “Conrado Nalé Roxlo: Poet and Humorist.” Hispania 36.1 (Feb. 1953): 71-75.
- Higueras de Vallejo, Juan J. “El teatro español universitario (T.E.U): Un lustro de sesenta y un años.” 25 febrero 2006.
<<http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria11/TEUjhigrs.htm>>
- Jardiel Poncela, Enrique. Eloísa está debajo de un almendro. 1940. Madrid: Centro Dramático Nacional, 1984.
- Jones, Willis Knapp. Behind Spanish American Footlights. Austin: U of Texas P, 1966.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. El grotesco criollo: estilo teatral de una época. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Karavellas, Panos D. La dramaturgia de Samuel Eichelbaum. Montevideo: Geminis, 1976.
- Lacau, María Hortensia. El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo: poesía y estilo. Buenos Aires: Raigal, 1954.
- . Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.
- Leighton, Charles H. “Alejandro Casona and suicide.” Hispania 55.3 (Sep. 1972): 436-45.
- López Martín, Susana. “La muerte en el teatro de Alejandro Casona.” 20 Feb. 2006.
<<http://www.alejandra-casona.com/docuteca/lamuerte.pdf>>
- Lumbreras, Félix, Rodríguez Sanz, Carlos, Ladra David, Puig Joaquín, Ramos Juan Luis, Ximénez de Sandoval Enrique. “Primeras Jornadas de Teatro Universitario.” Primer Acto: 49 (1941): 9-13.
- Llera Esteban, Luis de. El último exilio español en América: grandeza y miseria de una formidable aventura. Madrid: Mapfre, 1996.
- Madrigal, Luis Íñigo. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 1982.
- Manrique, Jorge. Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre. Ed. Vicente Beltrán. 1485. Barcelona: PPU, 1991.

- Manson, Enrique. Argentina en el mundo del siglo XX. Buenos Aires: Caligraf, 2000.
- Marial, José. El Teatro Independiente. Buenos Aires: Alpe, 1955.
- Martínez Sierra, Gregorio. Sueño de una noche de agosto. Ed. May Gardner y Arthur L. Owen. New York: Henry Holt, 1953.
- . "Canción de cuna." Canción de cuna; Primavera en otoño; Lirio entre espinas. Madrid: Pueyo, 1934.
- . El palacio triste. Madrid: Renacimiento, 1914.
- Mead Jr., Rober G. "Argentine Literature Today." Hispania 37.2 (May 1954): 157-61
- Mihura, Miguel. Tres sombreros de copa. 1932. Madrid: Narcea, 1978.
- Moon, Harold K. Alejandro Casona. Boston: Twayne, 1985.
- Moraleda García, Pilar. Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1989.
- Morales, José Ricardo. "La Barraca, el Búho y el teatro experimental." Primer Acto: 240 (Sept-Oct 1991): 30-39.
- . "Max Aub, de "Él Búho" al destierro." Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral 247 (Jan-Feb 1993): 66-69.
- Murfin, Ross. The Bedford glossary of critical and literary terms. Boston: Bedford/St. Martin's, 2003.
- Nalé Roxlo, Conrado. La cola de la sirena. Una viuda difícil. El pacto de Cristina. Judith y las rosas. Buenos Aires: Sudamericana, 1957.
- . Antología apócrifa. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- . Apócrifos españoles. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Imágenes femeninas entre la realidad y el deseo: La sirena varada (1934) y La dama del alba. Actas al "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1905). Congreso Internacional en el Centenario de su Nacimiento, November 5-8, 2003. Ed. A. Fernández Insuela y otros. Oviedo: Nobel, 2004. 619-27.

- O'Connor, Patricia. Gregorio and María Martínez Sierra. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- Ordaz, Luis, ed. El teatro argentino. El Teatro Independiente. Vol. 12. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- . El teatro argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- . "Leónidas Barletta: 'Hombre de teatro.'" Teatro del pueblo. Ed. Eduardo Rovner y Bernardo Carey. Agosto 1992. Enero 2006
<<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>>
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. 1925. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Oviedo, José Miguel. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Pellettieri, Osvaldo. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. 5 vols. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. Antología del teatro breve español: 1898-1940. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997
- Plans, Juan José. Alejandro Casona: Juego bibliográfico dividido en una raíz y tres árboles. Oviedo: Gráficas Summa, 1965.
- Plaza Chillón, José Luis. Clasicismo y vanguardia en "La Barraca" de F. García Lorca 1932-1937. Granada: Comares, 2001.
- Podestá, José J. Juan Moreira. 1884. Buenos Aires: Nova, 1886.
- Poncela, Jardiel. Eloisa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás. 1935. Madrid: Salvat Editores con la colaboración de Alianza Editorial, 1969.
- Prieto, Adolfo. Diccionario básico de literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- "Psicología del color." Fotonostra. 22 Feb.2006.
<<http://www.fotonostra.com/grafico/psicologiacolor.htm>>
- Rachewiltz, Siegfried. De Sirenibus: An Inquiry Into Sirens from Homer to Shakespeare. New York: Garland, 1987.
- Rela, Walter. Diccionario de autores teatrales uruguayos y Breve historia del teatro Uruguayo. Montevideo: Proyección, 1988.

- Richardson, Ruth. Reseña de La cola de la sirena, edición de Ruth C. Gillespie. Hispania 41.1 (Mar. 1958): 129-30.
- Rodrigo, Antonina. Margarita Xirgú y su teatro. Barcelona: Planeta, 1974.
- Rodríguez Richart, José. Vida y teatro de Alejandro Casona. Oviedo: Gráficas Summa, 1963.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español, siglo XX. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1995.
- Sáenz de la Calzada, Luis. La Barraca: teatro universitario. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos. La barca sin pescador. Introducción. Alcalá: Colección Magna, 1966. 5-41
- Salaverría, José María. "El carro de la farándula." Primer Acto: Revista del Teatro 49 (1941): 6-7.
- Sánchez, Florencio. Barranca abajo. 1905; Madrid: Cátedra, 1997.
- . La gringa. 1904; New York: A.A. Knopf, 1927.
- . M'hijo el doctor. 1903; Buenos Aires: Sur, 1962.
- Sanchís Sinesterra, José. "Las dependencias de teatro independiente." Primer Acto: 121 (1970): 69-74.
- Sassone, Felipe. María Guerrero. Madrid: Escelicer, 1943.
- Scavuzzo, Mariana C. "El teatro de Casona en la Argentina: circulación y recepción de su teatro en Buenos Aires." Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas, Mayo 19-23, 1992: España en América y América en España. Ed. Luís Martínez Cuitiño y Élica Lois. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas, 1992. 915-22.
- Seibel, Beatriz. Historia del Teatro Argentino. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- "Siglo XX. Teatro Popular, Teatro de Arte y las Vanguardias." Museo Nacional de Teatro. 17 Feb. 2006. <<http://museoteatro.mcu.es/esp/coleccion/c06.html>>.
- "Sirena," Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 1992 ed.
- Torrente Ballester, Gregorio. Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1968.

- Tull, John F. Jr. "Unifying Characteristics in Nalé Roxlo's theater." Hispania 44.4 (Dec. 1961): 1943-46.
- Tuñón de Lara, Manuel, Valdeón Barunque, Julio y Domínguez Ortiz, Antonio. Historia de España. Barcelona: Labor, 1991.
- Unamuno, Miguel de. El otro. 1932; Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- . El hermano Juan. 1927; Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Valbuena Prat, Ángel. Historia del Teatro Español. Barcelona: Noguer, 1956.
- Valle-Inclán, Ramón. Luces de Bohemia. 1920; Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- . Martes de Carnaval. 1930; Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Versényi, Adam. Teatro en América Latina. Trans. Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Walsh, John K. "A génesis for García Lorca's Bodas de sangre." Hispania 74. 2 (May 1991): 255-61.
- Walter, Rela. Prólogo a "Florencio Sánchez-Teatro." Colección de Clásicos Uruguayos. Vol.121 Ministerio de Educación y Cultura. 1975. September 2005 <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rela/teatro_florencio_sanchez.htm>
- Zambrano, María. Los intelectuales en el drama de España y ensayos y notas (1936-1939). Madrid: Hispanoamérica, 1977.