

## EL TEXTO EN EL TEATRO ACTUAL (\*)

A medida que la escenografía fué cobrando importancia, empezó a adquirir relieve la figura de un personaje que no era héroe en las tablas pero cuya presencia se tornaba indispensable en ellas: el "metteur en scène".

Su importancia fué creciendo paulatinamente, y hombres que unían a la cualidad técnica una sólida cultura, llegaron a distinguirse en tal arte. Introdujeron nuevas ideas, nuevas teorías, nueva estética. Y un día pareció muy natural que toda obra, si necesitaba forzosamente de un autor que la escribiera, exigía asimismo un "metteur" que la montara. ¿Se trataba, pues, de una tarea complementaria de la del autor? De algo más, afirmaban los defensores del "metteur": de una labor equivalente.

Las polémicas no se hicieron esperar. Los partidarios del "metteur" sostenían que un decorado evocador, un efecto de luz, un juego escénico adecuado, adquieren la misma importancia que la palabra. En efecto, decían, ¿qué puede valer una pieza sin el "metteur", por más bella que sea? ¿Quién la saca del manuscrito y le infunde su valor teatral? ¿Quién la hace vivir mediante los sortilegios múltiples y combinados de la presentación y la interpretación, si no el animador de la escena?

Estos argumentos fueron esgrimidos una vez más, no hace mucho, por uno de los "metteurs" más cotizados de Francia.

---

(\*) Capítulo de mi tesis de Profesorado titulada: *Teatro de novelistas. Disensión y avenencia entre dos géneros.*

En la ocasión, no un autor teatral sino un profesor y esteta: Jean Suberville, asumió la defensa del texto. La vida que se pretende dar a una obra está ya anticipadamente incluida en él, dijo. "El autor la ha depositado en germen en su texto, de donde el "metteur" no hace otra cosa que sacarla. La "mise en scène", fenómeno puramente externo, no podría por sí misma animar una obra privada de vida interior. No habría "metteur" si no hubiese autor, en tanto que el autor podría prescindir del "metteur". Nuestras tragedias clásicas podrían representarse sin decoración, y se ha interpretado a Shakespeare con las indicaciones escénicas más rudimentarias. ¿Qué queda, en definitiva, de tal teatro? Un texto, si es bueno. El resto es lo accesorio y también lo efímero, lo que se disipa con los últimos acordes de la orquesta y se extingue con las luces de la escena. De los esplendores teatrales de Versalles ¿qué queda fuera de las comedias de Molière? La "mise en scène" ha desaparecido con el "metteur", por más brillante que haya sido. Sólo queda el autor por su obra. Es el único creador en el teatro. La vida de una obra está, repitámoslo, en el texto, y todo el arte del "metteur" es saber hacerla surgir... Es la palabra, portavoz de la idea, quien reina soberana en la escena; y la decoración, así como el traje o el juego escénico, no son sino servidores cuyo único mérito es el de bien servir a aquélla" (1).

Entendemos que, en general, tiene razón Suberville; y decimos en general porque es preciso hacer alguna salvedad al respecto, y es la siguiente: el reinado absoluto del texto puede hacer caer en el extremo opuesto del peligro que se quiere evitar, según veremos dentro de poco.

El "metteur", una vez que el autor le ha confiado su obra para ser representada —no olvidemos esto— queda dueño de un vasto campo de acción. Supongamos que la obra es de factura teatral endeble; a los efectos de salvarla llegará quizá

---

(1) SUBERVILLE, Jean, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Les Editions de l'Ecole, París, 1948, pág. 266 y sigtes.

hasta sacrificar el texto para acomodarlo a las exigencias escénicas. Y en este caso el "metteur" habrá sustituido derechamente al autor.

Pero ocurre que esta sustitución no se limita al caso de producciones mediocres. Suele haberla aun tratándose de obras maestras.

Henri Gouhier, citando un pasaje de la obra de René Lauret, "Le théâtre allemand d'aujourd'hui" (2), dice que "en el teatro de Berlín, tras la guerra de 1914-19, M. Jessner hace sufrir a los clásicos extensos cortes so pretexto que tal o cual pasaje no encaja en su composición personal de la obra, que no podría representarse de acuerdo a su método". En la misma época y en igual país, M. Piscator da una interpretación comunista de "Los bandidos", de Schiller. M. Piscator —escribe un testigo— no se contentó con vertir al héroe a la moderna con una vieja galera y un bastón a lo Chaplin: hizo de él un doctrinario de la Revolución. Esta transformación exigió numerosos retoques al texto de Schiller. Y si tal ocurre con los clásicos donde el respeto modera la ambición, ¿qué no ocurrirá con piezas inferiores? Serán precisamente las más buscadas por el "metteur" audaz ya que son las que menos resistirán a su fantasía" (3).

Desde luego que no todos entre los "metteurs" piensan así. Al efecto pueden citarse desde un Copeau a un Baty como ejemplos de reacción contra semejante tendencia. Este último lo ha expresado claramente: "Nadie más que yo protesta contra esos productores para quienes una obra no es otra cosa que ocasión de ejercer su virtuosismo" (4). Frente a un Max Reinhardt, cuya genialidad creadora —no recreadora— le llevaba a subestimar el texto, puede colocarse a un Jouvett quien por cierto estuvo lejos de intentar oscurecer a Giraudoux.

Las desviaciones y los malos entendidos surgen cuando falta

---

(2) GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, ed. Plon, París, 1948, pág. 115.

(3) Interesantes advertencias fórmula al respecto JAMATI, Georges, en *Théâtre et vie intérieure*, ed. Flammarion, París, 1952, pág. 152.

(4) BATY, Georges, *Quatre dangers menacent le théâtre*. Le Figaro, 9 de febrero de 1937.

la complementación en el arte de la escena. El drama no puede ser la obra de uno solo sino de una colaboración armónica. El "metteur" cuando elige una obra no ha de proceder a tamiarla a través de su propio talento. Todo lo contrario. Deberá descubrir al autor, señalarlo, destacando las bellezas que en el texto están esperando "la mano de nieve que sepa arrancarlas".

La tarea entre autor y "metteur" ha de ser de estrecha cooperación y cada uno ha de trabajar proporcionando al otro la oportunidad de cumplir con las exigencias de su arte. Claro que este equilibrio no es fácil y de ahí el problema creado en el teatro contemporáneo.

Pero ha de hacerse notar que el desequilibrio no surge siempre por rebeldía, por menosprecio de uno u otro de quienes debieran ser colaboradores. A veces, es culpa del autor porque éste, escrita y entregada su obra, a fin de evitar conflictos, se lava las manos y no defiende el fruto de su creación, dejándolo desnaturalizarse en manos ajenas. Así suelen contemplarse dramas o comedias que están lejos de las intenciones del autor como esos "arreglos" musicales que de tanto en tanto suelen sorprendernos: un preludio de Bach transformado en bolero, una marcha fúnebre de Chopin convertida en "fox". La comprensión mutua, junto al amor propio, evitarían estos resultados.

Suberville, dijimos antes, lleva razón en lo que se refiere a la primacía del texto, y es verdad que éste ha de tenerla. Mas si reparamos en que lo exalta hasta sostener que la obra vale por sí misma y que el autor puede muy bien prescindir del "metteur", comprobaremos que está orillando un doble error: en primer lugar perder de vista que la obra se ha escrito para ser representada, y luego que tanto enaltecer el texto es estar próximo a proclamar el reinado del teatro literario (6).

---

(6) Ya Molière declaró que las comedias se han hecho para representarse, y aconsejaba la lectura de "L'amour medecin" sólo a las personas "qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre".

Porque la posición que defienden los partidarios del teatro literario es la de que el texto expresa todo lo que el autor ha injertado en la obra. Vale decir que las palabras traducen la vida total del drama y que la representación nada o casi nada agrega.

Gouhier, examinando el punto, dice que está mal plantear el problema con la sola alternativa entre un teatro en que las palabras lo dirían todo y un teatro en que sólo serían pretexto para música y espectáculo. “Hay un teatro —escribe— en que el texto no es libro ni libreto, cosa literaria que dejará de ser literaria al cesar de ser una cosa para hacerse un juego. Pero el temor de una representación sin texto no justifica un texto sin representación” (\*).

Creemos por nuestra parte que un teatro sólo literario es falso, porque en él nunca pasa nada, y el teatro es acción.

Pero inversamente donde haya sólo acción, aunque la pieza esté bien construida teatralmente, si está escrita sin arte no resistirá largo tiempo. No hace mucho, Montherlant tuvo oportunidad de declarar a la prensa de varios países: “Es más fácil para quien conoce a fondo el idioma escribir una pieza en la cual brille un estilo literario, que dar vida con un lenguaje corriente y desgarrado a una obra que por lo mismo resulte ilegible de aquí a treinta años. Es probable que dentro de tres décadas se diga aún: “Le Maître de Santiago” es una pieza fuerte y bien escrita. ¿Se diría lo mismo si yo hubiese puesto en boca de anarquistas palabras vulgares? Cuando estrenaban Porto-Riche, Bataille o Bernstein una pieza nueva, la gente exclamaba: ¡Es un nuevo Racine! Hoy sus obras no resisten a la representación porque están mal escritas”.

Buenas obras serán, pues, las que soporten a la vez la representación y la lectura, sin exclusiones de una o de otra. Claro que el estilo, para llegar a ello, habrá de ser acomodado al teatro, adaptado a él, para lo cual el autor dará a su lenguaje una solidez, un relieve particulares y específicos de la escena.

(\*) GOUHIER, H., *ob. cit.*, pág. 82.

Con lo que estamos exponiendo a la vista está que rechazamos como contrario a la esencia misma del teatro el teatro puramente literario, pero no el teatro primordialmente literario, es decir, la primacía del texto según apuntamos más arriba.

Henri Gouhier, en su libro ya citado (7), discrimina con su habitual precisión esta supremacía del texto: "Lorsque l'action est intérieure, née d'une âme divisée o d'une volonté inquiète, lorsque le drame est celui du "connais-toi", l'expression la plus naturelle est le mot, parce qu'il est la plus subtile et la plus raffinée, parce qu'il est devenu la plus immédiate dans une société où mimique et gestes sont mesurés. La pièce est alors presque toute entière dans son texte. Ce "presque" est, cependant, décisif, puisqu'il sauve le caractère théâtral de l'oeuvre. Les mots sont des paroles, les phrases son écrites pour la voix, l'action apelle le mouvement. Le texte le plus complet est comme une partition: entre les notes il y a les silences, et, à la faveur des silences, les choses parlent. L'oeuvre est donc orientée vers la représentation. Mais cette représentation est une extériorisation qui, d'abord, délivre le jeu du texte et réduit le monde extérieur au rôle d'un discret accompagnement. *Andromaque* paraît complète et complètement intelligible dans le livre: les vers en disent même plus que nous n'en pouvons entendre et leur simplicité découvre la profondeur du poème dans le recueillement de la lecture. Qu'Andromaque, toutefois, prenne les apparences d'une Bartet, une grâce rayonne à travers la tragédie qui en rapprochera notre connaissance de la connaissance selon l'étymologie claudélienne. La représentation est moins un achèvement qu'un nouvel éclairage: nous continuons à lire sous une autre lumière, mais c'est la lumière de la rampe".

Pero esta opinión no es unánime. Hay quien llega más lejos, aunque aparentemente sin proponérselo, mientras se ocupa del espectador de teatro. Así Jean Hytier (8) ha dicho: "La obra que se ha representado primero en el alma del

(7) GOUHIER, H., *ob. cit.* págs. 83 y 84.

(8) HYTIER, Jean, *Les arts de littérature*, Charlot, París, 1946, págs. 100 y sigtes.

dramaturgo, acaba por representarse en la imaginación (del espectador o del lector), teatro cuyos actores carecen de defectos”.

Hytier nota que el público de teatro se ha individualizado cada vez más en el sentido que las impresiones de los espectadores se han hecho cada vez más personales, compartidas por grupos cada vez menos homogéneos; que la *comunidad* (9) de espectadores ha desaparecido y por consiguiente, según el autor, la del espectáculo, del interés principal que reunía la multitud: religión o patriotismo.

Sobre este espectador Hytier observa —y aquí está lo interesante para nosotros— que se aleja con frecuencia de los medios destinados a suplir su falta de imaginación, vale decir, de los teatros. De ahí que el espectador se trocaría en “espectador en un sillón”, *lector* de acciones dramáticas. De tal modo quedaría cerrado el círculo de la acción que puesta en escena en la imaginación del dramaturgo acaba por representarse en la imaginación del lector. Con ello desaparecería el público, la representación, el actor, el escenógrafo. ¿Qué quedaría entonces?: el texto. Muchos no se dan cuenta que en Francia —explica Hytier— hay más lectores que espectadores aún con respecto a obras contemporáneas, y en todas partes del mundo se hallan esos cuadernillos que difunden lo mejor y lo peor de las representaciones que se realizan en Pa-

---

(9) Relacionado con este concepto cabe señalar, siquiera sea de paso, otro totalmente opuesto y que ha sido objeto de recientes estudios, cual es la comunión y participación del espectador en la obra. Y separo ambas expresiones ya que hay en ellas diferencias: la primera sería la unión de sentimientos y emociones en una especie de vibración común por parte de autor, actores y espectadores. Se trataría de un ideal casi místico. La participación se traduciría, cuanto más, en forma de aplauso, que es al mismo tiempo una adhesión activa a la suma de ideas representadas. El lector interesado podrá hallar materia de reflexión al respecto recurriendo a “*Théâtre et collectivité*”, por varios autores, Flammarion, Paris, 1953. Esta obra contiene las versiones taquigráficas de la 2ª y 3ª sesiones del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos del Teatro realizadas en la Sorbona en el Instituto de Historia de las Ciencias, en marzo de 1950 y marzo de 1951. Ver especialmente los titulados: *De la communion au théâtre*, por Henri GOUHIER, y *Situation dramatique et participation collective* por Etienne SOURIAU.

rís. En cuanto a las obras clásicas, sobre todo las antiguas y las extranjeras, y tantas otras gustadas sólo por el público selecto, no se representan en realidad sino en las mejores mentes poéticas del mundo.

No quiere con ello Hytier anunciar la muerte del teatro. Pero "si puede hablarse de progreso, no en el arte sino en el valor humano, me parece que consiste en la conciencia personal de las cosas del espíritu y no en la coacción sobre los imperativos de la masa. Si hay comunión de público en el teatro futuro, no es la confusa energía de un anfiteatro lo que me persuadirá del genio, es la perpetuidad y la multiplicación de una admiración eminentemente dispersada y libre".

Y ello le lleva a concluir en que si está allí el verdadero público, por qué los dramaturgos no crearían obras para él. Claro que de este modo la lista de piezas irrepresentables aumentaría en algunas unidades. Pero para el autor precisamente ese es el destino de las grandes obras porque sólo en esas condiciones se libran de las impurezas de los aplausos y entran en la memoria, menos profana en definitiva, dice Hytier, que las ceremonias del culto. El espectador ahora sería un lector y el texto reinaría soberanamente.

Sin entrar en los motivos que guían a Jean Hytier para llegar a esta aseveración, y puestos ante sus conclusiones, nos parece que ellas, aparte de considerar las cosas en un plano hasta hoy hipotético, caen en el error ya señalado de entronizar el texto. No es posible que las palabras lo digan todo. Los textos de Shakespeare, por ejemplo, son considerados esencialmente literarios. Sin embargo, en cuanto tienen oportunidad, no hay "metteur" o actor que no acuda a esas obras para representarlas. Clara señal de que en ellas hay algo más que el simple diálogo, que el sólo texto. Igual cosa ocurre, entre otros, con Racine.

Primacia del texto, ya es otra cosa. Y en ello estamos de acuerdo porque la decoración, el color, el sonido, son más que nada elementos ilustrativos ya que con ellos solos no hay *drama* y no puede haber teatro sin drama. La primacía del texto, sin embargo, no significa exclusividad. Si como piensa Hy-



tier, a la comunión entre autor y público (que es lo mismo que hablar de representación) se sustituye la comunión entre autor y lector (que significa soberanía total del texto) desarrollándose así la acción dramática en la imaginación del lector, cabe preguntarse: ¿bastará para éste esa imaginación ahí donde para poder montar la obra tanto se desvelan desde sus respectivos ángulos, actores, "metteur" y compañía? ¿Está todo en el solo texto? Si así fuera nada habría que objetar y el teatro al cabo moriría. Pero no parece que las cosas sean así (10).

La pieza teatral solicita la representación y este es lógicamente su fin. Pero ello no significa tampoco que donde no haya posibilidad de representación haya que renunciar al conocimiento de la obra. Touchard, haciendo referencia a este aspecto del teatro mediante la lectura, observa que el renunciar al arte del teatro porque no se cristalice en una representación implica una pereza espiritual. Es, viene a decir, como si tras la creación del cine los lectores de novela abandonasen su gusto por la lectura para no atender más que a las imágenes presentadas por aquél. Sería un punto de vista equivocado. La interpretación por los actores no es sino una entre mil posibles, una de las cuales sería la interpretación que cada lector podría hacer mientras lee, ayudado por su imaginación. Porque, como bien dice Touchard, si no es concebible un lector de novela que se negara a imaginar el paisaje o los personajes que le son descriptos, del mismo modo el lector de una obra dramática puede perfectamente imaginar el lugar de acción y los personajes del drama o la comedia que está leyendo (11).

---

(10) Hace meditar al respecto la excelente observación de Touchard: "Vous est-il arrivé de lire des pièces contemporaines sans comprendre les raisons de ce succès?... C'est que le succès de la pièce vient non du texte écrit mais du drame non écrit interprété par les comédiens qui la jouent". P. A. TOUCHARD, *L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*. Ed. du Seuil, Paris, 1952, pág. 21.

(11) Habría también otras ventajas. En su libro, siempre actual, sobre el arte de leer, Emile Faguet dice que "mediante la lectura de una obra se escapa al deslumbramiento de la representación; leyendo ya no se es juguete del arte de los actores... Sobre todo leyendo se puede

Pero téngase muy en cuenta que el autor citado no quiere con ello desviar al lector del espectáculo, convertirlo en adepto del teatro para leer. Lo dice bien claro: "Siendo verdaderos lectores serían luego verdaderos espectadores". Es decir, tras la lectura acudirían a la representación "y confrontarían sus modos de ver con los que ofrecen los intérpretes rivalizando en creación con ellos. La obra dejaría de ser así solamente una historia que se escucha y se ve y volvería a ser ese juego apasionante que no se realiza bien más que entre conocedores" (12).

Claro que para ello es necesario saber leer un texto de teatro. Y al expresarnos así no nos referimos a la interpretación de los signos gráficos de la escritura, ni siquiera a la lectura inteligente, comprensiva, del texto ni —aun vamos más lejos— a uno de los significados latinos de la palabra leer: recoger. Algo más que entender, que estar en condiciones de comentar un texto resolviendo las dificultades que presenta su interpretación correcta, las intenciones del autor, las ideas, los sentimientos, o los procedimientos de expresión.

Leer, aquí, significa ver y oír lo que se lee. Por ejemplo, de qué modo imaginamos a un personaje desde su físico a su psicología. Cuáles serán sus gestos y sus movimientos. Cómo evolucionará en escena este grupo de mujeres del pueblo, cómo acomodará su voz a su papel ese actor que personifica a Dios, de qué manera vemos la decoración que hará marco al célebre monólogo de Hamlet.

Se trata de ver y oír porque se trata de imaginar a los seres vivos viviendo una determinada situación dramática. Si se prescinde de ello, por más conocimiento histórico, literario, filosófico o filológico que se acumule, no se llegará a percibir

---

volver a leer y únicamente releendo se puede juzgar bien, no sólo el estilo sino también la composición, la disposición de las partes y el fondo mismo; quiero decir la impresión total que el autor ha querido producir en nosotros y si ha producido en efecto o no, o solamente a medias". FAGUET, Emile, *El arte de leer*, El Ateneo, Buenos Aires, 1950, págs. 61 y 62.

(12) TOUCHARD, P. A., *ob. cit.*, págs. 16 y 17.

el mensaje del autor o la plena y total belleza de la obra ya que, repitamos, el texto no lo es todo.

Como el citado Touchard lo recalca, al lector incapaz de imaginar el movimiento dramático que se desprende de un texto en apariencia insignificante, puede considerársele como a un ciego. Se parece al espectador de un partido de fútbol que sólo siguiera el movimiento de la pelota sin preocuparse del desplazamiento de los jugadores que se preparan a recibirla.

El goce estético ideal a que nos venimos refiriendo exige, claro, una preparación. No puede improvisarse, y el ejemplo del público de las salas teatrales lo corrobora ¿Cuántos tras la representación o antes de ella, han tomado el texto para leerlo e imaginar por cuenta propia lo que él puede sugerir?

Y si esta negligencia puede admitirse en personas carentes de bagaje cultural, aunque se explique no se justifica en quienes poseen una cultura determinada, y menos aun, a pesar de que el hecho es frecuente, en quienes se dedican a las disciplinas literarias. Los estudiantes de las Facultades de Letras carecen por lo general de esa práctica de la lectura tal cual la señalamos. De ahí que en muchos casos no puedan gozar plenamente de las obras y —sobre todo cuando se trata de las pertenecientes al repertorio clásico— el tedio invada el espíritu y la lectura resulte penosa si es que no se la abandona, con las desgraciadas consecuencias que son de concebir en la formación cultural.

Por cierto que estos defectos no son imputables puramente a esos educandos. Los propios catedráticos no siempre se avienen a enseñar esa lectura. Sin embargo una explicación de textos en que se prescinda de ese aspecto es incompleta cuando no estéril. ¿Quién puede decir que analiza a fondo las últimas escenas de *Andromaque* porque haya hecho consideraciones sobre el desequilibrio psíquico de Oreste o el despiadado orgullo de Hermione si no logra *ver y oír* a ésta en su reacción frente al ensangrentado amante quien cumplida la venganza regresa a recoger su recompensa amorosa?

¿Quién puede decir que ha captado plenamente *García del Castañar* aunque conozca a fondo las influencias ejercidas sobre Rojas Zorrilla por otros autores o los temas populares de la pieza si no *ve y oye* la situación dramática que se ofrece cuando D. García, en la segunda jornada, al regresar alegre y feliz a su casa (“envídienme en mi estado las ricas y ambiciosas majestades”) percibe a D. Mendo abriendo el balcón en procura de Blanca?

Claro es que si abandonamos a un “metteur” el procurarnos el placer estético de una obra, ese placer no perdurará más allá del tiempo que el espectáculo dure; extinguidas las luces del escenario la obra se olvidará (13).

Faguet ha dicho con certeza: “En todos los casos, *ved*; acostumbraos a ver. Una de las cosas que distinguen una pieza bien hecha de una pieza mal hecha; una pieza viviente de una pieza sin vida, es que a la primera se la ve y a la segunda no se la ve. Del mismo modo que el buen dramaturgo ha escrito su pieza viéndola, así también el buen lector lee la pieza representándola ante sus ojos” (14).

Todo ello nos enseña cómo el texto —que no lo es todo— exige no reinado absoluto pero sí primacía en el hacer dramático.

En resumen, dos tendencias se dibujan en el teatro actual aunque no sean de ninguna manera exclusivas de la hora presente. Una concibe el teatro concediendo capital importancia al espectáculo: actor, color, música. La ópera, el ballet, ayer, y contemporáneamente los despliegues de un Max Reinhardt con sus ejemplos representativos.

La otra tendencia, totalmente opuesta, otorga al texto

---

(13) En el dictado de mi cátedra de Introducción a la Literatura, cuando se trata de comentar una obra teatral siempre me esfuerzo por mostrar a mis alumnos la necesidad de *ver y oír* lo que se lee, de imaginar y de vivir una escena. Y en más de una ocasión les he invitado a interpretar los papeles de los personajes que en ella intervenían. Claro que con lo dicho no quiero sugerir que la lectura de una pieza ha de derivar en una escuela de arte dramático.

(14) FAGUET, Emile, *ob. cit.*, pág. 73.

toda la importancia y, queriéndolo o no, proclama la soberanía del teatro literario. La tragedia francesa clásica, y contemporáneamente el teatro de tesis están en esa línea.

Ahora bien; si nos inclinamos exclusivamente hacia una u otra tendencia caeremos en un falso concepto del teatro. Nada haremos sólo con un deslumbrante espectáculo. Nada haremos sólo con una bella prosa o un fárrago de versos de exquisita factura. Aunadas ambas podrán, en cambio, realizar el ideal dramático. Pero aunadas no significa que se hallen en un pie de igualdad. Sin exigir un absolutismo estéril, el texto, por lo que en sí contiene, por lo que de sí sugiere, se manifiesta esencialmente importante y parece reclamar la supremacía.

A reforzar esta posición ha concurrido especialmente en los últimos años un buen número de autores que no se formaron precisamente en el teatro. Son cultivadores de otro campo: son novelistas, que ya esporádicamente alternando los géneros, ya renunciando definitivamente a la novela, se han consagrado a escribir para el teatro (15).

Qué beneficio ha recibido la escena de estos escritores es asunto por cierto interesante, pero su consideración merece capítulo aparte.

EDUARDO A. DUGHERA

---

(15) Un ejemplario ilustrativo del aporte de los novelistas al teatro de hoy, aunque limitado al de Francia, podrá hallar el lector en: PILLEMENT, Georges, *Anthologie du théâtre français contemporain*, t. III, ed. du Bélcier, París, 1948.

A dicha obra le faltan algunos nombres importantes. Se trata de autores surgidos con posterioridad a su publicación.

