

LITERATURA DRAMÁTICA SURAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Síntesis del curso dictado en el Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, en junio de 1957.

1ª PARTE: PROBLEMÁTICA

El estudio del teatro suramericano contemporáneo, ofrece una complejidad tal, que nos obliga a interpretar varios aspectos simultáneamente para extraer conclusiones positivas.

Esta complejidad deriva de que en su evolución —crisis y recuperaciones temporales— intervienen países que tienen distinta cultura, diverso grado de formación y evolución social, política, económica, además de diferente composición étnica. Por otra parte, Suramérica no representa una unidad teatral específica, ni sus componentes tienen experiencias dramáticas similares. Hay tantas unidades teatrales —con sus respectivas características— como número de países; lo cual puede afirmarse indistintamente para el desarrollo de la creación como para el de la interpretación. Referente a las influencias recibidas por los escritores contemporáneos, en términos generales se pueden distinguir dos formas definidas: interna, telúrica, que proviene del medio físico aislado o en relación con los hechos históricos desarrollados, de las leyendas populares, o de los usos y costumbres de cada país y de cada región; externa, con raíces en el teatro occidental, en particular el europeo latino. En esta segunda corriente hay que hacer notar también la influencia de la generación dramática norteamericana (O'Neill, Miller, Williams, Rice).

El fenómeno importante a señalar es que, ningún dramaturgo suramericano ha ejercido influencia sobre otro; no existe pues, una influencia inter-suramericana. Este hecho objetivo se vincula a la falta de madurez general, aún cuando existen obras dignas y estimables.

Algunos dramaturgos contemporáneos han conseguido con el conjunto de su obra, un interés nacional más o menos permanente, pero que se atenúa cuando pretendemos llevarlo a un plano más ambicioso. Esos autores mantienen valores absolutos dentro de sus países, pero que se convierten en relativos en el orden suramericano. En el teatro de nuestro continente, gravita además con mucha fuerza la determinante temporal. Autores destacados en determinados períodos, parecen rápidamente por la inactualidad del tema o por la excesiva tipificación del lenguaje. sus obras deben ser entonces enjuiciadas en función del tiempo en que fueron escritas o representadas. Esto implica varios problemas de mecanismo de creación, que trataremos de exponer.

Es frecuente encontrar en revistas literarias, periódicos y diarios, crónicas dedicadas a señalar la crisis en que parece debatirse —casi permanentemente— la creación dramática suramericana. Aunque la mayoría de los críticos y estudiosos parcializan el problema en su aspecto nacionalista, comparándolos en conjunto, es posible extraer conclusiones comunes. En primer término (y con mayor frecuencia) se señala la ausencia de valores con sentido teatral; a esto sigue una producción mediocre y foránea que prefiere la imitación de temas y técnicas extranjeras, sofisticación del lenguaje, incapacidad para interpretar los problemas nacionales y regionales en el orden social-político, desencuentro con la tradición literaria del país, ignorancia u olvido del público para quien va dirigida la obra, etc. Si bien estas consideraciones están referidas a los problemas de cada país, insistimos en que hay un fondo común, que merece señalarse.

Gerardo Valencia (1) dice concretamente: "Si nuestros autores se libran del prurito de imitación, del retoricismo que limita siempre la creación en toda nuestra producción literaria y piensan que el solo tema escogido no da carácter nacional a sus obras, posiblemente surja el teatro auténticamente popular. Una tremenda responsabilidad pesa sobre los dramaturgos colombianos y es la necesidad de crear. Y la expresión literaria de todo esto, espera a los autores nacionales. Es necesario crear un lenguaje teatral. Pero, eso sí, que no se pierda de vista que lo nacional, en los temas y en la realización, no es sinónimo de lo vulgar y lo simplemente costumbrista".

Por su parte el crítico peruano Antonio Garland sostiene: (2) "Hemos mostrado hasta el resurgimiento de este siglo, una lamentable pobreza escénica. Vaciedad imitadora, ausencia de ingenio original, coyunda religiosa en los temas. Fue en suma, para nuestra escena teatral un período de imitaciones románticas, huero lamentablemente pobre. Pero, no podemos, ni debemos renunciar a cuanto constituye ese pasado. Es una obligación moral acercarnos a esos nombres con un discreto criterio exhumativo. Creemos, que un teatro nacional desposeído de toda tradición no valdría la pena, viéndolo entregado a un olvido tan completo y total".

Humberto Navarro comenta: (3) "La actividad dramática en el Ecuador no ha rebasado todavía la etapa incipiente. Signos evidentes hay de un resurgimiento por el gusto teatral, pero nada efectivo, orientado debidamente se ha hecho por dar cauce legítimo a ese entusiasmo".

Personalmente sostuvimos con respecto al teatro paraguayo: (4) "El enjuiciamiento crítico de las creaciones estará

(1) VALENCIA, Gerardo, *Reflexiones en torno al teatro colombiano*. Rev. Universidad Nacional de Colombia, Nº 2, Bogotá, 1945.

(2) GARLAND, Antonio, *Por entre los caminos del teatro nacional*. Lima, E. N. A. E., 1946.

(3) NAVARRO, Humberto, *Actividad dramática en el Ecuador*. Quito, marzo de 1956.

(4) RELA, Walter, *Fundamentos para una historia del teatro paraguayo*. Conf. Univ. Mont., 1955. Reproducida en *Jornadas de Cultura Paraguaya*. Mont., 1955.

siempre limitado por los factores de la realidad histórico-nacional, en un país que ha soportado dos violentas guerras y el curso de innumerables luchas civiles, hechos que pesan sobre toda la cultura paraguaya y no solamente sobre el teatro, como instrumento creador”.

Por su parte el crítico Décio de Almeida Prado (5) afirma: “O nosso teatro não está na fase de pensar na posteridade, não adquiriu ainda o direito de se enxergar como documento histórico. Estamos no momento da construção, vivemos no presente e para o presente”.

El estudio de estos conceptos, expresados en los últimos años, nos permite entrar en las consideraciones centrales de la problemática de la literatura teatral suramericana.

Prescindiendo de elementos accesorios, se pueden clasificar en cuatro, los problemas más comunes e importantes: 1) falta de una valiosa tradición teatral, 2) fuerza de la exigencia popular durante un cuarto de siglo, 3) calidad menor de las obras nacionales, 4) falta de crítica con capacidad orientadora.

Comenzaremos por tratar el primer punto: *falta de una valiosa tradición teatral*. Hemos señalado que la literatura dramática ha ocupado en Suramérica, con respecto a los otros géneros literarios una posición muy inferior. El número de autores específicamente teatrales es infinitamente menor al de poetas, novelistas, ensayistas y críticos, aún considerando que estos últimos creadores suelen escribir accidentalmente teatro. Además debemos anotar que en Suramérica la calidad creadora estuvo y está por debajo de la cantidad creada. Por todo eso, a pesar de las estimables contribuciones que se han hecho en cada país, se carece de un substratum dramático importante, capaz de actuar como tradición valiosa. Esto no significa negar ni subestimar el aporte que a la cultura teatral del Continente han hecho Martins Pena, en Brasil, Ma-

(*) ALMEIDA PRADO, Décio de, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, 1956.

nuel Segura, en Perú, Blest Gana, en Chile, Juan José Boto, en Colombia, Florencio Sánchez, en el Río de la Plata, sino afirmar que el conjunto de sus obras no ha formado una tradición teatral firme, que vitalice con sus experiencias a las nuevas generaciones dramáticas.

Pedro Salinas comenta (6) que "la tradición no es otra cosa, que lo que las obras poéticas del pasado, las hechuras o poemas hechos por otros poetas. están diciéndole al poeta nuevo". Si generalizamos esta posición, concluimos en que los dramaturgos mayores deben servir de referencia a los escritores de las generaciones posteriores, con sus obras y sus experiencias. Esto, que es correcto para el teatro europeo, afirmado en una milenaria tradición, no encuentra correspondencia en nuestro caso. La tradición-influencia en la literatura dramática suramericana no ha sido lo suficientemente profunda como permanecer más allá de una o dos décadas, y con las limitaciones geográficas comprensibles, es decir sin proyección continental concreta.

Es común encontrar dos tipos definidos: una tradición menor, interpolada con los hechos humanos del mundo que rodea al autor en el momento de la creación y otra más vaga aún, sobrepasada casi siempre por los factores de la cultura universal que posee el dramaturgo. En este último caso, los problemas universales ocupan un lugar más importante en la conciencia del creador, que los nacionales, lo que queda expresado en un total desarraigo de las cosas, hechos, tradiciones de su país. Se entiende a los universales por más trascendentes y permanentes, como una mayor expresión del signo de la época contemporánea (en nuestro caso concretamente del mundo occidental al que estamos ligados histórica y culturalmente) lo que traduce una liberación del tema y el lenguaje regional o nacional.

Esa carencia de tradición firme y valiosa, hace que los

(6) SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique ante la tradición*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

escritores contemporáneos del teatro suramericano (a la inversa de los novelistas), pierdan el afecto por las expresiones temáticas y lingüísticas de sus respectivos países, por esa especie de "paisaje típico" tan inconfundible, en beneficio de la influencia de Pirandello, Sartre Priestley, Brecht, etc.

2) *Fuerza de la exigencia popular durante un cuarto de siglo.* — El teatro consigue sus fórmulas más eficaces, cuando logra interesar a la colectividad para la que ha sido creado. En otras palabras, sin público, sin pueblo (esto en el sentido parcial, no en el demagógico) no hay posibilidad de crear un teatro. El público ejerce tan poderosa influencia en el desarrollo del arte dramático, que decide el éxito o el fracaso de una obra. En Suramérica, donde infelizmente el público tiene una restringida cultura teatral, esa jurisdicción, ese poder o derecho a juzgar sin limitaciones, deja en sus manos un instrumento crítico muy peligroso. A tal punto que una buena obra puede quedar comprometida en su destino, por el juicio adverso de una mayoría que se equivoca al rechazarla (mayoría que suele confundir calidad del drama con su interpretación), o la permanencia (aunque temporal) de piezas mediocres, pero que gozan del favor popular a veces hasta por motivos extra-teatrales. Esto último ha creado un triste capítulo dentro de la historia del teatro suramericano, y es el de las obras alentadas por un gusto popular deformado, trivial y mezquino. Hubo legión de autores que se prestaron a tal fin, en beneficio de una gloria tan ficticia, transformando el teatro en un vehículo de incultura, chabacanería y hasta procaicidad. A la función normal, educadora y sensible de este arte, opusieron el envilecimiento estético-emocional del espectador. Durante un cuarto de siglo, ese gusto popular exigió y fue servido con las más burdas expresiones de teatro llamado "nacional". Hubo sin embargo honrosas excepciones, de autores que defendieron la pureza de sus creaciones frente a la corriente mercantilista, que anegaba toda intensión de arte. Pero fueron excepciones y no regla.

Afortunadamente desde hace años, ese estado de cosas ha comenzado a caducar sin excepción en todo el Continente, y cada día parecen menores las posibilidades de un resurgimiento de ese tipo de teatro comercial. A esto ha contribuido la nueva orientación de la dramaturgia suramericana por un lado, y por otro, la labor de compañías nacionales y grupos de teatro experimentales, que han educado y reeducado al público, devolviendo al teatro su verdadera función como instrumento de cultura colectiva.

3) *Calidad menor de las obras nacionales.* — Indagar las causas que inciden en la calidad dramática de cada país, reviste gran importancia, mucho más cuando autores de una misma promoción histórica. tienen dificultades comunes.

Queremos advertir, que en este análisis no consideraremos un crecido número de producciones mediocres —algunas premios nacionales de literatura— que se han representado y editado con diversa suerte, sino, aquellas obras que tienen valores intrínsecos.

Estudiando un conjunto elevado de autores suramericanos contemporáneos, encontramos —salvo reducidas excepciones— que la calidad menor de su obra, está determinada por dos factores fundamentales: a) lenguaje, y b) falta de oficio teatral.

Una obra teatral para ser auténtica, debe cumplir determinadas condiciones. Entre las más decisivas está, el lenguaje y la técnica de composición. Ambas son las piedras angulares de la arquitectura dramática. Sin un lenguaje condicionado a la acción, al ritmo, al tiempo, a la lógica del argumento pre-establecido, a la unidad total de la obra, no hay posibilidades de que ésta mantenga su imprescindible cualidad: estructura teatral.

Los diversos problemas de lenguaje, son los que con más frecuencia vuelven infecunda la labor de los dramaturgos suramericanos. Sus características más salientes se pueden ennumerar en el siguiente orden: artificioso y por consecuen-

cia antinatural, falta de convicción en los diálogos, inadecuación al personaje que se pretendió crear, pedantería intelectual cuando están referidos determinados problemas filosóficos, religiosos y políticos, efectismo sensacionalista, oraciones discursivas, abuso del modo evocativo (técnica "racconti"), preocupación por el cuidado de la imagen poética y no por los conceptos, recursos extrateatrales para establecer denuncias político-sociales, falta de correspondencia con el público ante quien se representará la obra, etc.

Si bien los factores que apuntamos no son privativos del teatro suramericano contemporáneo, no es menos cierto, señalar, que son los que con frecuencia determinan la menor calidad de las obras nacionales. El lenguaje decide la vigencia o la muerte de una pieza teatral. De la veracidad y fuerza dramática, del ritmo y tiempo de acción, del conocimiento filológico (más cuidadoso cuando se trata de obras históricas), depende el éxito o el fracaso. Otra de las repetidas dificultades de lenguaje, es el inadecuado empleo de expresiones regionales, como medio de pintar el ambiente físico y los caracteres personales. Si el lenguaje no es capaz de traducir sentimientos, modos de vivir y pensar de los grupos sociales que pretende representar, el regionalismo será siempre exterior, aunque se usen determinadas palabras típicas. En lo que se refiere al lenguaje político, debemos hacer dos grandes clasificaciones: 1) Autores que viviendo bajo un régimen opresivo, están impedidos de toda manifestación directa. En ese caso, la norma es el circunloquio, la ambigüedad, la forma poética o las expresiones filosóficas. En los mejores casos, el autor consigue su actitud denunciadora, pero casi siempre la inadecuada utilización del lenguaje frustra las posibilidades de hacerlo. 2) Autores que pudiendo gozar de absoluta libertad de expresión, falsean el lenguaje de sus personajes, con directivas extrañas a la realidad nacional que pretenden enjuiciar. Dentro de estas últimas, caen muchas obras históricas (con personajes europeos, indoamericanos y euroamericanos), en

las que se desarrolla un enfrentamiento ideológico que en esencia se puede trasladar a la época actual.

En cuanto al lenguaje poético —en general—, adolece entre otros defectos, de cerebralismo, deshumanización (con personajes reales), énfasis de imágenes, etc.

La falta de oficio redundaba en perjuicio de una gran cantidad de obras contemporáneas. La dramaturgia (como el arte en general) exige valores esenciales de creación, y exige junto a estos, dominio de la técnica de composición. Es el oficio de dramaturgo, que hay que conocer prolijamente, puesto que el teatro impone al autor más limitaciones que los otros géneros literarios. Esa falta de oficio en los suramericanos se pone de manifiesto, en: la incoherencia estructural de la obra, en las arbitrariedades para el desarrollo de la acción, ingenuidad argumental, situaciones contrastantes con la realidad circundante que se quiere exponer, intromisión de acontecimientos secundarios dentro de la trama central, dispersión del climax, desarrollo insuficiente de la idea inicial y transformación paulatina en otra. Todos estos elementos —y otros por demás conocidos— que no son otra cosa que falta de oficio dramático, desvalorizan muchas obras bien intencionadas.

4) *Falta de crítica con capacidad orientadora.* — Es obvio señalar el valor de la crítica literaria en la interpretación de textos. Las mismas consideraciones caben a la crítica teatral cuando cumple su función positiva y orientadora. La sagacidad del crítico pone en relieve valiosos elementos que ayudan al creador a corregir errores. Pero cuando la crítica pierde esta acción rectora —de la que es responsable— encontramos que una de las importantes fuerzas del teatro se debilita. La crítica incapaz, subvierte su cometido específico de orientación y análisis. Esto—con las lógicas excepciones— es muy frecuente dentro del teatro suramericano contemporáneo. Al decir esto, excluimos la crítica de diarios y periódicos destinada tanto a la obra como a la interpretación de la misma. Pero el tipo de crítica que debe estudiar la obra como creación

literaria, atraviesa una real crisis de valores, con lamentables consecuencias para la joven dramaturgia del Continente.

En 1952 el dramaturgo inglés Christopher Fry, publicó un libro intitulado *An Experience of Critics* —discutido y recomendado por la Sociedad de Críticos Londinenses— en el que sostenía el siguiente argumento: “La crítica, está obligada a ser imparcial, y no debe detenerse a considerar los infinitos factores —marginales o no— que pueden incidir en una mala representación”.

Peter Ustinov, dramaturgo y actor inglés, que asistió a las reuniones de críticos en que se consideró el libro de Fry, sostuvo que “la importancia del juicio crítico estaba en la corrección con que se hacía, y que si bien en Londres la crítica era mucho más severa con el autor que con el actor, así la prefería en beneficio del teatro”.

Una crítica correcta, objetiva, imparcial, constructiva, orientadora, es lo que falta en general a los autores del teatro suramericano contemporáneo. Crítica metodológica, orgánica, que tome conciencia de los errores en su raíz y en su unidad, dentro del complejo problema de la creación dramática, pero que sea capaz al mismo tiempo de señalar los aciertos.

La incapacidad para penetrar en el análisis literario-estético, está determinado una gran desorientación en el orden creador. Esa incapacidad crítico-orientadora, aparece expresada en dos extremos censurables: la indulgencia indiscriminada, que no deja de ser falsa solidaridad con la obra juzgada, y, la pseudoerudición censoradora que busca los mínimos errores, retaceando las puntualizaciones sobre los hechos positivos. Ambas son perniciosas en el proceso que vive el teatro suramericano, y ambas coexisten en forma dominante.

A este respecto el dramaturgo argentino Samuel Eichelbaum, expresaba: (1) “Efectivamente, faltan capacitados jueces para juzgar lo que puede ser una creación dramática y la falta de tales jueces bastaría para detener la marcha ascendente de cualquier teatro”.

(1) EICHELBAUM, Reportaje en *La Nación* (Bs. As.), suplemento 31 marzo de 1957.

Argentina.

Considerar el teatro argentino en este último cuarto de siglo, obliga a rever algunos autores, cuya obra fundamental ha sido creada en períodos anteriores al que estamos considerando, pero que han seguido produciendo entre los años 1930 y 1956.

En primer término citaremos a Francisco Defilippis Novoa, cuya obra mayor está ubicada entre 1913 y 1930. Sólo dos piezas son posteriores: "He visto a Dios" (1930) y una comedia póstuma "Ida y vuelta" representada en 1941. (Defilippis Novoa falleció el 27 de diciembre de 1930).

Samuel Eichelbaum, al que consideramos valioso dramaturgo del Río de la Plata, tiene también parte de su obra, escrita y estrenada antes de 1930. A nuestro período pertenecen: "Señorita" (1930), "Soledad es tu nombre" (1932), "En tu vida estoy yo" (1934), "El gato y su selva" (1936), "Pájaro de barro" (1940), "Un guapo del 900" (1940), "Divorcio nupcial" (1941), "Vergüenza de querer" (1941), "Un tal Servando Gómez" (1942), "Dos brazos". "Un guapo del 900" y "Un tal Servando Gómez", son dos obras de auténtica realidad porteña, expresadas en un lenguaje dramático, directo, agudo y expresivo.

Enrique Gustavino, estrenó dos piezas: "El señor Pierrrot y su dinero" (1930) y "La importancia de ser ladrón" (1942), en ambas mantiene una considerable dignidad. César Tiempo, llevó a escena en 1933, "El teatro soy yo" y "Pan criollo" (1937). Monners Sans y Román Gómez Macía, "Yo me llamo Juan García" (1933), y el segundo de los nombrados en 1937, la farsa "El señor Dios no está en casa". En 1934, se estrenan tres obras dignas de mención: "Relojero" de Armando Discépolo, "Horizontes" de Vicente Martínez Cuitiño, y "Así es la vida" de Malfatti y De las Llanderas.

Al año siguiente, surgió una excelente obra que firmaban

Pedro E. Pico y Rodolfo González Pacheco: "Juan de Dios, milico y paisano". Pedro E. Pico escribía en 1940 su mejor obra, "Las rayas de la Cruz", en la que pinta escenas de la vida política con notable psicología. Rodolfo González Pacheco, estrenará "Manos de luz" (1940) y "Cuando aquí había reyes" (1947). La obra de este autor, aún cuando más literaria que teatral, está envuelta en una profunda humanidad sensible.

Arturo Cerretani, escribe "La mujer de un hombre" y Arturo Lorusso-Rafael José de Rosa, hacen conocer su gran éxito: "Mandinga en la sierra". Conrado Nalé Roxlo, poeta, escribe para la escena: "La cola de la sirena" (1941), "Una viuda difícil" (1944) y "El pacto de Cristina" (1945). Juan O. Ponferrada en 1943 ofrece su obra "El carnaval del diablo". Horacio Rega Molina (el poeta de "Raíz y copa"), ensaya teatro con un misterio dramático "La posada del león" (1941), a la que siguen: "La vida está lejos" (1945) y "Polifemo o las peras del olmo" misterio dramático-pastoril. Ricardo Rojas, hace conocer sucesivamente: "La casa colonial" (1932). "Ollantay" (1939) y "La salamanca" (1942). De toda su obra [también comprende "Elelín" (1929), se destaca la versión del drama indígena "Ollantay", con la que sin duda el maestro argentino quedará incorporado a la literatura dramática.

Roberto Arlt, inició su carrera de dramaturgo con un ensayo "El humillado" (capítulo de su novela "Los siete locos"). Sigue con "500 millones", "Saverio el cruel" (1936), "El fabricante de fantasmas" (1936), "Africa" (1938), "La isla desierta" (1938), "La fiesta del hierro" (1940) y su obra póstuma "El desierto entra en la ciudad". (Arlt falleció en julio de 1942). El teatro de este autor (como el resto de su obra), está impregnado de temas inverosímiles, de tipos que apasionan por su psicología particular, por el lenguaje, el humor, la ironía.

A los autores y obras citadas dentro de este período, hay que añadir: Por el prestigio de la primavera" de Arturo Be-

renguer Carisano; "San Hilario del pedregal" de Enzo Aloisi, que escribió en colaboración con Bernardo González Arrilli "Los afincaos"; "Lo que no vemos morir" de Ezequiel Martínez Estrada; "Los desterrados" de Ernesto Castro"; "La huída", "El amor muerto" y "Jan es antisemita" de Pablo Palant; "Somos hermanos" de Alvaro Yunque; "La raíz de la piedra" de Carlos Schaeffer Gallo; "Punta de riel" de Octavio Rivas Rooney; "Fidela" de Aurelio Ferretti; "Vanidad" de Luis Cané; "El bastón del polichinela" de Eduardo González Lanuza; "Reunión a medianoche" de Raúl González Tuñón; "Rumbos" de Enrique Aguilda.

Entre las más recientes producciones del teatro argentino, debemos mencionar la interesante obra de Juan Bautista Devoto y Alberto Sabato, que comprende por su orden de estrenos: "Fuego en la nieve" (1949), "Peregrino del mundo" (1949), "Luz en las sombras" (1950). "La estatua de sal" (1952), "Los cínicos" (1953). "Estampa de un anochecer" (1953 y "Un responso para Lázaro" (1955).

Julio Imbert, con "La lombriz" (1951). "La mano" (1952), "Este lugar tiene cien fuegos" (1952), "El reloj que no mide el tiempo" (1953), "La punta del alfiler" (1954), "El diablo despide luz" (1954) y "El diente". Gustavo Levene, con su obra histórica "Mariano Moreno" (1953), Juan C. Ferrari "Ese camino difícil", Antonio Pagés Larraya, "Santos Vega el payador", leyenda trágica sobre el mito popular argentino (1953). Vicente Barbieri, con "Facundo en la Ciudadela". Carlos Gorostiza con "El puente", "El fabricante de piolín", "El caso del hombre de la valija negra" y "El reloj de Baltasar" (1955). Agustín Cuzzani con "Una libra de carne" (1954) y "El centrefoward murió al amanecer" (1955). Maruja Gil Quesada, "Extraño equipaje" (1956) y por último Osvaldo Dragún con tres obras: "La peste viene de Melos", "Historias para ser contadas" y "Tupac Amarú" (1956-57).

Bolivia.

La producción dramática en Bolivia, en este segundo cuarto de siglo, sufrió una evolución sensiblemente inferior a la poesía, la novela y el ensayo crítico. El fervor por el teatro, que parecía definitivamente encauzado, después de la fundación de la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales (1923) y el Ateneo de la Juventud (1924), decayó totalmente en la década 1930-40. La guerra y la postguerra del Chaco y los múltiples problemas políticos y económicos de frecuente inestabilidad, dejaron marcada influencia en el desarrollo de la escena boliviana.

La recuperación se operó muy lentamente entre 1945 y 1950, con expresiones esporádicas de novelistas y poetas (más que dramaturgos) que ensayaron teatro, llegándose a representar algunas obras nacionales sin gran valor dramático o estético. Fueron años de difícil reconstrucción de un teatro que hasta entonces prácticamente no existía. Desde 1950 hasta el presente la actividad dramática ha seguido una directiva más consecuente y positiva en sus resultados no sólo en la creación sino también en la formación de elencos.

Entre los autores que han contribuido a dar ese paso, debemos citar: Mario Flores, conocido comediógrafo (radicado muchos años en Buenos Aires), con su comedia "Veneno para ratones" estrenada en La Paz en 1950 y "La fuente de oro" su última obra. Ernesto Vaca Guzmán, que representó en 1951, dos obras "Berenice" y "Canción de cuna para un elefantito".

Hugo Blin, que en la actualidad se dedica al cuento y a la crítica literaria, escribió por entonces: "Rummy-canasta" una comedia crítico-festiva Luis Felipe Vilela, dio a conocer el drama histórico "Doña Simona". Víctor Hugo Villegas, la comedia dramática "Masacre y Rodolfo González, "Manos de luz". Ambos autores no han vuelto a producir para el teatro.

Raúl Salmón es quien con más regularidad ha estado estrenando obras, caracterizadas por una temática popular-so-

cial, aunque sin gran calidad estética. Sus títulos son: “Condehuyo”, “La escuela de los pillos”, “Noches de La Paz”, “El canillita”, “Parricidio”, “Busch... héroe y víctima”, “Albores de libertad”, “Viva Belzú” y “Siembra” la última de ellas (1956).

José Feldman Velarde, estrenó en 1955, una pieza de marcada tendencia política nacionalista: “Los perros de presa” (con el tema del suicidio del ex Presidente de Bolivia Germán Busch).

Fernando Medina Ferrara, escribió y le fue representada en la temporada de 1956, la obra: “Las bocas hambrientas”, en la que enfoca el problema del indio boliviano, pero más desde el punto de vista psicológico que social.

Guillermo Francovich, en 1956, presentó un drama histórico con tendencia al conflicto psicológico, intitulado: “Un puñal en la noche”.

Brasil.

Dentro del proceso cronológico de estos últimos veinticinco años, la obra de Joracy Camargo adquiere una justificada preeminencia. No tanto su obra total —que es desigual por sus valores teatrales— sino fundamentalmente por, “Que Dios se lo pague”.

La estructura interior y la perspectiva temporal de esta obra —estrenada en 1932— que alcanzó un éxito insospechado en Brasil y en el extranjero, nos obliga a considerarla con cierta funcionalidad histórica, para situarla en una posición justa.

En la década del 30, el teatro brasileño —creación y representación— padecía una verdadera crisis de contacto con las corrientes del teatro universal (excepción del teatro lusitano con el que siempre mantuvo conocimiento).

Este aislamiento, tan pernicioso para la evolución dramática de cualquier país, en el caso de Brasil, se complementaba con una creación nacional mediocre.

Dentro de ese panorama, la obra de Joracy Camargo, provocó una conmoción de forma y de fondo. Son suficientemente claras las palabras del crítico paulista Décio de Almeida Prado, como para insistir con otros comentarios. Dice: (8) “Dentro de um ambiente pacato e sem ambições como esse (brasileño), “Deus lhe pague” tinha de repercutir como uma bomba: possuía um fundo mais sério, apresentava certos problemas sociais e políticos, fazia pensar, e era escrito de forma extremadamente accesível, a que não faltava inteligencia. O grito de “obra-prima” surgiu espontaneamente de todos os lados”.

“Que Dios se lo pague” llega en el momento preciso en que la crisis de valores teatrales, tocaba fondo. Su éxito fue resonante, no tardando en conquistar el teatro extranjero. Hoy día a la luz de una crítica seria, la obra ha envejecido, pero permanecerá en la historia del teatro de su país, por sus diálogos sinceros y humanos.

En la década del 40, surgirá en Brasil otro gran dramaturgo —combatido y aclamado alternativamente— pero cuya obra —con las discrepancias de tema que se puedan tener— significa de las más valiosas contribuciones al teatro brasileño contemporáneo: Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues, estrena en 1944, “Vestido de Noiva”, pieza que trae aparejada profundas reacciones críticas, y que significa la incorporación al teatro de su país de innovaciones fundamentales de técnica. En 1945, “Album de familia”, “Anjo negro” (1946), a la que siguen: “Senhora dos afogados” y “A falecida”. Su primer pieza fue “A mulher sem pecado”.

Guillermo Figueiredo, tiene también una extensa obra, que comprende: “Lady Godiva” (1948), “Greve geral” y “Um deus dormiu lá em casa” (1949), “Don Juan” (1951), “La zorra y las uvas” (1953) y “Os fantasmas” (1956). Fi-

(8) ALMEIDA PRADO, Décio de, *Ob. cit.*

gueiredo es fundamentalmente un escritor literario. Su lenguaje es el del arte, el de la filosofía, no el de la vida corriente.

Hermilo Borba Filho, es autor de una numerosa producción teatral, cuyos títulos por orden cronológico son: "Electra no circo" (1944) (traducida por nosotros en 1957 con el título de "Electra en el circo"), "João sem terra" (1947), "A barca de ouro" (1949), "Auto da mula de padre" (1948), "O vento do mundo" (1949), "Tres cavalheiros a rigor" (1950), "Apenas uma cadeira vazia" (1951), "O. sapo e a estrela" (1952), "Uma porta para o céu" (1952), "Dez para as oito".

Edgard da Rocha Miranda, ha escrito dos interesantes piezas: "Para onde a terra cresce" y "E o noroeste soprou". Edmundo Moniz, escenificó "Branca de neve" y publicó "A vila de prata", drama en tres actos, referido a un hecho histórico en Bahía, a comienzos del siglo XVII.

Los autores mencionados junto a una promoción de dramaturgos y comediógrafos que continuamente producen para la literatura de su país, forman la fuerza creadora más valiosa que tiene como objetivo, convertir el teatro brasileño en un gran instrumento de cultura nacional.

Promoción que integran: Enrique Pongetti, Jorge Andrade, Raimundo Magalhães Júnior, Antonio Callado, Raquel Queiroz, Ernani Fornari, Pedro Bloch, Lúcia Benedetti, Abilio Pereira de Almeida, María Clara Machado, Millor Fernandes, Silveira Sampaio, Lúcio Fiuza.

Colombia.

En Colombia como en otros países suramericanos, el teatro ha tenido muy precarias manifestaciones de interés antológico. Pero es evidente, que la obra de los dramaturgos colombianos contemporáneos, traduce signos alentadores. Debe mencionarse en primer término, a: Antonio Alvarez Lleras, considerado el mayor escritor teatral de Colombia, en la ac-

tualidad. De su obra en estos tres actos, estrenada y editada en 1945 y "El virrey Solís". drama histórico, representado en 1948, en Bogotá.

Oswaldo Díaz Díaz, es un joven comediógrafo de concepción clara en los temas y de eficaz realización en el lenguaje. Tiene tres interesantes obras: "Antonia Quijana", comedia, "Mydas", farsa, y "Galán". cinco escenas dramático-históricas.

Rafael Jaramillo Arango, escribió "Cita a las cuatro" (feria de vanidades), publicada en la Revista de las Indias en 1948. Poeta, novelista. autor de la celebrada novela costumbrista "Barranca bermeja", en sus piezas de teatro, no ha logrado expresar su talento de escritor, pese a las sutilezas de los diálogos, que es su característica positiva.

Rafael Jurado, tiene editada una comedia en un acto, intitulada "Allegro" y el poeta y novelista Gerardo Valencia, un drama en tres actos: "Chonta", referido a las luchas por la independencia colombiana.

Mencionaremos por último, a Luis Enrique Osorio, con sus piezas "Manzanillo" (1943) y "Manzanillo en el poder" (1948), ambas de gran resonancia popular.

Chile.

El teatro en Chile se ha desarrollado extraordinariamente en estos últimos veinticinco años. Tan importante ha sido su proceso evolutivo —en la creación literaria y en la labor de elencos— que el balance comparativo, a fines de 1956, lo ubica en posición de privilegio dentro del continente suramericano. A esto ha contribuido la labor digna del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Ambos cumplen una valiosa función cultural general, que va desde la vinculación de un público hasta la formación de actores, directores, escenógrafos. Los jóvenes escritores chilenos, han encontrado en ambos grupos, la resonancia necesaria para llevar a escena sus obras, las que en

forma permanente han compartido los repertorios con las más modernas expresiones universales.

En lo que se refiere a los autores chilenos, debemos señalar la obra de Antonio Acevedo Hernández, "Chañarcillo", publicada en 1936, epopeya en cuatro etapas que describe la vida de un grupo de mineros. En ese mismo año, la novelista Magdalena Petit M., editó su comedia satírica "Kimeraland". Santiago del Campo, crítico y dramaturgo de jerarquía, obtuvo el primer premio Municipal con la obra "California" y en 1941, estrenó "Paisaje en destierro".

En ese mismo año, se representó una interesante pieza de Lautaro García: "Una sola vez en la vida". Elías Arce Baudidas, hace conocer una comedia dramática en tres actos, "Tábú", y Orrego Vicuña, su obra histórica "San Martín".

Wilfredo Mayorga, que ocupa lugar destacado en la escena de su país, escribe dos obras: "La bruja" y "La marea". Este mismo autor en 1953 escribirá "El corazón limita con el mar".

En el año 1942, en Santiago, se representan dos comedias del conocido autor Armando Mook: "Algo triste que llaman amor" y "La fiesta del corazón". Santiago del Campo estrena con la Academia Dramática, dirigida por Margarita Xirgú, la farsa "Que vienen los piratas".

Siguiendo el orden cronológico, en 1944. el público chileno conoce: "La sinfonía de Loma Hundida" de Armando Celis Venegas; "Raza de valientes" de Juan Pérez Berrocal; "La Quintralla" drama histórico de Carlos Barella; "Lodo y armiño" comedia en tres actos de Alvaro Puga Fischer; "El embustero en su enredo" de José Ricardo Morales.

Enrique Bunster, gana el premio del Teatro Experimental de la Universidad con su obra "La isla de los bucaneros", inspirada en una leyenda del Pacífico. Camilo Pérez de Arce, escribe "El Cid" que es interpretada por el Teatro Ensayo de la Universidad Católica.

Roberto Sarah, distinguido comediógrafo, escribe las siguientes obras: "Las idolatradas" (1938), "Algún día..."

comedia dramática, premio de la Universidad de Chile (1949), "Mi vida es para tí" (1951), "Un viajero parte al alba" (1952), "En la sombra prohibida" (1952). En la actualidad, acaba de dar fin a su pieza "Provincia", con tema de la melancolía del sur de su país.

Luis Cornejo Gamboa, estrena en 1952, una interesante pieza en un acto "Lluvia de octubre", la que es reprisada en el Festival de Teatro Experimental en 1955. Tiene además: "La antorcha", drama social en tres actos, "El gobelino negro" (1952), "Papá nos quiere casar", comedia en tres actos, "La nueva raza", drama social en un acto, "Noche de paz", comedia social, y su última pieza teatral "El altillo", drama psicológico en tres actos.

Sergio Vodanovich, presenta en 1953 "Mi mujer necesita marido" y luego "El senador no es honorable" con la que obtiene justo éxito. Luis Alberto Heiremans, estrena en el siguiente orden: "Noche de equinocio" (1951), "La hora robada" (1952), premio Municipal de Teatro, "La eterna trampa", una interesante pieza en dos jornadas (1953), por último en 1957, "La jaula en el árbol", por el Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Mencionaremos finalmente a Fernando Josseau, con su monodrama "El prestamista" y a Ventura Gabilondo con una ingenisa pieza en dos actos de carácter dramático: "Kallamp Company".

Ecuador.

El teatro en Ecuador sufre una lenta evolución. Son escasas y esporádicas las contribuciones que los escritores ecuatorianos hacen al teatro contemporáneo de su país. Poetas como Augusto Saccotto Arias, con su pieza en verso "La furiosa manzanera" (Premio Literatura, 1942); escritores como César Ricardo Descalzi, con el drama en tres actos "Anfiteatro", Pedro Jorge Vera, con "Luto eterno", representado en el Teatro Nacional de Quito en 1955; el Lic. Leopoldo Benítez Vinueza, distinguido novelista y ensayista, con "Cuzunza"

(Aguas turbias), representada por la Comedia Nacional del Uruguay en su temporada de 1950, en el Teatro Solís de Montevideo; Demetrio Aguilera Malta, autor guayaquileño, con su pieza "Dientes blancos"; el consagrado novelista Jorge Icaza con "Flagelo" drama en un acto, y el escritor Alberto Salto, con su obra "El precio del amor", editada por la Casa de la Cultura de Guayaquil, en 1955, completan lo más representativo del teatro ecuatoriano.

El panorama dramático de Ecuador es por el momento incierto. Los intentos realizados hasta el presente no han conseguido la continuidad imprescindible de todo teatro, para poder fijar normas críticas.

Paraguay.

El teatro paraguayo ofrece un panorama digno de la atención de los estudiosos. Un conjunto permanente de autores —pese a las vicisitudes de diverso orden— trabajan con ahínco para mantener decorosamente la vieja tradición teatral de su país. En lo que corresponde a los años 1930-56, citaremos los siguientes autores: Luis Ruffinelli, que en 1934 escribe "La conciencia jurídica del barrio", pieza satírica de calidad, y "Guariniro" obra en guaraní.

Arturo Alsina, figura representativa, con "El derecho de nacer", "Intruso" (1939), "La llama flota" y "Fuego en la cúpula". En 1950 escribe "La sombra de la estatua" y en 1956, su última obra hasta el presente "La ciudad soñada".

Roque Centurión Miranda, que escribe en 1932 (en colaboración con Josefina Plá) "Episodios chaqueños" y un año después "Tuyú" en guaraní. En 1942, obtiene el premio instituido por el Ateneo Paraguayo con "Aquí no ha pasado nada" (también en colaboración con Josefina Plá). Mantiene inéditas "La vida comienza mañana" y "Ñanduti" revista con la colaboración musical de José Asunción Flores.

Josefina Plá —ya mencionada— que ha escrito "La humana impaciente", drama en tres actos (1928), "El final de

Caperucita”, esbozo dramático (1944) y “El príncipe de oro”, fantasía en un prólogo y siete cuatros (1947). Jaime Bestard, que en 1942 obtiene el premio del Ateneo Paraguayo con su comedia “Arévalo”. Cuenta además con: “Los gorriones”, “El día de la verdad”, “Expreso nocturno”, “Capitán Figueredo” y “Los hilos invisibles”. Entre los jóvenes escritores, se destaca la obra de Ezequiel González Alsina, con “El gran rival”, “La quijotesa rubia” y “Más allá de las casas altas”; Augusto Roa Bastos autor de “Mientras llega el día” (en colaboración con Oca del Valle) estrenada por el elenco del Ateneo Paraguayo en 1945; Néstor Romero Valdovinos, creador de “Un paraguayo en Buenos Aires” y “Más allá del río”; José Ma. Rivarola Matto, con tres obras: “Un ataúd para un usurero”, “El sectario” y “El fin de Chipí González” (1954); José Manuel Frutos Pane, con “Amor imposible” (1954), “El duelo de los pobres”, “La tejedora de ñanduti” y “Pacholi”; Benigno Casaccia Bibolini, autor de “El bandolero”; Ernesto Báez, actor, director, autor de “La familia Quintana” (1946), “La Señora del Ministro” (1947); Julio Correa, creador incomparable de teatro popular guaraní, con una numerosa producción. La obra de Correa —teatral y poética— tiene un profundo contenido y sentido social, en la que se expresa en el lenguaje del pueblo (guaraní) sus sentimientos, emociones y penurias.

Perú.

El teatro en Perú en las últimas décadas ha tenido gran auge. A esto se debe la contribución hecha por la Compañía Nacional de Comedias y la Escuela Nacional de Arte Escénico. La primera con una permanente labor de repertorio universal y nacional, ha ofrecido al público peruano magníficas realizaciones. La Escuela Nacional —dirigida por el Dr. Guillermo Ugarte Chamorro, investigador de teatro— ha cumplido un importante plan de enseñanza escénica y de difusión histórico-crítica con sus publicaciones regulares.

Entre los escritores contemporáneos del Perú, hay que citar en primer término a Juan Ríos, poeta y dramaturgo de significación, que ha estrenado: "Don Quijote" (1946), "Me-dea" (1950), "Ayar Manco" (1952), "Argos" (1954). Sebastián Salazar Bondy, autor y crítico, ha llevado a escena "Amor gran laberinto" (1947), "Como vienen se van" (1951), "Rodil" (1952) y "El de la valija" (1953). Bernardo Roca Rey, escribió en 1947 un oratorio bíblico-teatral "Un nuevo pueblo ha de nacer", con música del compositor Enrique Pi-nilla, y en 1949 obtuvo el premio Nacional de Teatro, con su obra "Loys". Raúl Deustúa, fue ganador del premio de 1948 con su pieza "Judith". Percy Gibson Parra, fino poeta jo-ven, ha escrito un poema escénico en tres actos, "Esa luna que empieza" con tema de la costa peruana. Mencionaremos por último tres autores, el poeta Luis Benjamín Cisneros, con "El collar" entreacto infantil; Humberto Napurí con la obra "El pesista" y Enrique Solari Swayne, que obtuvo gran éxi-to en la presente temporada con "Collacocho".

Venezuela.

Con la fundación de la Sociedad Amigos del Teatro, en Caracas, el teatro venezolano moderno adquirió un definitivo desarrollo. Esta entidad formada por autores, actores, escenó-grafos y algunos mecenas, logró llevar a escena en menos de un año las siguientes obras de autores nacionales: "Abigail" dra-ma en verso, del poeta Andrés Eloy Blanco; "El pueblo" de Víctor Manuel Rivas (el autor de "El puntal", obra de gran éxito); "Lo que le faltava a Eva" del poeta Aquiles Certad; "Cara e'santo" de Mariano Medina; "El marido de Nieves Mármol" de Guillermo Menezes (autor de "La balandra Isa-bel llegó esta tarde"); "El polo negativo" de Eduardo Cal-cagno y "Huanachone" de Rodolfo Quintero. La labor de la Sociedad Amigos del Teatro (entidad que luego desapareció) permitió formar una conciencia teatral capaz de modificar, no solamente el aspecto técnico, sino la creación, estancada en el falso folklor o en la comedia pasatista.

Entre los actuales escritores venezolanos que hacen teatro, tenemos que señalar a: Arturo Uslar Pietri, conocido novelista, con sus obras "El día de Antero Albán" y "Misión secreta" (1957); Ramón Díaz Sánchez, también novelista de jerarquía, con "La casa" estrenada en 1955 en Madrid; Ida Grancko, poetisa venezolana con "La hija de Juan Palomo" comedia infantil en tres actos, y el auto sacramental "Belén Silvera" basado en leyendas populares de su país; José Rial, con el drama en tres actos: "Nuramí" (1954) y Aquiles Certad —ya citado— con la siguiente producción: "Cuando quedamos trece", "Un caso de divorcio", "Julieta engaña a Romeo", "Cuando Venus tuvo brazos" y "El hombre que no tuvo tiempo de morir" (*).

WALTER RELA

(*) En el presente trabajo no ha sido considerada la literatura dramática en el Uruguay, por ser objeto de un curso particular de carácter histórico-crítico, a dictarse próximamente.