

Florencio Sánchez

Eslabón entre el teatro
del pasado y del presente

Tesis presentada para
optar al grado de Doctora
en Letras, en la Facultad de

Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de
México

THORA SORENSON

México, D. F.

1 9 4 8



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis estimados profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México y especialmente al Maestro Francisco Monterde, con mi respeto y agradecimiento.

Al presentar esta obra a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México, la autora quiere expresar dos sentimientos: esperanza y agradecimiento. Un estudio juvenil sobre los objetos y fines del movimiento "Panamericano" despertó el deseo de aprender la lengua de los vecinos, para ayudar a estrechar los lazos de amistad entre las naciones. Se puede aprender una lengua en cualquier país, pero, desde lejos no se puede conocer la vida íntima de un pueblo, ni los sentimientos ni los pensamientos. Por eso, es necesario vivir entre ellos. Alentada por el entusiasmo de un profesor norteamericano que había vivido unos años en las Filipinas, la autora de este trabajo aprendió el español. Un viaje a España aumentó el interés que, al vivir unos meses en México, se cristalizó en una resolución de trabajar por el mejoramiento de las relaciones culturales entre las Américas.

Los profesores de la Universidad Nacional de México añadieron estímulo a la idea de que haya una base cultural en que se pueda construir y desarrollar el entendimiento y la amistad entre las naciones de las Américas, a pesar de la complejidad de herencia de raza, de costumbres, y del desarrollo económico y político.

Luego surgió esta pregunta: ¿Cuál es el eslabón cultural que puede considerarse fundamental en las relaciones humanas? Tiene que ser universalmente atractivo, es decir, tiene que traspasar límites de geografía, de raza, de lenguaje, y de las etapas del desarrollo económico, industrial, político y social; tie

ne que ser bastante sencillo para alcanzar lo primitivo en la naturaleza humana y, a la vez, suficientemente complejo para incluir todos los aspectos del desarrollo emocional, intelectual y moral. Pareció que en el teatro yacía la respuesta.

El trabajo que se presenta aquí, representa una esperanza de que se extienda la idea de una base cultural para el desarrollo de amistad entre las naciones. Por eso, hay más preocupación sobre las semejanzas y los eslabones que sobre las diferencias y las separaciones que exigiría una obra crítica. Esto puede resultar en la omisión de muchos hechos interesantes y de tendencias importantes. Las omisiones y los errores pertenecen a la autora que admite imperfecciones; los valores que tenga la obra pertenecen a todos los que han dado tan generosamente su tiempo y su inspiración. Entre ellos deben mencionarse: Bartolo E. Tomás, de la Universidad de Montana en los Estados Unidos; Enrique Díez-Canedo, padre, el español que trabajó gloriosamente en México, su país adoptivo; los profesores de la Universidad Nacional de México, a quienes está dedicada esta obra; Juan Ponferrada y Francisco Madrid, de Buenos Aires, que han ayudado en la busca de materias para el estudio. Todos han demostrado constantemente que los eruditos conservan los ideales y las esperanzas en el mejoramiento del entendimiento internacional y se les debe agradecimiento por los consejos y la inspiración que han dado.

Límites y Eslabones

"La grandeza del teatro de Shakespeare reside en su humanidad; esto es, en que sus personajes sienten, piensan, obran, odian, matan, perdonan y se arrepienten como simples seres humanos..... El lector de la obra inmortal, como el simple público auditorio, se reconocen o reconocen a sus prójimos en los personajes en escena". (1)

Esta humanidad es una expresión de la universalidad del teatro que se inició en el período remoto de los reyes de la Sexta Dinastía de Egipto, veinticinco siglos antes de la era cristiana. Ha evolucionado enorme y constantemente durante los cuarenta siglos que han pasado. La intención de este trabajo no es trazar este desarrollo sino más bien llamar la atención a la universalidad teatral como un instrumento para estrechar el entendimiento cultural. Distintos factores determinan la universalidad de un repertorio teatral. Puede contribuir a ello la superación de todo egoísmo regionalista, la creación de arquetipos, o lo profundo de sus raíces humanas que lo hacen perdurable. Tiene que ser una expresión de lo fundamental. El teatro surgió como una exteriorización física de lo emocional, lo intelectual y lo espiritual. La danza, el canto, el gesto y la palabra, con todas las gradaciones de sonido, son meramente indicaciones de una emoción o conflicto interior que busca salida. El temor a un enemigo o a un rey poderoso, sea humano o divino, que puede propiciarse por un sacrificio o una representación dramática; el goce que viene al lograr un acontecimiento esperado; la excitación del odio al prepararse para una batalla; el dolor por los

muer^{to}s y los heridos todo halló expresión en la danza, la can^{ci}ón y la lamentación. Como expediente para la enseñanza o el desarrollo del sentido moral, el teatro empleaba muy temprano las gesticulaciones y el habla, y luego para la presentación de problemas sociales más complejos ha utilizado el énfasis y las variaciones de tono de las palabras mismas, para una interpreta^{ci}ón acertada.

El deseo de expresarse dramáticamente es universal: desde el niño que dramatiza sus esperanzas y emociones en el movimien^{to} del juego hasta el viejo que moraliza con razonamientos y con mohines y gesticulaciones. Pero el sentido de universalidad no es el mismo en la expresión dramática de varios períodos históri^{co}s. Los héroes griegos tienden a lo universal a través de la proyección de un ente ideal, al margen de las ideas de raza y na^{ci}onalidad; el teatro de España en el Siglo de Oro es profundamente nacional, es decir, que sus arquetipos se universalizan al fundirse en el genio de la raza; Shakespeare, ajeno a fronteras y entidades abstractas, presenta paradigmas humanos que brillan con igual vida en cualquier arte.

Aun así, el teatro no reconoce límites de tiempo ni de geografía. Una tragedia clásica, la "Antígona" de Sófocles, dió el tema a un drama moderno y simbólico escrito por Jean Anouilh de Francia. Recientemente fué traducido al castellano por Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo y estrenado en el Palacio de Bellas Artes, en México, bajo la dirección sobresaliente del primero. El tema es un conflicto inevitable del individuo, en su rebelión

interna, contra una imponderable fuerza externa. Por eso, es universal, independiente de tiempo y de lugar.

"El drama nuevo" del español Tamayo y Baus, incluye en la lista de los personajes a Guillermo Shakespeare y a Yorick de Inglaterra. Se ha representado muchas veces en México, donde duramte los años turbulentos del reinado de Maximiliano, no sólo se vió en el Teatro Principal de la capital, sino que formó parte del repertorio de las provincias. (2) Hoy día se puede ver en los cines, en una transformación artística lograda en España. Porque presenta una pintura magistral y sobresaliente de las intrigas dentro del teatro, se ha analizado recientemente en un artículo de Calixto Oyuela de la Argentina. (3) "El burlador de Sevilla", bajo muchos títulos distintos y variaciones en el desarrollo del tema, continúa perenne atractivo a los auditorios por que cumple con los requisitos de teatro apuntados por Domingo Faustino Sarmiento: "No sólo tienden sus exhibiciones al deleite de los sentidos, sino también a conmover el corazón i aleccionar el espíritu de los concurrentes". (4) Entre las naciones no españolas que lo han aclamado y representado en desenlaces diversos son Dinamarca, Italia, Alemania, Francia y Portugal. (5) Todos los años se incluye en los repertorios teatrales de los paí-ses de habla española.

La expresión del teatro no se frena a los límites de lenguaje. Shakespeare escribió sus obras inmortales en inglés, pero se han vertido a muchos idiomas y repetidamente representado, por su intenso valor humano. "El mercader de Venecia", por ejem

plo, fué representado en Venecia, traducido al italiano y dirigido por el eminente alemán, Max Reinhardt. En 1944 tuvo un éxito extraordinario con más de ciento cincuenta representaciones en Buenos Aires, donde fué aplaudido por sus indiscutibles valores artísticos del patrimonio universal. (6) Un príncipe danés, Hamlet, protagonista de otro drama del ingenio inglés, presenta el problema universal de situaciones y caracteres, es decir, es una estratificación que representa los esfuerzos de una serie de hombres quienes han sufrido torturas a causa de la degradación de otras personas. Es una alta expresión de la duda humana. Aquí se ve un carácter dotado de unidad pero que reacciona en formas distintas ante situaciones diversas. Presenta un paradigma humano que no tiene nada que ver con los límites de idiomas ni de edades nacionales. Eso es la esencia de la humanidad y así se universaliza un carácter. En la Argentina en un diálogo llamado "La divergencia universal", Leopoldo Lugones presentó los dos grandes caracteres universales, Hamlet y don Quijote, emparejándolos en una discusión sobre un problema moderno y social. (7)

La universalidad del teatro está unida irrevocablemente a su continuidad. Por tener una atracción universal, ha pasado por fases enlazadas estrechamente al desarrollo histórico. Los primitivos lo empleaban para exteriorizar las emociones sencillas y rudas y los problemas del individuo dentro de una organización social restringida, desplegándolos por medio de la danza o de otra acción física. Luego, cuando la civilización avanzaba

y la vida social y política se hacía más compleja, el teatro se desarrollaba por medio del canto y de la narración, al principio por un actor y luego por dos o tres, y hoy día, en la complejidad actual de relaciones internacionales, el teatro emplea todos los elementos de la expresión, ayudada por invenciones de luz artificial, vestidura apropiada, escenario elaborado, música y un sinfín de adornos.

Hay libros amplios que tratan de las varias etapas del progreso teatral y sería presuntuoso intentar la consideración de todos. Por eso, para investigación y comentario, la obra de un dramaturgo, en un país, y dentro de un período histórico formará el asunto de este trabajo.

Coincidente con el crecimiento continuo de la obra dramática, se extendió la organización material. Las manifestaciones emocionantes de individuos o de la tribu, alrededor de una hoguera y al aire libre, fueron seguidas por representaciones en lugares particulares designados para ellas, y al fin edificios convenientes fueron construídos. Ahora es una rareza encontrar un pueblecito aislado que no tiene a lo menos un "palacio del cine" y las ciudades tienen teatros magníficos para las atracciones dramáticas. Mientras tanto las iglesias, las escuelas y las casas particulares de personas adineradas, aficionadas al teatro, ayudan a animar las varias ramas del arte.

El anhelo universal de expresarse por medio de la ficción, inherente a todos los seres humanos, demanda vestuario apropiado. Los niños se visten de la ropa de sus mayores; los pueblos

primitivos se adornan con plumas, coloretes y joyas; y el teatro refleja las etapas históricas y sociales en el vestuario empleado por los actores que desempeñan los papeles de las criaturas dramáticas. La medida clásica de los griegos antiguos; la extravagancia de los franceses del tiempo de Luis XVI; el esplendor y la magnificencia de España bajo la dominación de Carlos V y Felipe II; el poder y la libertad de los ingleses bajo la reina Isabel; el conflicto asombroso de los caudillos en la Argentina; la inquietud moderna que muestra la preocupación con lo material--- todo puede leerse en el vestuario y el decorado del escenario de los dramas que se relacionan con los períodos citados. Igualmente, las invenciones mecánicas y los recursos artificiosos del escenario reflejan el progreso del país fingido.

La importancia de los actores ha aumentado progresivamente, desde el primitivo que siguió los movimientos físicos del jefe, al anunciador que leyó la apología y más tarde el tema para los mimos, al narrador de los autos religiosos, a los comentadores que introdujeron los primeros diálogos y a la añadidura paulatina de mujeres y niños a la lista de actores, hasta que ahora sólo el tamaño del escenario determina el límite del número de los intérpretes. Y cada actor se hace intérprete de la obra del autor. El histrionismo solía considerarse como una profesión socialmente despreciable e indigno del hombre no perteneciente a la clase baja. Al contrario, los clérigos presentaban los autos y los misterios en las iglesias o en los atrios de los conventos, y así prestaban dignidad y respeto a la profesión. Otra vez,

bajaron de categoría social, cuando las comedias profanas fueron representadas por actores profesionales y en lugares públicos. Aun en la primera parte del siglo diecinueve se lamentó en la Argentina que "generalmente los que se dedican al teatro son mirados con desprecio y es porque los cómicos son vulgarmente gente sin educación..... mientras que en Francia los artistas del teatro asisten a las reuniones más brillantes y tienen desenvoltura elegancia y se expresan con la mayor finura." (8)

En un actor moderno un innato talento considerable es indispensable para la interpretación acertada y artística y las comedias se avivan con el arte de unos, mientras otros las dejan inertes e indiferentes. La expresión fingida depende en gran parte no en virtud de la presión social que actúa sobre los concurrentes en determinadas atracciones sino del concepto artístico y el talento del actor. El mismo necesita experimentar sentimientos reales con el ritmo de la figura dramática que incorpora para dar una interpretación vívida y estética, eso es, necesita ser sincero. En esto existe una paradoja: el comediante controla el éxito de su ficción y tiene que ser imperturbable, aun cuando expresa las emociones más destacadas porque así se determina su capacidad para encarnar el fingido personaje. Un equilibrio entre las acciones y el tono de la expresión es esencial para avivar el personaje teatral. Los actores de segundo rango se eligen con sumo cuidado por su talento en retratar al carácter, físicamente en postura y gesticulación, asimismo como emocionalmente en la calidad de la voz y en los matices de color de la expre

sión. A veces sucede que un actor ingenioso logra una interpretación distinta del concepto popular del valor del carácter fingido o de las ideas y los sentimientos del drama mismo. A tal fuerza y talento se debe el anhelo de ver un drama representado por actores artísticos, cada uno de los cuales contribuya a una nueva interpretación intelectual o emocional.

Los dramaturgos modernos cada vez más se hacen los vasallos de actores populares y hábiles. Aquéllos con frecuencia escriben comedias que se acomodan a los talentos particulares de éstos y así disminuyen los valores de la ejecución de ambos. El autor se siente refrenado dentro de ciertos límites, mientras que el actor se hace "un tipo". A pesar de esta tendencia doblegable hay autores destacados que incluyen en sus obras lecciones de pensamiento, de moral, de ideas y de las necesidades de la sociedad. Tales obras o atacan lo malo, proclaman un principio, o intentan corregir el abuso de poder de un individuo o de una organización social. Los asuntos de que se tratan deben relacionarse con el desarrollo histórico. Hay problemas fundamentales que tienen raíces en la naturaleza humana y otros que se arraigan en la organización social. La psicología del autor dramático tiene que ser tal que él describe los sentimientos y pasiones de la humanidad, es decir, de la vida de todos, encogidos en la vida de una persona ficticia.

Los temas son pocos, pero los asuntos y argumentos pueden ser muy distintos. La originalidad artística estriba no sólo en los asuntos escogidos para representación sino en las maneras di

versas de enfrentarse al desarrollo. El tema del honor se ha enfocado de maneras que reflejan los sentimientos apropiados a los períodos históricos. Por ejemplo, en los dramas se ve el concepto clásico de los griegos, el "honor expediente" de los romanos, el sentimiento nacional entre los españoles del Siglo de Oro, y el desenvolvimiento de un honor personal e individual conforme al espíritu moral de los románticos y los modernistas. El dramaturgo del siglo veinte sí puede tratar del tema de honor porque es un tema universal, pero necesita presentarlo como asunto especial y desenlazarlo en el ambiente de la época actual.

Los temas son más inclusivos que los asuntos, pero en ambos se ven continuidad y eslabones. A veces una comedia tiene por punto de partida el determinado medio social; en este caso, el fondo es más importante que las figuras; otras veces, el carácter del protagonista es lo importante y el ambiente sólo el medio en que puede exteriorarse; y con frecuencia, la idea primordial supera todas las otras consideraciones para el autor.

El lenguaje siempre presenta un problema difícil para el dramaturgo, porque tiene que ser conforme al tiempo del asunto, al lugar fingido, y a los personajes, y a la vez apropiado al tono y al sentimiento de la comedia. La poesía se consideraba el único medio apropiado para las tragedias clásicas, mientras la prosa servía para las comedias. Esta regla persistió con unas variaciones de refinamiento, brillantez, diversión, bullicio y meditación y con la interposición del pensamiento del autor, mediante un personaje ficticio, casi hasta el período moderno de :

la literatura. Paulatinamente, el dramaturgo se ha libertado de estas reglas fijas, relativamente lógicas respecto a la gramática y al estilo, para asignar más importancia a lo subjetivo y lo objetivo del lenguaje del autor. Al ritmo interior y al color de las frases se da más importancia que al arreglo formal. El uso excesivo de exposición es malo porque dilata la acción; el diálogo tiene que ser progresivo, pero lo más importante es la presentación del discernimiento del autor en los caracteres y sus problemas.

Aunque, por lo general, los modismos peculiares de los idiomas de varias naciones han presentado las mayores dificultades en la comprensión y la continuidad del teatro de distintos países, los insignes dramaturgos han sentido la esencia de las obras teatrales de otras naciones y han podido traducir o adaptar, no servil ni literalmente, sino en lenguaje efectivo para su propia gente, la universalidad de los problemas tratados. De este discernimiento psicológico y talento innato dependen los eslabones en la cultura teatral.

La técnica peculiar al dramaturgo ha evolucionado poco a poco. En las farsas y los melodramas en que la evocación de risas y la excitación formaron el deseado fin, se empleaban recursos de identidades equivocadas y la acción sorprendente, con exposiciones largas por los actores. En la alta comedia que avanzó hacia lo psicológico y filosófico, y en la tragedia que presentó un conflicto interno contra el destino inevitable y en la cual se desarrolló la lucha universal entre lo bueno y lo malo.

en el alma del hombre o en la naturaleza, la técnica obvia se descartó o se disminuyó. Las convenciones de dimensión, de ilusión, y el decorado del escenario se aceptan, pero los adornos físicos no deben distraer la atención del desarrollo intelectual y sentimental de la comedia. Así es que cuando aumentaron las complejidades sociales e intelectuales del drama, la importancia de los muebles propios y el adorno del escenario fué reconocida por el valor de aumentar el efecto artístico; pero paradójicamente fueron reducidos a una posición menor y auxiliar. Pudiera decirse que los muebles y otros enseres físicos son problemas del empresario y del director y no del autor; pero muchos dramaturgos les dan tanta importancia que ponen direcciones especiales para asegurarse de que tendrán el valor exigido para la interpretación correcta del tono y del espíritu de su obra.

La estructura mecánica consiste en las divisiones de una obra en actos, escenas y frases. Hay un sinfín de variaciones, pero por lo general se puede decir que las frases cortas aceleran la acción. Un mínimo de monólogos y apartes hace más artística la presentación de la acción y del pensamiento. Direcciones para los movimientos y el vestuario de los actores se exigen para una exposición rígida de la obra. El autor tiene que enfrentarse a todos estos problemas. Si logra solucionarlos estéticamente, la obra resulta sobresaliente y satisfactoria a las demandas del auditorio teatral. Tal obra forma otro eslabón en la cadena continua del desarrollo literario y dramático.

"El arte del teatro no está en la labor del actor, ni en el

texto, ni en el escenario, ni en la danza, sino en la conjunción de todos los elementos que componen estas cosas; la acción, que es el verdadero espíritu de la labor del actor; las palabras, que constituyen el cuerpo de la pieza; la línea y el color, que forman el corazón de la escena; el ritmo, que es la esencia de la danza." (9)

1. Mariano de Vedia y Mitre: En torno del monólogo de Hamlet, Boletín de Estudios de Teatro, Buenos Aires, t. II, pp. 115-124.
2. El Monitor Republicano, Mexico, XVIII, 2 de abril de 1867 y 9 de mayo de 1868 p. 2.
3. Calixto Oyuela: Manuel Tamayo y Baus, B.E.T. Buenos Aires, t. III, pp. 167-184.
4. Domingo Faustino Sarmiento: El teatro como elemento de cultura. Copia en B.E.T. del artículo en Mercurio, Valparaíso bajo la fecha del 20 de junio de 1842, Buenos Aires, t. I, octubre 1943, pp. 3-5.
5. Ramon Menendez Pidal: Sobre los orígenes de "El convidado de piedra" B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 10-20.
6. Edmundo Guiborg: Shakespeare en el teatro oficial, B.E.T. t. II, pp. 222-223.
7. Raul Castagnino: ¿Lugones escribió teatro? B.E.T. Buenos Aires, t. III, pp. 57-63.
8. Bartolomé Mitre: Reflexiones (sic) sobre el teatro a los que siguen esta hermosa profesión, B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 8-9.
9. Edward Gordon Craig: El arte del teatro, Traducida del inglés en B.E.T. Buenos Aires, t. I, octubre, pp. 21-24.

EL TEATRO DEL PASADO

La cuna del teatro, así como de una gran parte de la civilización occidental general, fué Egipto, donde arqueólogos y eruditos han hallado textos dramáticos escritos durante el reinado de la Sexta Dinastía. Entre los indígenas de Africa la religión se presta a la expresión dramática; pueblan su universo con numerosos espíritus y fuerzas sobrenaturales, y la lucha entre los espíritus buenos y los malos crea la necesidad de un mediador que llega a ser el brujo o el sacerdote de la tribu. Un ciclo de representaciones de obras mágicas se celebran periódicamente, en las cuales los actores llevan máscaras y vestidos de piel o de pluma. Usan ventriloquía y producen una exhibición teatral en la atmósfera mística de la selva africana. Hay indicaciones de un origen semejante del teatro entre las civilizaciones primitivas, en muchas partes del mundo.

Grecia es, sin embargo, la cuna del teatro que más ha influido en el desarrollo teatral del Occidente, en Europa como en las Américas. Hoy día los griegos no tienen un teatro verdaderamente nacional. Las funciones están bajo la influencia francesa, y los actores han estudiado en Alemania y muestran rasgos de la influencia del gran Rheinhardt, pero casi no hay dramaturgos griegos. No obstante, aquí nació el teatro clásico y se formularon las reglas de las unidades. Los espectáculos se presentaron en las fiestas consagradas a Baco. "El permiso de asistir a unas fiestas no se concedió más que a los habitantes del Atica: esta circunstancia hace que los autores reserven sus dramas nuevos pa

ra los grandes diónisiacos que cuadran un mes después, y que de todas partes atraen una multitud inmensa de espectadores. Un autor oponía a su adversario tres tragedias y una de aquellas piezas llamadas sátiras." (1) Esquilo introdujo el primer actor en sus farsas, Aristófanes añadió el diálogo entre dos personas en sus sátiras de las instituciones y de los individuos, y Sófocles engrandeció y perfeccionó el modelo, en sus tragedias. Su "Antígona" es uno de los eslabones entre el antiguo teatro clásico y el teatro moderno del Occidente.

Pasando hacia el oeste, se halla otro eslabón en el teatro romano. "Los Menachmi" escrito por Plauto es una farsa pura que aunque le faltan universalidad e individualidad fuerte, sí forma el argumento siglos después para la "Comedia de errores" del gran inglés Shakespeare. Terencio, otro romano, introdujo la importancia del carácter ficticio en las comedias. Séneca, en el primer siglo de la era cristiana, demostró la influencia de Eurípides, pero con la caída del imperio romano desapareció también la producción teatral y siglos habían de pasar antes de que se renovara el interés por lo dramático.

En los siglos nueve, diez, y once se inició un movimiento dramático dentro de la iglesia. Al inaugurarse, se añadieron a la misa de pascuas unas palabras habladas por los clérigos. Más tarde se incluyeron papeles con versos y éstos fueron engrandecidos hasta que se presentara el drama pascual. El Nacimiento, las vidas de los santos, los milagros, y otros asuntos de la Biblia se incorporaron poco a poco al repertorio dramático

y religioso. Los "Misterios" de la Edad Media presentaron los temas de la Biblia y los "Milagros" tenían su fondo en la vida de los santos. Con el desarrollo de las lenguas vernáculas en el oeste de Europa, el drama se hacía nacional y comedias con temas seculares aparecieron. El teatro se trasladó fuera de las iglesias y el auditorio aumentó. Reglas para los espectáculos fueron incluidas entre las leyes del gobierno, como se ve en Las Siete Partidas de Alfonso X de España, y el manejo pasó a los gremios y cofradías. Por casi todo el mundo occidental el desarrollo teatral siguió este movimiento general.

La influencia romana persistió. En Inglaterra apareció la pieza "Everyman" una generalización sencilla por medio de un ejemplo concreto, algo de sermón, algo de drama con el tema de primera importancia. Es una parábola dramatizada y presenta experiencias individuales. Por eso, es una desviación hacia el sentido total de la generalización, pasando por acontecimientos que resultan en respuestas ficticias. Para los fines del siglo dieciséis los ingleses habían llegado a la cumbre del mundo teatral. La obra del ingenio Shakespeare dió una visión magnífica y espléndida que forma un eslabón con todos los dramaturgos cultos siguientes y con todos los auditorios. Después de tres siglos, sus piezas se representan en todas partes del mundo civilizado y muestran una fusión de elementos dramáticos que sobrepasan los límites del tiempo, de raza, y de geografía. En Inglaterra, durante el período de la Restauración, aparecieron el drama heroico con la lucha entre el amor y el honor, la tragedia pare-

cida a la clásica por su conformidad a las reglas de las unidades, y la comedia de costumbres, jugosa, satírica y brillante, que refleja la importancia creciente de los burgueses, en fin, se nota un verdadero florecimiento de obras teatrales. (2) Francia ha tenido una historia dramática semejante, con variaciones peculiares a los períodos de grandeza y lucimiento en conexión con los movimientos literarios.

España era parte del Imperio Romano durante la época de la grandeza de éste y las tragedias de Séneca se representaron en las ciudades españolas, a pesar de que no fueron escritas, por lo general, para la representación sino, antes bien, para leer. Al brotar la lengua vulgar, los "Misterios" que fueron introducidos por los clérigos franceses siguieron la ruta fuera de las iglesias con las adiciones de nuevos versos y nuevos papeles. El drama literario más viejo que se conoce en España es el "Auto de los reyes magos" que fué representado en la catedral de Toledo a mediados del siglo doce. Durante el siglo trece aparecieron otras variaciones de diálogos profanos en la poesía, pero la mayor parte tienen valor documental sólo para determinar cuánto interés existía por la forma porque no fueron escritas con la intención de representarse. También aparecieron juegos de escarnio que a veces quitaron mucho del valor moral de los autos religiosos con que se contrastaron. Las Siete Partidas, célebre colección de leyes del tiempo de Alfonso X, dedicaron una sección a las reglas que gobernaron los dramas profanos y los religiosos, fuera o dentro de las iglesias, y los actores seculares o cléri-

gos. Sin embargo, los autos eran de tan gran importancia que continuaban sus representaciones en conexión con las fiestas religiosas y aun hoy día pueden verse rastros dramáticos de ellos en las iglesias. Hacia el siglo dieciséis se hacían cada vez más profanos como se ve en el "Auto de las donas" escrito por Gómez Manrique. Al mismo siglo pertenece las "Coplas de Mingo Revulgo" que satirizó la política. Hay una colección en cuatro tomos de los autos, farsas, y otras obras del siglo dieciséis que indica la importancia de lo dramático en la historia literaria de España. A fines del siglo quince Juan del Encina había publicado su cancionero en el cual incluyó ocho dramas. El mismo año fué estrenado el "Auto del repelón" una farsa satírica.

Torres Naharro siguió, en 1517, con la "Propaladia con prohemio" en la cual presentó una crítica teatral además de sus obras dramáticas que incluyeron la comedia "Tinelería", el primer drama de tesis. Lope de Rueda inició el teatro profesional, escribiendo y actuando en comedias profanas y pasos en prosa así como varios autos. "Las aceitunas", cuyo argumento lo enlaza con la literatura antigua, se hizo famoso en Europa y pasó a las Américas donde fué también muy popular. El interés por lo dramático se refleja en la obra del gran ingenio Miguel de Cervantes quien compuso veinte piezas para el teatro, entre las cuales las más conocidas son "Pedro de Urdemalas" en que el protagonista relata la historia picaresca de su vida, y "El rufián viudo" y "El viejo celoso", entremeses cuyos títulos indican los asuntos.

Hacia fines del siglo dieciséis, Juan de la Cueva descartó las unidades clásicas, especialmente la del tiempo, para reintroducir el tema de las viejas epopeyas en el drama. Este empleo de la poesía épica sentó un modelo que logró la nacionalización del drama español. Rueda y Torres Naharro habían utilizado el romance viejo y Jerónimo Bermúdez escribió una tragedia clásica sobre la vida de Inés de Castro, pero Cueva inyectó argumentos y poesía en las comedias "Muerte del rey don Sancho y reto de Zamora", "Los siete infantes de Lara", y "La libertad de España por Bernardo del Carpio" y añadió el elemento novelesco. En su "Ejemplar poético" defendió su manera de escribir teatro y así inició la doctrina literaria del teatro español. Defendió también la fusión de lo trágico y lo cómico y el empleo de variedad de versos en las comedias. Estas novedades más tarde prevalecieron en el teatro de los grandes maestros. "El infamador" fue predecesor de "Don Juan Tenorio" la obra más famosa de José Zorrilla y Moral, lo que dió al autor aun más fama.

El trabajo de estos iniciadores, en el campo del drama del Renacimiento, preparó la tierra para una cosecha riquísima. Contra el sombrío fondo de la Inquisición y los estorbos que ésta con frecuencia impuso a las producciones teatrales, apareció el más gozoso, enérgico y fecundo de los dramaturgos españoles, y enfrentándose a todos los obstáculos, personales o profesionales, emergió triunfante y rebosante del goce de vivir. Se dice que escribió hacia mil ochocientas piezas para el teatro y que escribió su primera comedia a los once o doce años. Vió construir

los primeros edificios propios para las representaciones, y casi al mismo tiempo fué construido el teatro Burbage en Londres, otra indicación del desarrollo popular. Lope de Vega sí subió a la cumbre de la onda popular, pero también contribuyó mucho de la fuerza que impeló la subida de tal onda. El poder del teatro fué reconocido por un embajador francés que demandó que un actor afrentador fuera prohibido en las tablas. El rey español cortésmente publicó la proscripción, pero pronto restableció a los actores de la compañía al favor real. El desdén de Lope hacia lo literario y lo estético y su preocupación en suplir la demanda pública de obras teatrales, dieron una cosecha grande y variada, pero muchos dramas suyos eran de valor transitorio. Hay unos que ofrecen desafío al poder de los reyes y aliento a la gente común, como "Fuenteovejuna"; otros sencillamente aumentan la popularidad de los actores y las comedias; y otros han pasado al mundo teatral por ingenios de otros países, especialmente Corneille y Moliere, de Francia. "Peribáñez" ofrece escenas de fiesta que dan oportunidad para espectáculos llenos de color y de movimiento que igualan a los modernos en complejidad. En "Fuenteovejuna" el tema es la batalla entre lo material y lo espiritual, y, a la vez, un conflicto entre los poderes políticos y el pueblo. En "La Dorotea", novela dialogada y autobiográfica, se ven versos apropiados a las emociones, un plan de escribir que el autor mismo defendió en "El arte nuevo de hacer comedias". También en "La moza del cántaro" usa redondillas para expresar amor, romance para la narración, y décimas para las quejas, y lo-

gra una vivacidad seductora en el conjunto. Lope escribió sobre todos los asuntos, para el público entero, y hay en su obra una abundantísima variedad de producciones que participan en mayor o menor grado de las cualidades del arte dramático desde la comedia graciosa hasta el drama trágico. Fué consagrado como el Fénix de los Ingenios en su siglo. Tenía un hondo sentido de lo popular, una elegancia natural y exquisita, y vertió su originalidad y espontaneidad en dramas llenos de sentimiento poético y de atracción sobresaliente. Trescientos años después de su muerte, una gran fiesta dió honor a su memoria.

Guillén de Castro, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca fueron contemporáneos de Lope. El primero en "Las mocedades del Cid" inspiró la obra de Corneille que introdujo la figura legendaria del héroe nacional de España a otros países del Occidente. Tirso dió al carácter de don Juan su forma más popular en "El burlador de Sevilla" y también entró en el campo de los dramas de tesis, al presentar, en "El condenado por desconfiado", un intenso conflicto interno que simbolizó la preocupación intelectual sobre el problema de salvación por medio de la fé o por medio de gracia. Juan Ruiz de Alarcón, natural de México, enlazó el mundo nuevo con el viejo. Llevó el medio tono de melancolía de la herencia mexicana a España y dió gloria a los dos países con su obra inimitable. Fué el más ilustre dramaturgo de México y su magistral retrato de caracteres y moral tono serio, le ganaron el respeto y la fama entre los españoles, a pesar de la actitud poco amistosa de sus competidores.

Después de la muerte de Lope, Pedro Calderón de la Barca dominó el teatro y los títulos de sus obras famosas "El médico de su honra", "La vida es sueño", y "El gran teatro del mundo" indican una preocupación en temas serios y filosóficos que también encerraron los dramas del problema social en "El alcalde de Zalamea". Fué el último de los grandes autores del Siglo de Oro y formó un puente entre ellos y los siguientes, que laboraron en desarrollar la crítica y en adaptar obras ajenas, más que en producir obras originales. Cuando Jovellanos y Moratín padre, ofrecieron al público sus nuevas comedias, fueron recibidas con tibieza.

En el siglo dieciocho, España estaba bajo la dominación de los franceses y el teatro se esforzó por ajustarse a la influencia extranjera en la literatura y el pensamiento. Sin embargo, Francisco de Rojas Zorrilla copió el tema para "Del rey abajo ninguno" de "Peribáñez", Agustín Moreto vertió "Los milagros del desprecio", de Lope, en "El desdén con el desdén", y Zamora y Cañizares adaptaron un gran número de obras del pasado. Durante el siglo, a pesar del empuje de las influencias francesa e inglesa, el pueblo permaneció leal a la tradición española, y los dramas más populares eran los de Calderón, Moreto, Lope, Tirso y Alarcón, y los sainetes de Ramón de la Cruz. Este sainetero fecundo tenía un don ingenioso de retratar a los madrileños, en obras llenas de gracia, movimiento, colorido y luz. Su "álbum de retratos" o mejor dicho, fotografías "instantáneas", representan toda la alegría y toda la tristeza, las debilidades y las fuerzas, lo cómico y lo satírico de la vida madrileña de su época.

Una ligera nota maliciosa predomina en los sentimientos exteriorizados en estos diálogos, sencillos y casi sin argumento. Recibieron gran aplauso en los teatros españoles y asimismo en los de las Américas. Nicolás Fernández de Moratín siguió el modelo francés que Ramón de la Cruz rechazó, pero al presentar su obra neoclásica "Hormesinda", se vió que el pueblo todavía no quería descartar los sentimientos nacionales a favor de las obras francesadas, aunque fueran más perfectas en la forma. Fracasó y se retiró después de unas cuantas representaciones. Jovellanos tuvo poco mejor suerte hasta que presentó el drama en prosa de tendencia social-humanitaria "El delincuente honrado", que llegó a verse representado en los principales teatros de Europa. En este drama, escrito para impugnar una pragmática sobre desafíos, brillan el pensador y el filántropo.

A principios del siglo diecinueve, Leandro Fernández de Moratín presentó con éxito sorprendente "El sí de las niñas", comedia en prosa, durante el conflicto napoleónico. Al parecer, ya estaba el público preparado para recibir una expresión nueva en el teatro. Los dramaturgos pasaron por alto las cualidades románticas visibles en las obras de Lope y de Calderón y acogieron las influencias francesas en el desarrollo del drama romántico del siglo. Francisco Martínez de la Rosa, y Moratín, hijo, mostraron una predilección por la técnica de Molière, conforme a las unidades clásicas, pero añadiendo un sentimiento que señaló el advenimiento de Romanticismo. El Duque de Rivas mostró una observación aguda de la vida actual parecida a la de Ramón de la

Cruz, y un sentido trágico, en el ardiente drama romántico "Don Alvaro" que más tarde había de formar un lazo entre la vida dramática y la Opera al suplir el asunto de la obra musical de Verdi "La forza del destino". Mariano José de Larra con "Macías"; García Gutiérrez con "El trovador", y José Zorrilla y Morál con la fantástica versión de la obra de Zamora, "Don Juan Tenorio", remataron el esfuerzo romántico, y Juan Eugenio Hartzenbusch casi lo terminó con "Los amantes de Teruel".

José Zorrilla, como Alarcón, enlazó México con España, por vivir en los dos países, y su famoso drama "Don Juan Tenorio" llegó a tal popularidad que se representa tradicionalmente todos los años, a principios de noviembre, en casi todos los teatros españoles e hispanoamericanos. Manuel Bretón de los Herberos, otro escritor prolífico del siglo diecinueve muy popular en Hispanoamérica siguió la tendencia romántica, pero con tono y tó que más ligeros. Ventura de la Vega, natural de la Argentina, que pasó una gran parte de su vida en España, reflejó la poderosa influencia francesa y la demanda popular vertiendo al español unas sesenta obras francesas. En sus piezas originales puso una ironía tan pesada y excesiva que degeneró en caricatura.

Adelardo López de Ayala adelantó el idealismo de Calderón y restauró el drama nacional, sacándolo del romanticismo afrancesado. Escribió sobre las condiciones sociales en comedias de caracteres y acentuó lo psicológico y lo realista. Manuel Tamayo y Baus añadió ímpetu a esta vuelta a lo español, reflejando las corrientes del Siglo de Oro, a la vez que buscó inspiración y en

grandecimiento de su destreza técnica en las obras de los dramaturgos franceses, alemanes e ingleses. En "Un drama nuevo" presentó "el drama dentro de un drama" empleando el argumento de Oteló para el tema de envidia que él desenlazó con maestría.

José Echegaray continuó el trabajo de Tamayo y vistió el drama antiguo de ropa moderna escogiendo las frases con el vigor y meticulosidad de un matemático. Era romántico y realista a la vez, y guió el teatro hacia el drama moderno de tesis. La adaptación experta de las frases a las emociones y los sentimientos trágicos reflejó su conocimiento científico, en contraste con su sensibilidad por las emociones violentas y la fatalidad del destino. La devoción al honor, sin considerar a quien pueda dañarse, vertida en "O locura o santidad" dió un presagio de las obras de Florencio Sánchez. El tono serio y moral y el espíritu regenerador que brillan en "El gran galeoto" establecieron su parentesco con el gigantesco noruego Ibsen. Es un drama de tesis que pinta el efecto devastador de la murmuración, sea maliciosa o meramente atolondrada. A veces, fustiga los males del orden social y, a pesar de su preocupación por la técnica artificiosa, sus obras han pasado la prueba de los años.

El insigne novelista Galdós adelantó la campaña contra la organización vigente, al presentar su teoría sobre la necesidad de transformar la aristocracia mediante una fusión de la sangre robusta de la clase baja con la de los liberales intelectuales. "La de San Quintín" ofreció esta tesis. Un ataque anticlerical, en "Electra", causó tanta agitación amarga que su representación

fué prohibida, lo que sólo llamó más la atención a la misma actitud de intolerancia que el autor criticó. Retrocedió al romanticismo, con una mezcla extraña de ciencia y sentimiento en la novela social, "Marianela", que los Quinteros adaptaron para la escena artística y simpáticamente. "La loca de la casa" y "Barbara" presentan el conflicto entre lo bueno y lo malo en el mundo y también dan preeminencia a los caracteres femeninos. "El abuelo" que tiene parentesco con "King Lear" de Shakespeare, adelanta el drama social hacia la consideración de los valores relativos del ambiente y de la herencia.

A pesar de la grandeza de la labor literaria de Galdós, el premio Nobel fué otorgado a su contemporáneo, Jacinto Benavente, probablemente el más prodigioso y original de los dramaturgos españoles. Su influencia ha sido tremenda y es difícil evaluarla a causa de la variedad y la extensión de sus obras. Han llegado a representarse, en el castellano original o en traducción, en todos los teatros importantes del mundo. La crítica ha variado desde el elogio excesivo hasta el desprecio severo, pero las cualidades amorales, satíricas, inclusivas y descriptivas, y el pensamiento profundo y penetrante, dan a sus piezas una seducción hechicera que continúa atrayendo el culto público. El autor no sólo emplea todos los temas sino también representa todas las clases sociales y demuestra una aptitud para insinuar las tesis sin hacerse moralizante que deja las obras en la feliz categoría de las que permiten interpretaciones variadas y, a la vez, presentan un reto que demanda juicio y acción. Parece que Bjornson,

Ibsen, Lavedán, Donnay y muchos otros tienen parentesco con este genial español, en sus obras literarias, pero será necesario aguardar hasta que los críticos futuros investiguen las contribuciones de ellos, para determinar cuánto sea imitación consciente y cuánto sea sólo un reflejo común del desarrollo mundial y un reconocimiento de los problemas sociales vigentes.

Las obras más conocidas son: "Los intereses creados", comedia de máscaras cuyo tema es el materialismo; "La malquerida", drama rural que considera los aspectos psicológicos del amor entre una muchacha y su padrastro; "La noche del sábado", pieza fantástica que se hunde en el fondo de las pasiones primitivas y añade algo de lo sobrenatural; y "Señora ama", otro drama rural en el que el concepto mujeril de una esposa respecto al honor y a la fidelidad de su marido, cambia al encontrarse preñada.

Además de Benavente, hay un gran número de escritores españoles que, durante los cincuenta años pasados, y en el tiempo actual, reflejan la preocupación mundial por una multitud de problemas sociales, industriales y psicológicos. El progreso extraordinario de la industria y del comercio que estrecha los lazos de comunicación entre las naciones, ha desenvuelto una complejidad de problemas que se desbordan en las razas. Unos autores los evitan produciendo obras superficiales: comedias ligeras, farsas y fantasías; otros se hunden en el fondo de la historia y en el estudio de la organización social para buscar la solución al confuso y multiforme problema de la vida. Nuñez de Arce interpretó dramáticamente la historia, en "El haz de leña"; Eduar-

do Marquina avivó el teatro poético y legendario, en "Las hijas del Cid", y sucumbió a la práctica moderna al escribir, "En Flandes se ha puesto el sol" expresamente para la actriz popular María Guerrero; los Machados transformaron la clásica tradición española en forma moderna; y los Martínez Sierra y los Quinteros rehuyen lo trágico y lo resueltamente cómico para presentar la vida ordinaria, llena de ternura, de bondad, de resignación, en ingeniosas piezas ligeras. Esta innata bondad del ser humano parece ser rechazada en las obras de Jacinto Grau, que ofrece pesimismo y desesperación, en "Los tres locos del mundo" y, en "El conde de Alarcos", que es un renacimiento del romance épico, hay algo de híbrido, de carácter antiguo y de ideas modernas que no satisface enteramente.

El eminente autor de novelas y de dramas no estrenados, Miguel de Unamuno, retornó a Eurípides por el tema de "Fedra", y Ramón del Valle Inclán escribió de acontecimientos pasados para interpretar el presente, en dramas que resultaron más propios para el lector que para el actor. El poeta mártir Federico García Lorca y su colaborador Alejandro Casona impulsaron extraordinariamente el movimiento teatral con la labor iniciada por el Departamento de Educación. Aquél lo llevó a las ciudades y éste a los pueblos de las provincias, con la compañía viajera llamada "La Barraca". "Bodas de sangre", escrito por Lorca, es conocido en Hispanoamérica, pero "Nuestra Natacha" de Casona es más realista y tuvo un éxito sobresaliente en el año que vió el estallido de la guerra civil en España. Desde entonces el drama espa-

ñol, como el país, es un enigma irresoluble. Muchos insignes escritores salieron, unos para Francia e Inglaterra, otros para los Estados Unidos, y otros para el mundo hispanoamericano a través del Atlántico. Jacinto Grau, Francisco Madrid, y el director Antonio Cunill Cabanellas, para mencionar sólo unos cuantos, están en la Argentina; Enrique Díez-Canedo vino a México, donde trabajó hasta su muerte en la Universidad Nacional, y su hijo continúa esta labor dando clases sobre el teatro español; hay muchos más, y sólo el futuro podrá determinar si la nostalgia los llamará a España, al normalizar las condiciones allá, o si quedarán en el país extranjero formando nuevos eslabones entre Europa y las Américas. Mientras tanto, están trabajando con éxito destacado y con gloria inmortal para el castellano, en los países de su preferencia.

La devastación de las guerras, las luchas por poder sobre territorios y pueblos, los conflictos entre dogmas religiosos, la extensión del control económico y político, y la evolución social del individuo se han juntado para formar la base en la cual se representaron las expresiones dramáticas y todos se reflejan en grados variantes por los movimientos literarios, de los cuales el drama es sólo un aspecto.

Los primeros textos dramáticos de Egipto trataron de la ascensión del alma a las estrellas, es decir, de la resurrección. Las fiestas dionisiacas tenían parentesco con los ritos de los indios americanos, los negros africanos y los malayos orientales en que manifestaron una mezcla de idolatría, súplicas para ferti

lidad, y cantos y acciones físicas de emoción en la danza. La primera dionisiaca conocida se celebró unos seiscientos años antes de la era cristiana y competencias de ditirambos contaron episodios de la vida de los dioses. Más tarde se hicieron seculares para mostrar honor a los héroes nacionales. Así nacieron las tragedias y las comedias. Al principio, estas competencias se compusieron de tetralogías sobre un tema, pero Sófocles introdujo la idea de presentar asuntos variados, lo que planteó una moda. Desde entonces, las obras de tres competidores formaron una trilogía. Eugene O'Neill, en los Estados Unidos, ha adoptado el término "Trilogía" para su obra "Mourning becomes Electra", que consiste en tres dramas sobre un asunto.

La tragedia romana siguió a los precursores griegos en el estilo y la forma. La comedia continuó las características y empleó los asuntos utilizados por los mimos dóricos y el estilo de la comedia ática. Además, se desarrolló la farsa licenciosa que escarneció las costumbres de la vida cotidiana. Poco a poco se añadían fiestas en que celebraron las victorias de los héroes nacionales y al llegar el cuarto siglo de la era cristiana, casi la mitad del año fué dedicada a los espectáculos públicos, la mayor parte de los cuales incluyeron representaciones teatrales. Los dramaturgos romanos formaron eslabones entre la antigua Grecia y los países del Occidente porque sus obras fueron copiadas y traducidas a los lenguajes modernos. La obra "Amfitrion" de Plauto ha sido imitada tantas veces que una versión moderna se llama "Amfitrion 38".

El teatro literario, que desapareció cuando los bárbaros del norte recorrieron las tierras del sur, reapareció durante el Renacimiento y en el movimiento neoclásico, después de un período de represión bárbara, restricción moral, ignorancia general y retiro monástico. Neoclasicismo y nacionalismo lucharon a la muerte durante el siglo dieciocho en España y el individualismo se desenvolvió hacia un sentido social en el que la hipocrecía, la tiranía paternal y la pedantería fueron expuestas. Ni el neoclasicismo ni el nacionalismo ganaron una victoria completa. El conflicto terminó en una fusión de algo de ambos.

En los treinta y cuarentas del siglo diecinueve, el movimiento teatral de Romanticismo, que se reflejó, breve pero intensamente, tomó por punto de partida las causas y las relaciones vigentes en la organización social. Luego se incluyó el ambiente social o el costumbrismo. Unos autores intentaron la fusión del individuo con la sociedad en el argumento de sus obras, pero la intensidad con que se enfrentaron a los problemas tendieron a esparcir el foco. Los Quinteros lograron esta fusión con sencillez y optimismo.

Desde mediados del siglo pasado los movimientos literarios en el drama han movido hacia comedias de tesis, dramas históricos y filosóficos y un sinfín de ejemplos del género chico. No hay asunto ni problema que el teatro no haya presentado. Los repertorios actuales de un teatro moderno, en cualquier ciudad grande, parecen ser un compendio de los teatros del pasado. (3)

EL DESARROLLO HISPANO/AMERICANO

Siempre gana el nuevo mundo del viejo. El éxodo de literatos desde España en los treintas simplemente continuaba una influencia iniciada cuatro siglos antes. Con los conquistadores orgullosos y atrevidos habían venido eruditos y escritores cuyo mayor mérito era no sólo el de llevar la gran cultura española al mundo a través del océano, sino el de reconocer e interpretar la cultura vigente de los indígenas. Esta cultura incluyó una expresión dramática y literaria que había avanzado hasta un alto grado, por lo general, todavía no conocido. En territorio que fué parte de la Nueva España, se han descubierto el "Popul Buj" y códices que revelan las ideas cosmogónicas, los mitos y la profundidad del pensamiento indígena. Estos códices, con el "Rabinal Achí" muestran un desarrollo dramático, pasando por las etapas de danza y canción, danza y recitación, y el drama completo con escenario, indumentaria y diálogo. Fué esotérico, ritual y simbólico y fué teatro. (4)

A pesar de la oposición al desarrollo profano del teatro por los clérigos y de un decreto del religioso rey Felipe Segundo que prohibió la representación de comedias en todo el reino, aquéllos tienen el honor de fundir el drama español con los elementos indígenas, puesto que representaron autos sacramentales en las iglesias, luego que la conquista fué asegurada, y estas representaciones continuaron con pocas interrupciones hasta que, con elementos profanos, se trasladaron a los atrios y al fin, a edificios propios.

Al principio, los autos formaron parte de la instrucción religiosa, esto es, interpretaron escenas dramáticas de la Biblia a los indígenas quienes pudieron entender el lenguaje universal del drama aun cuando no entendieran el español. Para el año 1641 Bartolomé de Alba había traducido comedias de Lope de Vega y de Calderón de la Barca al náhuatl, y la celebre poetisa, Sor Juana Inés de la Cruz introdujo el náhuatl en los villancicos a la Asunción de la Virgen escritos en 1681. Juan de la Cueva, Juan Ruiz de Alarcón y Juan de Guevara se incluyeron, con orgullo, en la historia dramática de España y de México y añadieron estatura y gloria al teatro acrecentador de ambos países. (5)

Las funciones teatrales tenían gran importancia en México, donde se representaron en la Universidad, en el palacio de los virreyes, y en los colegios además de las iglesias y los atrios. El primer edificio propio en el cual se representó una función teatral en el año de 1597, se quemó en la primera parte del siglo dieciocho, y otro fué construido en su lugar. (6) El nombre de Eusebio Vela brilla como la luz de una estrella guiadora para el Teatro Nacional donde trabajó treinta y cinco años como actor, empresario y autor. (7)

Mientras tanto, en México como en España, la influencia francesa se hacía predominante y los repertorios relucen con piezas traducidas del francés o en imitación. Esta manera afrancesada se arraigó con gran fuerza en México, así que Manuel Eduardo de Gorostiza la reflejó en su obra popular "Contigo pan y cebolla". (8) En la primera mitad del siglo diecinueve, la condi-

ción política era tan caótica y tumultuosa que la oratoria y el periodismo expresaron, mejor que el drama, el sentimiento de nacionalismo del pueblo. Este nacionalismo por poco se hundió entre las garras de intervención extranjera y caos económico.

Al fin, cuando se expulsaron las tropas francesas y se fusiló a Maximiliano, reapareció la influencia española que no había muerto, a pesar de la guerra de independencia contra España, y otra vez se veía la atracción de "Don Juan Tenorio", cada otoño, junto a otros dramas españoles del Siglo de Oro y algunos románticos modernos. (9)

Ya establecidas la economía y la política bajo el presidente Porfirio Díaz, el teatro levantó la cabeza con pretensiones de hacerse nacional. En 1908 empezó a construirse el Palacio de Bellas Artes. Vino la Revolución y el trabajo cesó, así que no fue terminada la construcción hasta 1934.

En los veinte empezó un movimiento que fue muy importante en la historia del teatro mexicano. El gobierno otorgó tres mil quinientos pesos mensuales al Teatro Municipal, y aquí la compañía de María Teresa Montoya presentó obras de autores nacionales, especialmente las de Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. La Unión de Autores Dramáticos (U N A D) encabezada por estos dos autores, inició las Noches Mexicanas de Arte Teatral y estimuló el estudio y la producción de las obras dramáticas. Muchos años de investigación cuidadosa de parte de Francisco Monterde dió por resultado su libro "Bibliografía del Teatro en México". En 1924 el "Grupo de los Siete" logró la representación en los

teatros de unas cincuenta obras mexicanas.

Otro movimiento de un grupo de escritores y actores, aficionados al teatro, resultó en la organización del Teatro de Ulises que duró unos meses del año 1928. Celestino Gorostiza, Julio Jimenez Rueda, Salvador Novo y Xavier Villarrutia dirigieron el teatro que tenía como centro a Antonieta Rivas Mercado. Piezas de Eugene O'Neill, Lord Dunsany, Jean Cocteau, Claude Rogers-Marx y otros, fueron presentados en el Teatro Fábregas y en una casa de la calle de Mesones. Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano se encargaron del escenario, e Isabel Corona y Clementina Otero eran actrices importantes. Se acabó el movimiento experimental muy pronto, pero las semillas crecieron y dieron fruto. Celestino Gorostiza guió el trabajo en el Teatro de Orientación, 1932-1934, ayudado por el ministerio de Educación, cuando se engrandeció el repertorio con obras de Shakespeare, Chekov, Molière, Cervantes, Synge y Romaine. Para el año de 1937 la Universidad Nacional se interesó por el teatro y fundó una escuela de teatro. Aunque fué clausurada, una organización semejante tiene nueva vida en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1940, Rodolfo Usigli encabezó el Teatro de Medianoche que intentó hacer comerciales las representaciones experimentales, estrenando piececitas cada semana. La crítica fué negativa y el público no asistió a los estrenos. (10) A pesar de esto, continúan los esfuerzos los aficionados al teatro y en la temporada actual ofrecen en el Palacio de Bellas Artes la tragedia

"Antígona" de Jean Anouilh", "Como la Primavera" de Jerome Chodorov y Joseph Fields, "Judith" de Friedrich Hebbel, "El sueño de una noche de verano" de Shakespeare, y una adaptación de la novela de Luis G. Inclán, llamada "Astucia", para niños.

Aunque México no ha alcanzado el lugar prominente en el teatro mundial que su cultura cosmopolita merece, por cierto el trabajo notable y la interpretación artística lograda en el estreno de las obras mencionadas harán mucho para elevar la opinión pública y para lograr el destino eminente de México en el teatro a la vez que retiene su lugar importante en la ópera.

Respecto al Perú que también tenía una civilización bastante avanzada al llegar los españoles, el desarrollo del teatro ha seguido casi el mismo camino que en México. A mediados del siglo dieciséis ya se representaron autos sacramentales en las iglesias y para fines del siglo se habían secularizado y trasladado a edificios propios. Se verá que en la Argentina la influencia española también se hizo patente y aunque el siglo dieciocho y parte del siglo diecinueve permitieron un avance de la influencia francesa, el trabajo de los conquistadores y los misioneros hicieron permanecer al tremendo impulso español. En lugares tan solitarios como Asunción, se lleva a cabo el estreno de una farsa algo parecida a los juegos de escarnio antiguos de España en conjunción con una celebración religiosa. (11).

En Venezuela que no tenía una civilización precolonial muy avanzada y que tampoco tenía gran importancia virreinal, el tea-

tro se inició con autos sacramentales en el siglo dieciséis, y no podía detenerse su desarrollo natural, a pesar de una disputa animada entre los clérigos y el pueblo en la que los gobiernos civil y militar tomaron la parte del pueblo. Un edificio especial fué construido bajo el patrocinio de Manuel González Torres de Navarro, y el teatro moderno inició su camino. Es probable que el célebre gramático Andrés Bello escribió uno de los primeros dramas modernos para la representación en este teatro; pero, a lo menos, los días coloniales pasaron y los venezolanos podían expresar sus sentimientos de libertad y nacionalismo para los que Miranda y Bolívar habían levantado el espíritu del pueblo a las cumbres. (12)

Chile ha pasado por una ruta semejante, pero en los últimos años ha acelerado mucho su viaje por el camino al reconocimiento mundial, bajo la dirección del trabajo sensible e inspirador de Armando Mook, cuyos dramas reflejan la universalidad, aproximándose a la naturaleza humana tumultuosa y compleja en las emociones, en comparación con la estabilidad, la grandeza y la paz de la naturaleza de la tierra. Los personajes de sus dramas son fuertes y esencialmente humanos en complejidad y, por eso, el autor refleja su período histórico, a la vez que presenta valores universales. (13)

De todos los países sobre los que España extendió su poderío político y religioso durante los principios del siglo dieciséis, la Argentina ha devuelto la mayor gloria en el rango teatral literario en el siglo veinte. México le aventajó en esplend

dor moral y religioso, con los autores Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, pero al llegar las luchas de independencia y la inestabilidad consiguiente, los literatos principales de México se fueron a las tribunas y a los periódicos para proponer los proyectos políticos mientras que los caudillos argentinos adoptaron el teatro e hicieron servir el drama para propalar, por medio de la canción, el baile, y la comedia, el progreso del partido vencedor. Por eso y por otros factores, el teatro rioplatense ha avanzado más que el de otros países de Hispanoamérica de una manera importante e interesante. (14)

El crecimiento ha sido paralelo al de un ser humano. En la juventud del período colonial, lo vemos ensayando los primeros pasos vacilantes, luego se desarrolla físicamente y empieza a mostrar la terquedad y la intensidad intrépida de cualquier joven a quien parece insufrible el freno del tiempo. Al pasar del siglo dieciocho al diecinueve, los poderes físicos e intelectuales aumentan hasta que con arrogancia y confianza se muestra el deseo de independencia. Esta se logra con un arranque violento que deja al vencedor en un estado desamparado y confuso, sin meta o plan definitivos. Pronto se afirma la naturaleza del joven estado, y la madurez, al principio tartamudeante, poco a poco gana estabilidad y resolución, hasta que al fin del siglo diecinueve, la Argentina llega a ser un país bien integrado, cuya dirección ya está definida y cuya individualidad tiene bastante fuerza para escoger y para rechazar lo que quiere.

A pesar de los temblores de revolución durante las dos pri-

meras décadas, el odio devastador del combate civil en tiempo del caudillo Rosas, y los ataques de poderes extranjeros, la Argentina ha sobrevivido, y ha logrado una política definitiva bajo una constitución, y un guía civil en la compilación de las leyes durante la administración de Mitre. También las condiciones económicas han mejorado, a pesar de una crisis financiera durante los últimos años del siglo. (15)

Aunque la situación mundial de los conflictos internacionales no dejó ileso al país argentino, tal vez se pueda decir que, entre las naciones poderosas del mundo, fué la que sufrió menos. El desarrollo de la cultura, especialmente en el teatro, fué avivado por los acontecimientos emocionantes y igualmente por los eruditos quienes buscaron ahí refugio en que pudieran perseguir su trabajo literario lejos del caos político y de las ideologías hostiles de los países europeos. Aun así, la inquietud mundial ya se siente en la Argentina, y el teatro refleja la incertidumbre de un mundo inestable.

El interés por el teatro recibe alimento de las investigaciones en el pasado dramático e histórico así en los lugares rurales y aislados como en los centros grandes de la civilización indígena. En Sumamao se celebra cada año una fiesta sacramental que conserva en su mímica una mezcla de simbolismo pagano y cristiano, recordando así las fuentes indias y españolas del teatro. (16) Recientes investigaciones han descubierto una loa escrita por Fuentes del Arco, natural de Santa Fe, para una fiesta en 1717, y es, al parecer, el primer documento teatral del país, de

autor criollo. Funciones diversas se habían realizado desde 1544 en Asunción, Tucumán, Mendoza y Córdoba, pero los autores eran españoles y por lo general, los asuntos religiosos. El Museo Nacional del Teatro exhibe un decreto fechado en 1723 que autoriza el pago por la representación de una comedia escrita por José de Arellano, para festejar la boda de una princesa española. Los oficiales de la tropa de guarnición se improvisaban actores, levantaban un tablado y representaban comedias. (17)

Antes de estos estudios y descubrimientos, se había creído que la primera función profana fué la que se representó en la celebración de la coronación de Fernando VI, en 1747. Esta celebración adquirió una solemnidad muy grande porque el pueblo participó y los indios danzantes se convirtieron en actores. Se levantaron corrales para las funciones y las comedias citadas fueron "La vida es sueño" de Calderón y "Primeramente es la honra" de Moreto. Tuvieron gran éxito y allí se inició un movimiento para la erección de un teatro estable. (18)

Bajo el virreinato de Vertiz se celebraron funciones teatrales, y comedias indígonas en la forma, el asunto, y la expresión se mezclaron con las de origen español. La grandeza del paisaje argentino, a veces confundida con lo imaginario, y el lenguaje metafórico y grandioso mostraron la herencia de los moros y de los andaluces, de los españoles del Siglo de Oro y de los indios americanos.

El movimiento de independencia produjo repercusiones teatrales, y Blas Parera compuso la música del himno nacional que fué

cantado con otras tonadillas, apropiadas a la condición política inmediata, en los teatros. (19) Desde 1817 hasta 1821 la Sociedad de Buen Gusto trabajó para mejorar las condiciones, con el fervor juvenil de los reformistas. Formó una fuente nueva para el repertorio de comedias políticas y populares. Opera, bailes, tragedias y comedias se mezclaron con las tonadillas políticas, en una pintura que refleja el entusiasmo y el caos de la república naciente. La influencia española, poderosa y predominante por la conexión lingüística, fué rechazada y comedias italianas, francesas e inglesas fueron introducidas para suplir la escasez de las argentinas.

Durante la época de Rosas, 1828-1852, la heterogeneidad continuaba, y comedias clásicas, seudoclásicas, románticas y de cualquier categoría, se representaban. No podía predominar una sola tendencia en el teatro de un país donde existía una lucha intensa en la vida política. Aunque los avisos y programas fueron encabezados "¡ Viva la Confederación argentina ! ¡ Mueran los salvajes unitarios !", la gran pieza sería pudiera ser tres o más actos de un drama contemporáneo francés, una salada comedia del teatro popular español, una tragedia clásica vertida del griego, un drama romántico, algo de Shakespeare, o una comedia italiana. Se favoreció mucho el seudoclasicismo porque la adustez de temas y la forma artificial se acomodan más al rigor y al sentido del período histórico. El movimiento seudoclásico francés se había desarrollado según un modelo definido, empleando y cambiando los temas de mitología, de leyenda, y de historia; los

versos fueron substituidos por la prosa; en lugar de la muerte trágica se presentaron asesinatos, y en los últimos ejemplos aparecieron financieros, banqueros, jugadores, viejos libidinos, bellacos y malhechores.

El romanticismo apareció en la Argentina casi coincidente con el brote en Francia. Llegó a la cumbre de su poder durante el segundo cuarto del siglo diecinueve, y en el teatro rioplatense, como en Europa, cambió la tendencia literaria de acuerdo con las ideas públicas. Las unidades se rechazaron; los géneros se mezclaron a tal punto que ya no era posible definir claramente la tragedia y la comedia; y los temas se hicieron complejos. Victor Hugo, Alexandre Dumas y Scribe fueron los favoritos en el teatro argentino, pero también se vieron comedias españolas de los autores Bretón de los Herreros, Cienfuegos, Comella, el duque de Rivas, Gutiérrez, Moreto, Gorostiza y José Zorrilla. Ramón de la Cruz probablemente proveyó más popular entretenimiento que ningún otro autor. No es posible proporcionarle todo el honor que le pertenezca porque sus obras fueron adaptadas y cambiadas, y muchas veces se omitió el nombre del autor. Las alteraciones se hicieron para acomodar las habilidades de los actores, el lugar con sus requisitos peculiares, las ideas del auditorio, los modismos y chistes comunes, y a menudo el efecto fué una caricatura indigna del costumbrismo realista de Ramón de la Cruz.

Los avisos de teatro muestran esta heterogeneidad y en ellos podemos saber que durante los años de veintiocho hasta los treinta del siglo pasado, la influencia española volvió, para

retirarse otra vez a favor de la francesa, hasta que los argentinos, en 1838, rechazaron ésta, después del conflicto con el gobierno francés. (20)

Durante treinta años casi no había obra, ni autor, ni actor, ni empresario criollos en los teatros rioplatenses. La época de Rosas permitió un renacimiento del teatro europeo en desmedro del nacional, para el cual la influencia política se hizo demasiado atrevida y directa. Aunque mostró una continuación de la vida, el teatro no aclaró ni interpretó los problemas. Sin embargo, al caer la tiranía no se vió inmediatamente ningún mejoramiento. Inesperadas posibilidades se abrieron para el país. Toda obra cultural había permanecido detenida en los pétreos años y el teatro mantuvo la llama del arte fuera de Buenos Aires, entre los proscritos. Ya con las fuerzas civiles que se pusieron a reconstruir todo, el país se avivó y recibió ideas nuevas y vigorizantes de Europa. Inmigración, ferrocarriles, e industria trajeron una clase burguesa con deseo de trabajar, con una cultura bastante desarrollada para escribir obras literarias, y el feudalismo colonial tuvo que batirse en retirada. Los porteños burgueses se avivaron y poco a poco el interés por un teatro criollo se hizo sentir y dió por resultado el renacimiento del teatro nacional. Mientras tanto, las compañías extranjeras habían llevado actores hábiles y repertorios que incluyeron las obras de los famosos europeos a través del océano para representación en los edificios nuevos de la Argentina. Pero esto no hizo un teatro nacional. Este no nació hasta las dos últimas décadas

del siglo.

Se necesitaron tres etapas para el desarrollo nacional. Del circo pasó a las comedias criollas y al fin llegó a representar comedias de asuntos sociales y patrióticos. En 1884, al presentar "Juan Moreira", pantomima gauchesca, se puede decir que nació el teatro nacional rioplatense. Lavardén y Morante habían sembrado las semillas, con las representaciones de "S. ripo", y otros autores habían hecho esfuerzos atrevidos, pero vanos, para cultivarlas. Los asuntos a veces no gustaron al público, o los actores no tenían talento para interpretarlos artísticamente. De todos modos, cuando "Juan Moreira" fué llevado a la escena por la compañía Podestá, se reunieron asunto, actores, y lenguaje criollos, y el público aplaudió la interpretación artística y simpática, con orgullo y entusiasmo. Al representarse con diálogo, después de estrenarse como pantomima, fué acogido por los auditorios del Uruguay y de la Argentina, con igual gusto. Ya se había saciado el público del alimento extranjero y con ahinco aceptó esta ofrenda picante y local. Con el tema gauchesco se incluyeron el ritmo y la danza indígona, interpretando de esta manera las emociones del pueblo que llevaba sangre india, española, y algo de negra. Las payadas formaron eslabones con los moros y los españoles quienes habían desarrollado competencias poéticas semejantes, y el "pericón", el "gato", y el "cielo" añadieron colorido indígona y acción al drama.

El éxito extraordinario de "Juan Moreira" infundió valor a muchos autores y empezaron con gran entusiasmo a elaborar el te-

ma gauchesco; después, se notó variaciones en la presentación del carácter. "Juan Morcira" era antisocial y tenía un poder brutal y feroz en su desafío de las organizaciones vigentes. Luego el gaucho se hizo más simpático, más amable y más ingenioso, y el aspecto político del drama cambió a una consideración social, y aunque el ambiente continuó argentino, el lenguaje llegó a ser más culto y el asunto moderno. Al principio, el gaucho dramático fué representado rebelde y violento, perseguido por la policía; más tarde se veía un gaucho pícaro que se burlaba de los perseguidores; luego, bajo la influencia pastoral, el protagonista despertó la simpatía de los concurrentes al teatro, y el odio hacia sus enemigos disminuyó. Al fin, el gaucho se sometió a las fuerzas de paz, y el drama nacional ha llegado a la madurez con sus arreglos y ajustamientos. El espíritu público alentaba la esperanza de verse satisfecho; los cómicos, antes mal acostumbrados, ya se esforzaban por mejorar las interpretaciones, y el arte teatral fué dando fruto con todas las calidades necesarias para hacerse poderoso. Se debe notar que, con el desarrollo hacia el teatro moderno y más complejo, algo se perdió. Al desaparecer la pista como escena para la representación de funciones gauchescas, lo más original de esta clase de drama se perdió. ¿Hay un eslabón entre esta peculiaridad argentina y el teatro de salón donde los actores pasan por el auditorio y presentan el drama sin tablados y sin telones? Se ven funciones parecidas en los Estados Unidos, donde han mostrado gran ímpetu, y hay representaciones semejantes en Europa, especialmente en Rusia

y en Alemania.

La generación nueva del teatro argentino ha mantenido y extendido la escena nacional y ha empleado los asuntos de la civilización compleja actual. La pampa ha dado lugar a la ciudad; lo bárbaro y lo primitivo ha sido desbancado por lo pacífico y lo civilizado, y el gringo ha sido despojado de su máscara caricaturesca y aparece como un ser sensible y ordinario, mientras que el problema de la lucha entre las razas se ha encarado con honestidad y clara visión. Los chiripás han desaparecido de la escena teatral, cual las fronteras salvajes de la escena política y social. En las comedias actuales se consideran de importancia las cualidades artísticas de la lengua, y el público responde emocionalmente a la sensibilidad genial del dramaturgo culto.

Con la evolución gradual del drama gauchesco, los autores incluyeron otros asuntos y escenas costumbristas, y el realismo desarrolló conforme a la consideración para las complejidades de la naturaleza humana, y para el progreso económico y político como factores de la evolución social. El pasado vencido por el presente es interpretado por dramaturgos insignes, a veces simbólica y a veces directamente. En el teatro, así como en la vida, la generación vieja continúa la lucha, mientras los jóvenes se enamoran y resuelven las diferencias de raza, de creencia, y de costumbres, mediante ajustamientos. El futuro tiene esperanza. Aunque el pesimismo del mundo viejo ha prestado al nuevo un pensamiento sombrío y una duda de la posibilidad de borrar los odios que parecen gobernar a los pueblos en sus actitudes hacia

los vecinos, la Argentina y otros países jóvenes del nuevo mundo se sostienen por el sentido juvenil de una generación nueva, en donde entusiasmo, valor y un espíritu triunfante miran, con esperanza, el futuro. Las ideas socialistas, el naturalismo, la formación de núcleos obreros -- todos se reflejan en las obras teatrales de esta juventud ardiente, vigorosa y positiva.

Si a veces unos autores miran atrás en la historia por los temas y los argumentos; si el pesimismo pirandelliano se ve en muchas obras dramáticas, el punto de vista nos lleva hacia el futuro y los temas históricos se hacen dramáticos y poderosamente modernos, al aplicar técnicas nuevas, ideas originales y producción hábil. (21)

Todos los asuntos, desde los más realistas hasta los más oscuros, se emplean; todos se desarrollan, desde el punto de vista más introspectivo hasta el más objetivo. Si los críticos se quejan del comercialismo que rige el teatro actual, podemos notarlo como una indicación de la tendencia general que rebosa de comercialismo; es necesario investigar el fondo de las obras teatrales, para averiguar los valores culturales que no están ausentes, a pesar de la cubierta dorada. El teatro argentino refleja el sentimiento popular, tiene una estampa realista, a la vez vibrante y sintética, del medio social del país con sus tipos, sus antinomias y sus conflictos. A veces es iletrado, espontáneo y tímido, pero hay fuerza de sobra en su atrevimiento y candor.

El desarrollo material ha sido paralelo al literario. Se sabe que había corrales para las funciones seculares desde media

dos del siglo dieciocho. (22) El año 1778, patrocinado por el virrey Vértiz y Salcedo, y Francisco Velarde, fué construido el primer edificio techado. . . Esta "Ranchería" fué un galpón tosco, con techo de paja, erigido con la ayuda de prisioneros y amueblado con unas cuantas filas de bancos, detrás de las cuales estaba el patio o degolladero, para los que permanecían a pie. Tenía también una cazuela, para mujeres, y palcos para los oficiales y otras personas de importancia. No había sillas y los concurrentes que las descaban, tenían que traerlas de casa. Tenía una inscripción: "Es la comedia espejo de la vida", en la fachada y el escenario consistió en telón de bajar y cortinas de correr a los lados. La luz procedió de velas de cebo que causaron mucha molestia a quienes permanecían abajo. (23)

Después del fuego que destruyó la "Ranchería" en 1792, se inició una campaña para la construcción de otro edificio teatral. Un abogado cordobés, Eugenio de Portillo, llevó al pueblo esta campaña, por medio de uno de los primeros periódicos de la capital. (24) En 1804 el Coliseo Provisorio, que más tarde fué llamado el Teatro Argentino, abrió sus puertas. Tenía un gran salón de paredes encaladas, de color rosado, y el suelo cubierto de una gruesa alfombra proveniente de la Real Fábrica de Tapices. Había arañas de cristal, con velas de estearina, de Inglaterra, "un piano francés, y decoraciones empelucadas". (25) Tenía tres pisos, en los que estaban palcos, lunctas, sillas y sofás de caoba.

Durante los doce años en que no había teatro, otros espec-

táculos, como peleas de gallos, corridas de toros, y volatineros o acróbatas, se habían apropiado el favor del público y éstos habían añadido a su repertorio unos actos del entremés y de la pantomima. Se instaló un buen circo en la Alameda, que duró muchos años. En 1827 fué inaugurado el Parque Argentino, con el circo que tenía capacidad para mil quinientas personas, y durante los años siguientes, ofreció al público bailes, diálogos bufos, caballos entrenados, volantes, saltíbanquis, un hombre que "comió fuego", estatuas o cuadros vivos y muchas petipiezas. Más tarde fueron construídos otros circos: Olímpico, Nueva York, Italiano, que son importantes en la historia teatral. No sólo proveyeron competencia que estimuló a los actores del teatro verdadero a más esfuerzo por complacer el auditorio, sino también muchos de ellos recibieron su adiestramiento en el circo. (26)

El Teatro Victoria, más chico que el Argentino, tenía escenario mejor. Dió oportunidad a los actores cuya rivalidad personal y profesional fué un reflejo de la lucha intensa entre los unitarios y los federales. El Victoria acabó por ser el favorito de los rosistas y el Argentino el de los revolucionarios. Si se comparan los edificios y el decorado con los del presente, parecerían muy toscos e ineficaces, pero parangaron favorablemente con los de entonces en Europa.

Para evitar desorden, el gobierno publicó reglas que gobernaron el movimiento de los carruajes, prohibieron fumar y la venta de biscochos y frutas dentro del teatro, y aconsejaron contra el uso de lenguaje abusivo y conducta escandalosa. La gente adi

nerada llegaba al teatro en carruajes, con faroles encendidos y lacayos uniformados, para ocupar los palcos de lujo que fueron protegidos por cortinas de la vista del vulgo, que incluyó los pobres de todas las razas, los criminales y los mozos ruidosos, apretados en el patio como sardinas en una lata.

El auditorio cambió según la política. Las mujeres de la aristocracia rancia, con los vestidos de lujo y las peinetas altísimas, (¡unas tenían un metro de altura!) rehusaron asistir a las funciones rosistas, por temor de los trastornos políticos durante el tiempo de las "mazorcas", pero otras que representaron el grupo político poderoso, las reemplazaron. A veces, las representaciones teatrales eran interrumpidas por niños llorosos, en la cazuela, donde las mujeres flotaban en una nube de humo que entraba desde los corredores. Ahí entre los actos, los caballeros gozaban el cigarro prohibido dentro del teatro. Los muchachos bulliciosos en el degolladero reían, hablaban y se empujaban para obtener una mirada al escenario. (27)

En este cuadro oscuro y caótico, se notan unos espacios claros. En 1822 Rivadavia firmó un decreto que autorizó la formación de una comisión, cuyo deber fué la colección y revisión de obras dramáticas del país, y que podía formular reglas para establecer una escuela de drama y declamación y un teatro chico, en el que podían practicar los actores. A mediados del siglo diecinueve, se derribó la tiranía política y también el dominio de los teatros Coliseo y Victoria, en el mundo teatral. La Federación y el Buen Orden fueron construídos durante los últimos días

del regimen rosista y el Colón apareció en 1855, tan grande y bien amueblado como los mejores teatros europeos. No tenía degolladero. El período de los siguientes cuarenta años fué fértil en el desarrollo material y la capital argentina mostró un verdadero florecimiento teatral. Entre los más famosos edificios del período se incluyen: el San Martín, el Apolo, la Comedia, el Odeón y el Politeama, y había muchos otros en que podían acomodarse el público interesado. (28) La luz eléctrica sustituyó a las velas estearinas, la orquesta reemplazó al viejo piano, y el escenario fué amueblado con todo lujo moderno. La importancia de lo material puede notarse en el cuidado con que el vestuario se escoge, para relacionarse exactamente con el período en que está puesto el drama. (29)

El desarrollo material del teatro llegó a la madurez, como el de la nación, durante el siglo diecinueve. El edificio era grande, espléndido y bien ataviado. ¿Qué puede decirse del espíritu, de la mente, y de la conducta de esta creación tan bien dotada? ¿Habían aumentado el número y la destreza de los autores y los actores, y podían ellos acomodar al público exigente, con dramas que incluyeron todos los asuntos y todos los puntos de vista modernos?

Desde que escribió Antonio Fuentes del Arco su "Loa" con sus peculiaridades de gramática y de ortografía y un desenlace relativamente sencillo, hasta la reciente representación de "Ollantay", de Ricardo Rojas, con el espectáculo grandioso, ha sido un viaje largo en el camino teatral, con muchas desviacio-

nes, vueltas desacertadas, retornos, y mucha labor ardua. Aqué-lla tiene la distinción de ser la primera obra dramática intacta, escrita por un argentino, y recuerda una fiesta desconocida hasta el tiempo actual, que se realizó en Santa Fe en 1717.

"Ollantay" es una tragedia clásica que tiene su fuente en la relación legendaria de un héroe mítico del reinado incaico. Utiliza el coro como narrador y actor, y mantiene un equilibrio escrupuloso entre el pensamiento y la acción, apropiados a la filosofía primitiva, y el empleo de una técnica moderna en las escenas, el alumbrado, y la dirección, bajo el ilustre Antonio Cunill Cabanellas. (30)

Al primer teatro argentino se une el nombre de Manuel José de Lavardén, cuyo "Siripo y Yara", estrenado en la "Ranchería", tiene un asunto indo-hispánico y un tratamiento pseudoclásico que refleja la educación europea del autor. (31) En el mismo lugar se representó "El amor de la estanciera", un anónimo sainete criollo importante por su atrevido y revoltoso tono al retratar la lucha de los indígenas contra los extranjeros. En 1837, Luciano Lira publicó su melodrama "Parnaso Oriental", de estructura alegórica y caracteres abstractos y mitológicos. Estas tres piezas encerraban los gérmenes del futuro que habían de producir gauchos, gringos y figuras mitológicas, enredados en temas heroicos, históricos, amorosos y psicológicos-- todos retratados en el ambiente argentino.

La temporada teatral duraba desde el fin de una Cuaresma hasta el principio de la siguiente y los espectáculos, por lo ge

neral, consistían en la obra principal de tres o más actos, un sainete, entremés o fin de fiesta, y un intermedio de canto o de baile. El empresario arreglaba el programa.

Luis Ambrosio Morante actuó como puente entre el período colonial y el de la independencia, al trabajar como actor, autor o traductor, director y espíritu alentador del teatro de transición. A pesar del eclipse del repertorio nacional durante cincuenta años, desde los treinta hasta los ochentas, había relámpagos que presagiaron la luz. En 1838 el Teatro Argentino anunció el estreno de un drama escrito por un "hijo de Buenos Aires", Luis Méndez, y llamado "Carlos o el infortunio." Tenía un argumento romántico del amor de un joven perseguido por un desafortunado, y su novia cuyo padre no permitió la boda de los amantes. Los jóvenes se envenenaron. (32)

Con destacado ingenio, Bartolomé Mitre extendió su poder no sólo en la política nacional sino también su influencia sobre el mundo teatral. Su drama afrancesado llamado "Cuatro épocas", fué estrenado en 1840, y tuvo un éxito extraordinario. Continuó escribiendo obras teatrales, y con inclinación inmarchitable se hundió en el estudio de arqueología y técnica dramática, para mejorar su obra. Esto lo llevó a una investigación de Ollantay, la legendaria figura de los Andes. (33) A mediados del siglo, Nicasio Biedma, Jaime Roldós, Carlos Zee y Alberto Larroque avanzaron en el camino autóctono, con piezas llamadas "Hernando", "El pordiosero del valle de Santa María", "Manfredo de Suavia" y "Juan de Borgoña." Larroque fué natural de Francia pero escribió

en el lenguaje de los argentinos y colaboró en la adaptación y traducción de dramas extranjeros. "Juan de Borgoña" fué definitivamente romántico, en asunto y en forma, y desvió para Europa por la fuente del tema. (34) Otra desviación llevó a Francia, Inglaterra y España, los primeros empresarios que buscaban un punto del que podían seguir el camino a un drama nacional. No lograron este fin; en cambio, abrieron una senda por la cual vinieron las obras europeas en tantos números que la senda se hizo la carrera internacional que facilitó el tránsito de las producciones de Dumas, Voltaire, Molière, Cienfuegos, Rivas, Gutiérrez, Calderón, Lope, Shakespeare y muchos otros. El camino autóctono casi se olvidó por completo.

La colonia había sido ortodoxa en la filosofía, monárquica en la política, teócrata en religión, y seudoclásica en el arte, y el derribo del gobierno español en la guerra de independencia llevó consigo el derribo de casi todo lo colonial, a causa del antagonismo general hacia España. Esto facilitó la entrada directa del romanticismo francés. Más tarde entró la versión española del mismo movimiento, pero pronto fueron abandonados a favor del costumbrismo y realismo, cuyas bases fueron más sólidas. Los pocos autores que avanzaron para formar eslabones entre el anterior drama autóctono rioplatense y su pleno desarrollo nacional, en que la herencia se afirmó de nuevo, son dignos de alabanza, por su atrevimiento y persistencia, si no por su estética.

Pedro Lacasa, vacilante en su lealtad política, produjo "Los funerales del loco salvaje unitario Urquiza", y poco des -

pués, el drama antirosista "La huérfana de Junín", sobre asuntos nacionales. La técnica dramática de "Rosas", otro drama político escrito por Pedro Echagüe fué algo mejor. Miguel Ortega, en los sesentas, retornó a "Siripo y Yara", reintroduciendo este tema que había vagado por Italia, Inglaterra y España con disfraces distintos. La versión original de Lavardén y la reconstrucción que había hecho Morante, fueron perdidas, por eso, la obra de Ortega puede considerarse el eslabón entre aquéllas y obras del mismo asunto, escritas por Juan María Gutiérrez, Paul Groussac, Martiniano Leguizamón, Enrique García Velloso, Mariano G. Bosch y Ricardo Rojas.

Francisco Fernández fué otro precursor del movimiento moderno nacional, con el drama "Monteagudo", de asunto histórico y "Solane", más gauchesco. Presenta el sentimiento de los liberales que incluye libertad de pensamiento y de política. Hay algo de simbolismo, de alegoría, de moral, de las consideraciones de los problemas sociales, en sus obras. El tomo "Obras dramáticas" es la primera recopilación de obras teatrales publicadas en la Argentina, en 1877, pero el plan tenía demasiada amplitud y la obra careció de arte cultural. (35)

Los temas de política y guerra con tratamiento exaltado y a veces satírico, fueron utilizados por criollos y extranjeros también. Los sainetes se prestaron con peculiar conformidad a las exigencias del período y tuvieron un éxito sobresaliente.

Entre los autores que iniciaron su obra dramática en los días pregauchescos, pero que pertenecen también al período poste

rior, pueden incluirse: David Peña, con "¿Qué dirá la sociedad?"; Martín Coronado, con "La rosa blanca", un drama poético y con el olor del romanticismo decadente; y Nicolás Grandá, con "De novio a padrino". (36) A pesar de todos estos nombres de autores y piezas que aparecieron en el tercer cuarto de siglo, fué en los ochentas que el camino teatral adquirió una base sólida y llanura y perdurabilidad sobre que podían trasladarse las ideas y los asuntos nacionales. Antes, se nota la casi total exclusión de autores y dramas argentinos de los libros críticos del período. Al contrario, en el año de 1884, una combinación de autor, actor, y tema argentinos anunció la inauguración del teatro verdaderamente nacional. En el circo de los Carlos laboraba José, uno de los célebres Podestá, y él convino en representar la obra de pantomima preparada por Eduardo Gutiérrez, el raro autor que aunque era escritor profesional, nunca vió el drama que le hizo famoso. La pantomima tuvo tan destacado éxito que fué convertido en un drama y se desarrollaba, durante numerosas representaciones en el Uruguay, en el número de los personajes y en la perfección de la técnica. Al regresar a Buenos Aires, reafirmó su popularidad, y el protagonista dramático, Moreira, fué elevado a la categoría de personaje literario y legendario, que invadió el espíritu y el pensamiento, con la personificación del valor contra los frenos de una política mala y una justicia extraviada. Esta figura legendaria llegó a parecer más real que la verdadera. Juan Moreira había vivido--un criminal delincuente, vulgar, peleador e imaginativo que desafió a los oficiales del país. (37)

Aunque la influencia de "Martín Fierro", de José Hernández, pesa sobre "Moreira", éste tenía la superioridad de ser más realista por haber vivido. Una versión más suave del tema gauchesco fué "Calandria", en la que Martiniano Leguizamón retrató un jinete hábil y payador excelente que era rebelde valiente y pintoresco sin ser criminal. El ambiente retratado es más pastoral que político y el desenlace es tranquilo y satisfactorio. La madurez de la nación se demuestra en la acogida complaciente de este drama, que presenta una actitud más blanda y más agradable, al enfrentarse con los problemas públicos y sociales.

El lenguaje no pierde nada de poder, aunque sustituye giros más cultos y artísticos en el lugar de los crudos y vigorosos. El ablandamiento del tema requirió naturalmente un refinamiento del lenguaje y resultó un pacto entre toda la cultura adquirida y la sencillez y grandeza naturales. Las tristes expresiones musicales de los indígenas se unieron a los arcaicos vocablos traídos por los primeros conquistadores andaluces, y el español moderno que representó un compendio de influencias celtíbera, griega, arábiga y latina y que resultó de un refinamiento que se había cristalizado pero que dejó matices de su pasado.

La danza, la música y la poesía prestan colorido y movimiento a los temas populares. El alumbrado moderno y los efectos escénicos se utilizan y el diálogo forma parte íntegra de las danzas, especialmente el "gato" y el "pericón", así que los actores y el coro forman un grupo unido.

Los requisitos peculiares del drama gauchesco dan una impor

tancia primaria al actor. El nombre de Pdestá brilla casi tanto como el de los autores famosos, por su parte en hacer el drama argentino más verdaderamente nacional. Un actor forma el eslabón entre el autor y el público, y si este eslabón es débil, la cadena de emoción y pensamiento se rompe y ambos se retiran, el uno a escribir y el otro a leer, y así se pierden la colectiva experiencia emocional y los valores sociales y morales del teatro. Siempre que el teatro se ha desarrollado grandemente, los actores han recibido respeto y aplauso. La tragedia clásica de Grecia no despreció a los intérpretes, ni tampoco el drama del Siglo de Oro en España, y el mundo moderno tiene un pináculo especial en el que pone los célebres ídolos teatrales.

El teatro rioplatense no ha sido excepción. Durante el primer período apasionado, el público tomó al corazón a la actriz Trinidad Guevara, a pesar de la censura apuntada hacia su vida personal. (38) La competencia entre Casacuberta y Cáceres recibió tanta atención del auditorio como las luchas políticas que devastaban el país. Felipe David añadió un relieve cómico por muchos años, a los dramas serios, y Juan Antonio Viera, un mulato, interpretó la lírica y el drama durante unos cincuenta años, desde la iniciación del teatro colonial hasta el fin de la tiranía. Joaquín Culebras, actor famoso del mismo período, ayudó a Manuelita Rosas, hija del tirano, a establecer la Sociedad Dramática. A pesar de la labor de estos intérpretes apreciables, la mayor parte de los actores, ---y había un sinfín de ellos--- fueron insignificantes, más conocidos por su complacencia hacia los

políticos que por su ingenio dramático. Los actos del circo, principalmente físicos, no parecían preparación apropiada para la interpretación sutil e intelectual del drama. Sin embargo, los danzantes Cañete se elevaron del grupo circense Chearini al teatro, en 1829, y fueron los primeros de un gran número de actores que siguieron esta senda, hasta que los Podestá dieron el teatro gauchesco al público, al transferirlo de las tablas del circo al escenario teatral. (39)

Durante los primeros años del siglo diecinueve, la falta de cultura de los actores ordinarios fué lamentada. (40) No tenían mucho tiempo ni oportunidad para adquirir gracia social y educación amplia porque muchos de ellos tomaron parte en las actividades políticas y además, había huelgas intermitentes y disensiones sobre los contratos, mientras que los abonos y los concurrentes no podían calcularse con certeza. (41)

Para mediados del siglo, los esfuerzos de unos actores capaces lograron interpretaciones artísticas de dramas criollos, como, por ejemplo, la de "Juan de Borgoña" por Matilde Díez. La obra tenía un asunto francés, pero había incidentes que recordaron los acontecimientos argentinos, y merece atención por ser una de las pocas muestras de obra teatral concebida en la Argentina durante la época de Rosas. Había también famosos actores importados de Europa y alzaron el nivel del arte de interpretación. Entre ellos deben mencionarse: Tomás Salvini, Eleonora Duse, Adeline Patti, Tetrizzini, Sarah Bernhardt, Grasso, y Mariano Galé, que recibió su primer contrato en Madrid, en 1876, y continuó su

labor hasta 1927. (42)

Pero sólo el ingenio artístico de los nueve Podestá y su conocimiento del ambiente y sensibilidad para el pensamiento argentino lograron una interpretación que conquistó al público del teatro nacional. Pablo fué el que recibió el elogio más extenso por su intuitivo arte y don de conducir la vibración de sus creaciones dramáticas a la masa espectadora. No sabía mucho de estéticas, ni de complicaciones sutiles, pero en su labor escénica desplegó un máximo de aptitudes interpretativas. Recibió el aplauso del auditorio teatral hasta su muerte, en 1923, cuando él actuaba el drama llamado "Barranca abajo", con tanta intensidad y simpatía que la muerte, aproximándose, no le detuvo. (43) Los Podestá llevaron al escenario muchos dramas de autores que empezaron su obra dramática durante los emocionantes días del drama gauchesco, y por eso, forman con éstos un lazo entre el naciente teatro nacional y el moderno del siglo veinte.

1. Juan Jacobo Barthelemy: Representación de los dramas del teatro de Atenas Capítulo LXX del libro Viaje de Anacarsis a la Grecia, copiada en B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 209-220
2. Cleanth Brooks & Robert Heilman: Understanding Drama, Louisiana State University 1945.
3. Emilio Cotarelo y Mori: Colección de entremeses et al. Autores españoles t. XVII, Madrid 1911 pp. 16 ss.
4. José Cid Pérez: El teatro de America de ayer y de hoy, En B. E.T. Buenos Aires, t. V, pp. 2-13
5. Felix Palaviccini: Historia de su evolución constructiva, México, t. III pp. 363 ss.
6. Francisco Monterde: Pastorals and popular performances, Theatre Arts Monthly, New York, Agosto de 1939, pp. 597-607
Armando de María y Campos: El teatro en Mexico antes de Eusebio Vela, En B.E.T. Buenos Aires, t. V, pp. 40-48
7. Felix Palaviccini: idem.
8. Manuel Eduardo de Gorostiza: Biblioteca de Autores mexicanos, t. XXII Teatro v. 1, México
9. El Monitor Republicano XV, Mexico, 1862-1868, p. 4
Armando de María y Campos: idem.
10. Xavier Villaurrutia: Hope and Curiosity, Theatre Arts Monthly, New York, Agosto 1939 pp. 607-610.
Rodolfo Usigli: From the Mexican Theatre, Theatre Arts Monthly, New York, Enero de 1935, pp. 61-71
Salvador Novo: Chaos and Horizons of Mexican Drama, Theatre Arts Monthly, Mayo de 1941, p. 393.
11. José Torre Revello: El teatro, En B.E.T. Buenos Aires, t. 11, pp. 21-31
12. José Juan Arrom: Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela, B.E.T. Buenos Aires, t. IV, pp. 211-223.
13. Raul Castagnino: El sentido de universalidad en el teatro de Armando Mook, B.E.T., Buenos Aires, t. IV, pp. 134-138
14. Edward Hale Bierstadt: Three Plays of the Argentine, Duffield, New York, 1920. Ernesto Morales: Historia del teatro argentino, Lautaro, Buenos Aires, 1944.
15. William Spence Robertson: History of Latin American Nations, Appleton-Century, New York, 1943.
A. Curtis Wilgus: Development of Hispano-america, Farrar Rinehart, New York, 1941, pp. 352-375.
16. Bernardo Canal Feijoo: La fiesta sacramental americana, B.E.T., Buenos Aires, t. II, pp. 203-208.
Ernesto Morales: idem.
17. Una ojeada al teatro viejo copiada de The Standard en B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 53-56.
18. J. Luis Trenti Rocamora: La primera pieza teatral argentina, B.E.T., Buenos Aires, t. IV, pp. 224-227.
19. Artículo sobre Blas Parera en B.E.T., Buenos Aires, t. I, octubre de 1943, p. 47.
20. Raúl Castagnino: El teatro de Buenos Aires en la época de Rosas, Buenos Aires, 1944, pp. 467-480; 537 ss.
María Luisa Moline: Luis Mendez, un iniciador del teatro ar-

- gentino en Buenos Aires, B.E.T., Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 146-152
21. Jacinto Grau: El conde Alarcos; Los tres locos del mundo, Lozada, Buenos Aires 1939, 1943.
 22. Jorge Escalada Yriondo: Origenes del teatro porteño B.E.T. Buenos Aires, t. III, pp. 23-32.
Ernesto Morales: idem.
Mariano G. Bosch: Manuel de Lavardén, poeta y filósofo, B.E.T., Buenos Aires, 1943, t. I pp. 15-20
 23. José Torre Revello: Los teatros en Buenos Aires del siglo XVIII, B.E.T. t. III, pp. 121-134.
Mariano G. Bosch: Historia del teatro en Buenos Aires, Buenos Aires, 1910.
 24. Francisco A. Cabello y Mesa: Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un teatro de comedias. del Telegrafo Mercantil, Buenos Aires, B.E.T. t. I. Enero, 1943, pp. 1-5
Raúl Castagnino: idem. pp. 29-35.
 25. José Antonio Saldias: Rivadavia en el teatro, Conferencia del 15 de septiembre de 1945. B.E.T. Buenos Aires, t. III, pp. 185-194.
Luis Trenti Rocamora: idem.
Raúl Castagnini: idem.
 26. Mariano G. Bosch: Viejos circos porteños, B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 157-161.
Raúl Castagnino: idem.
 27. Arturo Capdevila: Noticias del teatro argentino en los años gloriosos de Trinidad Guevara, B.E.T. Buenos Aires, t. III, pp. 75-80
Raúl Castagnino: idem. pp. 68-74
 28. Ernesto Morales: idem. pp. 148, 150-1, 187.
 29. Modas e indumentarias del pasado. B.E.T. t. IV, pp. 235-243 y t. V, pp. 49-53.
 30. Luis Trenti Rocamora: idem.
Ollenty by Ricardo Rojas, Theatre Arts Monthly, New York, abril, 1945.
 31. Arturo Berenguer Carisomo: El neo-clasicismo, Lavardén, B.E.T. Buenos Aires, t. 3, pp. 1-10
 32. María Luisa Moliné: idem.
 33. Antonio P. Larraya: Tempranas inquietudes por el teatro en Buenos Aires, B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 3-8.
 34. Raúl Castagnino: Obras dramáticas de D. Alberto Larroque, B.E.T. Buenos Aires, t. I, Enero 1943, pp. 6-12.
 35. Ernesto Morales: idem. pp. 155-180
 36. Santiago Estrada: Una carta de Ventura de la Vega del archivo nacional, B.E.T. Buenos Aires, t. I. Enero de 1943, pp. 13-14
 37. Raúl Castagnino: idem. pp. 68-130.
Nerio Rojas: El verdadero Juan Moreira, B.E.T. Buenos Aires, t. I. Junio de 1943, pp. 5-13
 38. Arturo Capdevila: idem.
Raúl Castagnino: idem.

39. Raúl Castagnino: idem. pp. 68-130.
Mariano G. Bosch: Viejos circos porteños en Buenos Aires,
B.E.T. t. II, pp. 157-161.
40. Bartolomé Mitre en B.E.T. t. IV, pp. 8-9.
41. Raúl Castagnino: idem. pp. 390-400
42. Ernesto Morales: idem. pp. 203 ss.
43. Vicente Martínez Cuitiño: Elogio de Pablo Podestá, B.E.T.
Buenos Aires, t. II, pp. 43-46.

FLORENCIO SANCHEZ. SU VIDA.

¿Quién fué el autor que había inspirado la interpretación deslumbrante del genial artista Pablo Podestá? Pues ya unos años antes, la vida del autor había acabado, sin realizar el pleno desarrollo de su genio, en una lucha trágica contra una enfermedad que robó al mundo y terminó una expresión de innato ingenio parecido al del actor. Florencio Sánchez fué un ardiente intérprete del país en que vivía, de la gente, y de los problemas. La historia emocionante de la Argentina y de su vecino Uruguay durante los años de las guerras de la Independencia, del conflicto civil, de intervención extranjera, y la paulatina evolución de unión política y libertad civil, estaba arraigada en la mente y en el corazón de sus padres, y el sentimiento agudo y la sensibilidad penetrante fueron transmitidos al hijo, Florencio, que nació en el Uruguay el diecisiete de enero de 1875.

Había once hijos en la familia y los apuros económicos motivaron una vida nómada que impresionó a los hijos con un sentido geográfico bien desarrollado. Casi toda la vida de Florencio había de resolverse en una lucha constante contra la pobreza y en el vagar de lugar en lugar. Aprendió sus primeras letras en Treinta y Tres, a donde los padres trasladaron la familia, y cuando Florencio tenía siete años, fueron a Minas. Estudió brevemente en un liceo particular en Montevideo de donde salió a trabajar en la Junta Administrativa.

El clima mental de la época era liberal y naturalista y, a pesar de la falta de educación formal y de su juventud, el mucha

cho trató de sacar provecho de su receptividad de ideas y su sensibilidad intensa; publicó artículos satíricos en el periódico "La Voz del Pueblo", cuando tenía sólo quince años. Usó el seudónimo "Jack el Destripador" y manifestó su militante espíritu juvenil en latigazos desenfrenados contra los males políticos y sociales. Eso le costó su puesto. El poder de su pluma, por juvenil que fuera, fué sentido por la oposición y su nombre aparece en una diatriba que buscó la caída del secretario de la Junta, Montero. La defensa ofrecida por Montero y Sánchez fué inútil.

(1) Otra vez, salió el joven. En 1893, trabajaba en La Plata en la oficina de Estadística y Antropometría, bajo el mando de Juan Vucetich, creador del sistema dactiloscópico de identificación extendido por todo el mundo. Al clausurarse la oficina, Sánchez volvió a Montevideo. Mientras tanto, había escrito lo que fué su primer esfuerzo dramático, llamado "Un regalo". Los interlocutores son un cura y su criado, y en esta pieza, Sánchez dirigió su primer golpe al clericalismo.

En Montevideo se dedicó al periodismo definitivamente. Contribuyó artículos a los periódicos "El Siglo", "La Razón" y "La República". De repente, salió para Buenos Aires, y durante el resto de su vida, estaba cambiándose, de una tarca periodística a otra, ora en Buenos Aires, ora en Montevideo, y otra vez en Rosario. Dondequiera que fuera, ganó amigos-- y enemigos. Se ha escrito mucho sobre su pobreza y es cierto que, por lo general, vivía "por adelantado" pero la vida bohemia que le gustó no condujo a economía ni a estabilidad económica. La lista de sus ami

gos incluyó muchos hombres de importancia en el mundo literario: Joaquín de Vedia, Martín Goycoochea Menéndez, José Ingenieros, Roberto Payró, Ezequiel Soria y Alberto Ghirardo, y las tertulias en que se reunieron, salieron caras. Sánchez gastó su dinero en francachelas de café donde su camaradería holgada, su capacidad de ternura y amor, y su inclinación hacia la investigación y discusión de cualquier clase de problema siempre le daba la bienvenida. Fué un miembro de los grupos casuales que se congregaron en las oficinas editoriales, los cuartos de hoteles, y en cafés bohémios. Perteneció a la "Syringa", una organización esotérica en Buenos Aires, y recibió allí datos sobre muchos de los temas que más tarde trató en sus obras.

En "Diálogos de actualidad" y "Tres cartas de un flojo" fugó contra los de sangre mezclada, a quienes había conocido en Treinta y Tres, y contra los revolucionarios cuya mala política y las batallas horrendas y sangrientas habían dado asco al joven. En 1900 leyó las "Cartas" en el Centro Internacional de Estudios de Montevideo, y el año siguiente inició un diario para los trabajadores, allí. Luego, hacia Buenos Aires, y de ahí a Rosario donde encabezó la sección llamada "Desvainen y metan-- ¡Viva Freyre!" de un periódico que se opuso al gobierno local. Otra huelga de trabajadores ocurrió, y él reanudó su peregrinación hacia Buenos Aires. Fué prohibido el estreno de una obra dramática en el teatro Politeama, y el joven autor fué llevado a la cárcel a causa de un altercado en el que tomó parte fuera del teatro. Pasó un breve rato en la cárcel. El mes siguiente, pa-

ra evitar semejantes acontecimientos, la Intendencia Municipal nombró una comisión censora que había de repasar todas las obras teatrales antes de estrenarse. La obra prohibida, "La gente honesta", fué publicada en un folleto y distribuida entre el público.

Durante los siguientes siete años, Sánchez vertió toda su pasión en su labor dramática y consumió su ironía siniestra, su sensibilidad intensa y su espíritu de reformista en las obras teatrales, aunque continuaba su trabajo de periodismo. En 1903, una numerosa concurrencia presenció las bodas de Florencio Sánchez y Catalina Rabentos, la mujer a quien el joven escritor había adorado y deseado por muchos años. Los padres de ella habían presentado obstáculos al noviazgo de los jóvenes; pero el destacado éxito de "M'hijo el doctor" había establecido al autor entre los famosos de la ciudad y ya no podía oponerse el enlace de los novios. "M'hijo el doctor" mereció la distinción de representarse treinta y ocho veces, un acontecimiento inaudito para un serio drama nacional.

Siguieron seis años de felicidad con Catalina, adulación pública, tertulias en los cafés, conferencias nubladas del humo de cigarros y alumbradas de las arengas estimulantes de amigos y colaboradores y a veces con las bobidas igualmente estimulantes. Mucho se ha dicho de la miseria de Sánchez; pero con más propiedad se debe hablar de su bohemio, porque se sabe que recibió, en un término de poco menos de tres meses, mil cuatrocientos pesos por dos obras teatrales, lo que indica que el genial uruguayo ob

tenía el máximo de la cotización por su labor. Estos seis años de trabajo intermitente y vacaciones en las cuales Florencio Sánchez viajaba a los pueblos cercanos o a las casas de amigos, pasaron demasiado rápidamente. En 1907 pasó un rato con un pariente, que vivía en el departamento de Florida, para recobrar la salud que estaba disipándose bajo la intensidad y la irregularidad de su modo de vivir. El corazón, bondadoso y sensible, estaba gastándose en un esfuerzo a igualar la energía nerviosa del genial autor. Para el año de 1909 la desigualdad de la lucha se hizo aparente, y cuando Sánchez al fin obtuvo la oportunidad de viajar por Europa y de engrandecer su visión de cultura y de geografía, casi ya era tarde. El gobierno le nombró comisionado oficial para informar sobre la participación de la República en la Exposición artística de Roma. Se embarcó el veinticinco de septiembre, pero aunque se conmovió al principio con el espacio del océano, pronto se cansó de su exceso. Como siempre y a pesar de su creciente enfermedad, saboreó con demasiada la vida cosmopolita de los grandes centros de Europa. Milán, Roma, Montecarlo, Remo, y Genova le dieron inspiración y sobre Niza dijo que había vivido "diez vidas a una vez en esta única cosmópolis, participando un poco de todas las pasiones, de todos los instintos"--y el dinero que le fue otorgado desapareció. Enfermo, miserable, y agotado porque había vertido su menguante fuerza en excesos de intensidad, luchó contra el fin ineludible llorando su sufrimiento en una carta y objetivamente comparándolo con el sentimiento de la poesía de Espronceda.

El gobierno de Uruguay mandó enviar dinero suficiente para permitir el traslado de Florencio Sánchez a Suiza y llegó a Milán a fines de octubre de 1910. Irónicamente una disputa con los gerentes del hotel en que había morado, sobre la cuenta que debía, le causó perder el tren. Al regresar, se le rehusó admisión, y sus acompañantes le llevaron de un hotel a otro buscando albergue. Al fin, el cónsul uruguayo consiguió internarle en un hospital donde luchó su batalla final. Rehusó los últimos consuelos de la iglesia católica, contra la que a menudo había fustigado, con las palabras "Con tal que no se vengan a meterse en lo mío". Escribió a la familia el seis de noviembre y murió la madrugada siguiente a la una y media. (3) Luchando y escribiendo, este irreconciliable, intenso cruzado terminó su vida como la había empezado. Fue como una luz eléctrica de gran poder que fulgura por todas partes de un cuarto y envía penetrantes rayos en todos los rincones para alumbrar la obscuridad. De pronto, se corta la corriente, y sólo la memoria queda de la visión deslumbrante entre las sombras.

Con frecuencia, las luces que brillan con la mayor intensidad se apagan súbitamente. Tal vez, parezca así porque los que se han expuesto a esa luz no tienen bastante tiempo para acostumbrarse a los rayos flamantes y por eso dejan de ver los matices y la disminución gradual de la penetración, en cuanto crece la distancia de la fuente de la luz. O tal vez, sea porque la luz se gasta tan generosamente, y por eso está agotada a principios antes de que los poderes penetrantes hayan llegado a los

límites de su extensión. Al considerar la ecuación humana sólo el futuro podrá decir a cuánta distancia los rayos de luz dirigidos a los problemas del individuo y su sociedad puedan llegar. No hay duda de la brillantez de la contribución de Sánchez y parece estar establecida la durabilidad porque treinta años después de su muerte sus dramas se representan y su influencia, directa o indirectamente, se ve en autores que llevan hacia adelante su luz reflejada.

La época en que fué estrenada la obra teatral de Sánchez se considera la más fructuosa y brillante del teatro rioplatense. El drama gauchesco que había aparecido más temprano dió a los actores un drama nacional y emancipó un movimiento criollo; pero fué una regresión literaria en los aspectos melodramáticos. Sánchez, en "Barranca abajo", presentó el verdadero gaucho del presente y lo retrató cabalmente. (4)

Diez años después de la muerte del genial uruguayo, la casa Editorial Cervantes de Valencia en España publicó las mejores obras, de este modo dando ímpetu a la extensión de la luz dramática del autor. Su vida había sido patética y, con frecuencia, conmovedora por sus aspectos trágicos, y el reflejo de lucha interna e individual en los conflictos sociales que formaron los temas de sus dramas más poderosos manifestó un discernimiento penetrante y hondo.

1. Roberto F. Giusti: Florencio Sánchez, su vida y su obra, Agencia Sudamericana, Buenos Aires, 1920
2. Roberto F. Giusti: Un episodio desconocido de la juventud de Florencio Sánchez, B.E.T. Buenos Aires, Junio de 1943, p. 2.
3. Fábula y documentación, Artículo en B.E.T. Buenos Aires, Enero de 1943, pp. 24-27.
Edith. J.R. Isaacs: Argentine Drama, Theatre Arts Monthly, New York, Mayo de 1939, pp. 340-349.
Arturo Vasquez Cey: Florencio Sanchez y el teatro argentino, Juan Toia, Buenos Aires, 1929.
4. Juan Pablo Echagüe: Florencio Sánchez, Iberoamericana, Boston, t. IX, pp. 9-24.
5. Roy Temple House: Florencio Sánchez, A great Uruguayan dramatist, Post Lore, New York, t. XXXIV, 1923, pp. 279-282.

LAS OBRAS DE FLORENCIO SANCHEZ

FECHA	NOMBRE	TEATRO DEL ESTRENO	COMPAÑIA
1897	Puertas Adentro	Centro Internacional	de Estudios Sociales Montevideo
1903	M'hijo El Dotor	Comedia	Gerónimo Podestá
1904	Canillita	Comedia	Gerónimo Podestá
	Cédulas de San Juan	Comedia	Gerónimo Podestá
	La Pobre Gente	San Martín	Angelina Pagano
	La Gringa	San Martín	Angelina Pagano
1905	Barranca Abajo	Apolo	Hermanos Podestá
	Mano Santa	Apolo	José Podestá
	En Familia	Apolo	Hermanos Podestá
	Los Muertos	Apolo	Hermanos Podestá
1906	El Conventillo	Marconi	Sanjuan y Salvany
	El Desalojo	Apolo	Hermanos Podestá
	El Pasado	Argentino	Serrador Mari
1907	Los Curdas	Apolo	José Podestá
	La Tigra	Argentino	Pablo Podestá
	Moneda Falsa	Nacional	Gerónimo Podestá
	El Cacique Pichuelo	Argentina	Pablo Podestá
	Nuestros Hijos	Nacional	Gerónimo Podestá
	Los Derechos de la Salud		
		Solis Montevideo	José Tallaví
		Nacional Buenos Aires	José Tallaví
1908	Marta Gruni	Politeama Montevideo	Zarzuela Española
		Argentino Buenos Aires	Paraviccini
	Un Buen Negocio	Apolo	Pablo Podestá

No se estrenaron: La Gente Honesta y La Primicia

GENERO DE LAS OBRAS

Paso	Fuertas Adentro
Sainete	La Gente Honesta (Los Curdas)
	Canillita
	Moneda Falsa
	Marta Gruni
Zarzuela	El Conventillo
	El Cacique Pichuelo
Comedia	Cédulas de San Juan
	La Pobre Gente
	La Gringa
	Mano Santa
	El Desalojo
	El Pasado
	La Tigra
	Los Derechos de la Salud
	Un Buen Negocio
Comedia Dramática	
	M'hijo el Doctor
	En Familia
	Nuestros Hijos
Drama	Barranca Abajo
	Los Muertos

De La Primicia no se sabe más que el nombre.

CLASIFICACION DE LAS OBRAS SEGUN EL AMBIENTE

- Rurales Cédulas de San Juan
 M'hijo el Doctor
 La Gringa
 Barranca Abajo
- Ciudadanos
- A. De la Vida Pobre
- Puertas Adentro
 El Conventillo
 El Cacique Pichuelo
 Canillita
 La Pobre Gente
 Mano Santa
 Los Muertos
 El Desalojo
 La Tigra
 Moneda Falsa
 Marta Gruni
 Un Buen Negocio
- B. De la Vida Media y Burguesa
- En Familia
 El Pasado
 Los Curdas
 Nuestros Hijos
 Los Derechos de la Salud

Para investigar la obra de un autor se puede emplear varios métodos y varios puntos de vista. La organización y la clasificación de géneros muestran el esqueleto sobre el que el autor ha puesto la carne de su arte y dentro del que ha apiñado sus ideas y sentimientos. Una obra teatral se compone de palabras y sería posible analizarla literariamente, pero a veces hay autores que saben poco de las reglas de la estética literaria, y a pesar de eso, logran crear obras que reflejan los aspectos de la vida contemporánea con tanta intensidad y tanto acierto que tienen valores superantes.

El teatro moderno se ha libertado de las reglas rígidas del antiguo clásico para presentar más efectivamente las infinitas complejidades de la vida actual. Ya no se juzga una pieza según la conformidad a las reglas de las unidades, y se mezclan los géneros para retratar los caracteres más completamente y la acción más realistamente. Ya se impone la acción sobre el lenguaje. Por eso, la intención del autor tiene una importancia mayor que nunca. Un gran dramaturgo ha dicho "Verdadero teatro ofrece obras en que el autor apenas se muestra sino como creador o animador de criaturas, tanto más dramáticas cuanto más vida propia tengan. Es por esto condición primordial del autor una simpatía universal por todo lo humano, una curiosidad desinteresada de contemplador que ha de llegar a la más perfecta amoralidad, es decir a desentenderse del fin moral al considerar a sus personajes. Todos ellos tienen el mismo derecho a la vida dramática... De modo que la psicología del dramaturgo ha de ser la

más desprendida de su propia personalidad. El mismo es espectáculo de sí y en sus sentimientos y pasiones de la Humanidad: la vida, la de todos, su vida." (1).

Según este criterio Florencio Sánchez fue un dramaturgo que creó teatro verdadero. Se perdió a sí mismo en sus obras y aunque nunca se hizo demasiado moralizante, siempre era militante. Cuando pintó la vida común dentro de cierto ambiente la importancia de la idea casi desapareció y los personajes, desenfrenados, desarrollaron sus propias acciones sin la aparente voluntad del autor. Casi todas las piezas de uno o dos actos son pinturas del ambiente con la tesis subordinada. Esto no quiere decir que la idea no se presenta, sino que vibra en las criaturas dramáticas y llega a los auditorios según sus propias reacciones. En las obras que tienen tres o cuatro actos la tesis gobierna la acción y el desarrollo del drama y el retrato del ambiente se subordinan. En "Barranca Abajo", "Mi hijo el doctor", y "La Gringa" el ambiente y el problema luchan para hacerse de mayor importancia y se funden así que sería difícil imaginarse la acción de cada pieza con otro ambiente. Se puede decir que el autor tenía una visión clara y penetrante de la vida y que su obra resultó un reflejo de esta visión y de la vida actual.

No era literato ni intentó serlo. Escribió sus obras en brevísimo tiempo en una prosa suelta y ligera y con frecuencia deficiente. No se preocupó por releer ni corregir lo escrito. Por eso, el lenguaje carece de lo artístico, y es necesario buscar lo estético en el vigor, la espontaneidad y la intensidad de

lo escrito y lo pensado. Nunca se impuso el autor en el habla de las criaturas, pero las retrató con las actitudes, los gestos, y el lenguaje propios, incluyendo todos los deslices ortográficos así como se habían fijado en su memoria. Y Sánchez tenía una memoria fotográfica cual "instantáneo", que acogió el colorido, o oscuro o claro, las expresiones cultas así como la mezcla de los modismos criollos con los giros comunes e iletrados de los indígenas indoctos, y los sentimientos del pueblo entre el que vivía. Su prosa se parece a la corriente de un río desbordado que lleva todo consigo. Los giros españoles alternan con los del lugar y la gramática muestra todas las deficiencias que se encuentran entre gente indocta. Por ejemplo, en "Mano santa" Eduarda habla a su hija:

"Cálmese, hijita..... no me cuenta nada porque todo me han dicho los vecinos."

"Usted no debe estar un minuto más en esta casa."

"Hijita, lo que es ahora perdó cuidado."

"Saldrás con tu madre" (2)

A pesar de estas deficiencias el lenguaje siempre nos da un retrato verídico del pueblo; cuando se trata de jóvenes bulliciosos de las calles como en "Canillita" los oímos decir palabras briosas y frases elípticas, cortas, violentas, y feas. En cambio, Zoilo, en "Barranca abajo" aunque habla también con frases fuertes y elípticas, presenta un tono serio, amargo y desesperante, en las palabras encogidas que son propias para la filosofía pesimista de la obra. Así se ve que el sentimiento de los perso

najes y el tono y propósito del autor pueden expresarse en el estilo suelto y emocionante de cualquier lenguaje que sea natural a aquéllos.

Rara vez es Sánchez satírico en el sentido malicioso, porque siempre se mezcla una cantidad de piedad con la sátira; pero a menudo, es tan fiel el retrato de las flaquezas y las pequeñeces humanas que se ríe con mueca. Las metáforas y el simbolismo que aparecen en la obra de Sánchez son los que pertenecen al pueblo común --- no son artificios del estilo literario. El siempre vió toda la persona, el interior tan claro como el exterior, y el ambiente geográfico, social, y económico, y las criaturas dramáticas resultaron más bien esculturas que pinturas, es decir, tienen dimensiones de anchura, altura, y profundidad. Viven, pero el autor no espía, sólo acepta las acciones de cada uno, dejando el análisis a los que vean las esculturas vigentes.

¿Cuál era la intención de Sánchez? Al juzgar de su vida intensa y bohemia, se pudiera creer que sólo fué un modo de ganar las necesidades de la vida. Pero hay más. Al enfrentarse a los pobres, se compadeció tanto que su sufrimiento pareció casi físico. Conoció los dolores de la pobreza, la marchitante miseria inflexible, las tentaciones de las mujeres que pecan, y de las madres que lloran, asimismo como las flaquezas de los hombres que se hunden en los vicios de embriaguez y lujuria. Quería que otros vieran estas cosas con igual claridad; por eso, su instinto creador les dió personalidad y vida. Cuando tenía más experiencia, vió los individuos como partes de un conjunto y luego

presentó sus problemas, al tratar de ajustarse a las exigencias de la organización social. Parece que el autor fué impelido por una interna urgencia que le hizo proponer el enlace de todos por medio de entendimiento común. No penetró profundamente los aspectos psicológicos de los caracteres, pero retrató sus problemas con todos los coloridos, el discernimiento y la observación minuciosa que le hicieron famoso. Los tipos se destacaron en el lienzo del ambiente con tanta viveza que "El que vea puede juzgar".

La vida del autor fué demasiado violenta y corta, para permitirle desarrollar su obra hacia la generalización filosófica; pero escribió muchos dramas intrépidos y sobresalientes. Su obra es realidad más bien que realismo. Las acciones y reacciones son más importantes de lo que indica el discurso. Vivió intensamente, sufrió intensamente, y su obra es intensa. Poseía el ingenio poderoso de sintetizar una serie de emociones y acontecimientos en un detalle sencillo.

Respecto a su intención, tiene parentesco con las obras de Jacinto Bonavente que también presentó los problemas sociales para la consideración del auditorio, sin ofrecer una solución. Los problemas fueron vistos y reconocidos, nada más. A otro dramaturgo de gran ingenio se dieron tiempo y oportunidad para desarrollar un poder parecido de sintetizar las emociones y las acciones. Este célebre autor, en la escena final de "Los duendes" presenta, con elocuencia emocionante y con claridad deslumbrante, una síntesis, y Sánchez manifiesta el mismo poder en

"Barranca abajo". Henrik Ibsen meramente nos muestra al protagonista patéticamente pidiendo el sol, y Florencio Sánchez nos muestra la cama desocupada de la muchacha, ya muerta, en la luz del sol.

Las reglas de técnica y de estructura mecánica no se observan en las obras del autor uruguayo. Por ser innato su talento, hay un mínimo de los defectos comunes. La división formal de escenas en sus obras lo enlaza con los autores españoles del pasado: cada entrada de un personaje requiere una escena nueva. El movimiento rápido que naturalmente resulta del estilo suelto y vivo que él emplea, prohíbe la interposición de largas exposiciones. El viejo ardid de confundir dos o más personajes para crear situaciones enredadas no se halla en las obras, porque Sánchez era demasiado realista e intenso para molestarse en escribir farsas. La vida le pareció seria y ansiosa, muchas veces cruel, pocas veces verdaderamente alegre, y casi nunca feliz o aún complaciente. Así la presentó en las piezas teatrales. A menudo incluía en las obras dramáticas instrucciones bastante completas para el decorado del escenario, lo que limitó las interpretaciones y las hizo exposiciones del ambiente escogido. En esto, fué un moderno.

En las piezas cortas, el movimiento progresivo a veces se afloja en el diálogo, y la acción se retarda, o revuelve. La acción dramática y el argumento se relaciona estrechamente, en la presentación de la realidad, con el desenvolvimiento y el retrato de los caracteres. Como ya se ha dicho, a veces el uno es

curece al otro, y a menudo el ambiente gobierna todo. Así vale más mirar cada obra e investigarla separadamente. Aunque una investigación según el orden cronológico descubra desigualdades en los valores de la obra del dramaturgo, no comprueba necesariamente que no había desenvolvimiento de poder dramático, porque algunos de los argumentos fueron fotografiados en la memoria del autor, y se quedaron, como una película envuelta, por un rato, hasta que el dueño los llevara al "cuarto oscuro" para desenvolverlos. A excepción de retoques menores, mostraron, cual fotografías verdaderas, las características fundamentales del individuo retratado y las escenas y experiencias que el autor había presenciado anteriormente, perfectamente delineados.

"Puertas adentro" es una pieza escrita para los actores del Centro Internacional de Estudios Sociales en Montevideo. Se cree que el autor no sólo escribió varias obras para este grupo sino que también ayudó en la interpretación. Es un acto que relata una discusión medio chistosa, medio satírica, grosera y definitivamente rebelde, entre dos criadas. Denuncian las pretensiones de sus amos cuya inmoralidad los hace indignos de respeto y lealtad. La situación es auténtica y aunque representa sólo un rasgo de ingenio, y carece de desarrollo del argumento, sí da un relámpago del discernimiento penetrante y la claridad aguda que más tarde había de hacer famoso al autor. El relato de Luisa sobre las varias inmoralidades de su ama, y las recriminaciones entre la sirvienta y ésta, vale la pena de leerse. Su justificación por la vil acción que resulta de su curiosidad, es la que

siempre emplean "los de abajo"; es la única manera de vengarse por una afrenta previa. La última frase nos da una indicación de la actitud posterior de Sánchez hacia el clericalismo dogmático: "¡ Qué demonios ! Tienen razón los jesuitas. El fin justifica los medios". (3)

Esta pieza, escrita en 1897, tiene valor documentario para la investigación de las primeras obras del autor. Casi carece de argumento, los caracteres no se desenvuelven, y la lucha que aparece es más bien un comentario sobre experiencias humanas en donde la acción se relaciona acertadamente a los personajes, y a su rebelión contra el estado de injusticia, social y económica, en que viven.

Cinco años después, dió al público un sainete de costumbres satírico, llamado "La gente honesta", en forma de folleto, porque no se permitió el estreno en la forma dramática original. Los tres cuadros del sainete dieron una caricatura tan aguzada, de personas importantes, que lograron la prohibición del estreno. Es interesante notar que se incluyen en los personajes extranjeros: la rusa, la inglesa, y el alemán, porque se ve que estos elementos son desacordes en el ambiente hispanoamericano. El sainete presenta el antiguo ardid que emplean dos hombres p^{er}fidos quienes mienten ligeramente a las mujeres sobre "los negocios" que los atraen de su hogar. Pero las sospechas y la rebelión de la esposa es una nota moderna, como es también su retortiva hacia la perfidia del esposo. Aunque la escena final indica que aceptará una disculpa, y perdonará a su esposo arrepentido, se

siente un desafío en la observación: "A casa primero. Después hablaremos" que recuerda la determinación de Norah cuando insiste en llegar a un entendimiento definitivo con Torvald, en: "La casa de muñeca", de Henrik Ibsen. La dignidad naciente de una esposa que rehúsa el tratamiento apropiado para una muñeca inanimada, es notable. Adolfo irónicamente observa que Adán fué el único hombre que no engañó a su mujer "Porque no tenía con quién", y Ernesto admite que engaña a la suya "Porque es una santa, porque no me da celos, porque me tolera sin protestar todas mis calaveradas..... Por eso lo engaño." (4)

La variedad de escenas y el gran número de personajes tienden a extender el foco, y hay poca evidencia de conflicto, pero las situaciones son auténticas, y Luisa es la representante del tema de sensibilidades afrentadas, a pesar de que más espacio se da a las escenas alborotadas en el Casino. Misia Emilia representa la vieja esposa sumisa que aceptó cualquiera calaverada de su marido con resignación y que dió a las jóvenes el consejo evasivo: "No darte por entendida". El tema es viejo, el problema universal, y la moderna mujer argentina lucha entre las soluciones posibles: o un divorcio violento que sería contrario a su religión y crianza, o la continuación de una vida en que ella se porta como "una momia, cuando sé que mi señor marido anda haciendo perrerías por ahí". (5)

La obra que inscribió el nombre del joven autor entre los famosos, fué "M'hijo el doctor", que traía un soplo vital al teatro nativo. Era la chacra y el campo vistos por los ojos de un escritor realista. Se divide la comedia en tres actos cada cual se

desarrolla con bastante habilidad y un innato sentido dramático hacia una conclusión provisional. Las divisiones entre las escenas varían, al permitir la entrada de un personaje sin dividir la escena. La exposición se disminuye al mínimo, y se trata con llaneza e instintivo efecto dramático. La intención del autor incluye un conflicto ideológico entre padre e hijo, y el problema social de ambiciones contradictorias que retardan el cumplimiento de obligaciones morales y de responsabilidad decente. El intento del autor es complejo, pero el retrato es vigoroso y otra vez se ve un parentesco entre el insigne escandinavo, Ibsen, y este hispanoamericano de talento sobresaliente, en la realista robustez y purificante franqueza con las que se enfrenta un problema muy ordinario en el campo moral. Sánchez da a su pieza los maticos y trayectorias que la establecen satisfactoriamente en su ambiente, mientras Ibsen llega a ser más universal en su interpretación.

Las situaciones realistas, el naturalismo pujante y la delinencia de Eloy, medio villano y medio hombre sencillo que utiliza el poder y la oportunidad que se presentan, en un esfuerzo por obtener lo que quiere, forman eslabones con el pasado y el futuro. La acción dramática se desenvuelve con fluidez que cautiva y fija la atención y el sentimiento del público. Con pinceladas apresuradas se dibujan el desdén de Julio hacia su responsabilidad moral, cuando se presenta un conflicto con sus ambiciones; la demanda constante de Olegario por la integridad moral en su hijo; el amor maternal que no tolera ni por un instante una

actitud despectiva hacia su hijo adorado; y el rechazo firme de Jesusa de un sacrificio obligado. Luego, el drama flaquea. La enfermedad de Olegario añade una corriente sobrante, y el desprecio frío con que Sara se despide de su amante hace demasiado fácil su decisión alternativa. El desenlace no es ideal; pero, es sutil y permite interpretaciones distintas. Se pudiera decir que el reconocimiento tardío de la nobleza de Jesusa empareja con el orgullo afrentado de Julio, asimismo como con el deseo de complacer a su padre moribundo.

El definitivo contraste entre los personajes: Olegario y Julio, Sara y Jesusa, es una técnica dramática que contribuye a distinguirlos y a fijar el problema. El carácter más estable y más fuerte es Olegario. Representa un símbolo del verdadero gaucho moderno que lucha, con fervor, por las viejas lealtades y moralidades fundamentales contra las nuevas, modernas y artificiales. Julio muestra algo de desarrollo, pero es demasiado flojo para llevar la carga de la acción, aunque es el protagonista del drama. Jesusa es la mujer ideal hispanoamericana:

"Buena, noble, gentil criatura.... la abogada.... lo que no hizo la pasión ni la violencia, lo que no pudo lograr el dolor mismo, lo hará esa grandeza de alma que descubres recién. Tú que no injuriaste la vida subordinando el amor, que es su esencia, a los convencionalismos corrientes..... tú eres la belleza, la verdad, eres el bien." (6)

Hay rasgos de Suderman, el alemán, y de Brieux, el francés, en el tema. El anticristianismo de Nietzsche, el ruso, aparece en la declaración de Julio que la sujeción a "lo moral" es esclavitud.

vidad, pero, al fin, éste acepta la irrefutabilidad y la sabiduría de principios cristianos. El diálogo, muy sanchezco en la falta de retórica, es plástico y vigoroso, y la comedia tiene mucho del colorido, de la vida y del claroscuro de un mundo visto en todo el panorama vasto, por los ojos de un espectador sensible. La psicología es apta. Las relaciones entre los miembros de la familia son verídicas y las ambiciones superficiales de Julio y Sara naufragan contra las peñas de la realidad. En su totalidad, es drama efectivo. No es extraño que el público dió su aprobación y continúa dándola porque el tema y el desarrollo son fundamentalmente humanos y, por eso, universales.

"Canillita" fué uno de los pocos dramas que el autor revisó. Los actores del Centro Internacional de Estudios Sociales en Montevideo lo habían representado bajo el nombre de "Ladrones", pero fué modificado antes de presentarse en Rosario como "Canillita". (7) Es un sainete de un acto, de costumbrismo, y da un retrato brillante y desenfrenado de la vida de los pilluelos callejeros y su miseria descarnada dentro y fuera de las casas. Canillita emplea el lenguaje evocador de "La vida del Buscón", escrito por Quevedo, y su precipitada carrera por las páginas del libro de la vida parece igualmente fútil y sin objeto--- como es la de todos los vagabundos del mundo. Las luchas y pendencias ruidosas, la malicia y las injurias gritadas, se contrastan con la filosofía sana y quieta del bueno don Braulio, quien se sacrifica para salvar a Canillita de las consecuencias naturales de su infortunada situación social. El problema de la trage

dia brutal y desnuda entre los pobres se fija en las últimas palabras. Braulio dice:

"Es preferible que acabe yo mis días en un presidio a que empecés los tuyos en una cárcel". (8)

El dramaturgo ha creado una escena en que es inherente un problema que despierta el pensamiento. No ofrece solución. En la mayor parte de su producción dramática parece que no tenía esperanza de una solución, pero trasladó al escenario los aspectos de la vida actual, e indirectamente dijo "¿Qué va a hacer Vd. para aliviar estas condiciones?" Las semillas esparcidas de las fotografías "instantáneas" que fueron representadas, mediante los sainetes de Ramón de la Cruz, en los teatros rioplatenses, habían dado un fruto raro en la obra y el pensamiento del dramaturgo uruguayo, que utilizó un modelo parecido al presentar, con menores retoques y mayor vigor, retratos de su ambiente. Sus tendencias realistas y naturalistas resultaron en la exageración de lo físico y lo exterior, lo que hubiera desarrollado hacia lo psicológico y lo filosófico si hubiera vivido hasta que maduraran todos los talentos. "Canillita" fué tan vívido, tan genuino que su nombre llegó a ser el apodo popular de todos los chiquillos vendedores de periódico en la capital argentina.

Otro cuadro de costumbres, pesimista y desafiador se presenta en el sainete llamado "Cédulas de San Juan". La escena, o el ambiente, es rural, y contra un fondo que carece de lujo, se hace luminoso un conjunto de juegos, querellas, canciones y bailes en una fiesta criolla. El argumento retrata fantásticamente la

competencia de dos hombres por el amor de una coqueta, Adela. Hilario la gana porque la entiende mejor, pero, al fin, la rechaza, después de que Fortunato, más culto y serio, le ha herido en una lucha. Es una pintura, intensa en el colorido pero algo fútil en finalidad, del poder sexual de una mujer. Indica el amor del autor a la vida emocionante, al país, a la libertad, y al amor mismo, y también de una muestra del talento que tenía de inyectar color, drama y sentimiento en una tragedia trivial. Las escenas de fiesta, con las danzas indígenas, recuerdan las fiestas sacramentales de los primitivos, y forman eslabones con los dramas gauchescos. También hay algo de lo siniestro y lo fatal que aparece más tarde en el drama escrito por Julio Sánchez Gardel "La montaña de las brujas". Parece acechar a los márgenes de la fiesta jovial. La escena doméstica y la vieja pareja patética que baila para recordar "nuestros tiempos", presta un relieve punzante al alboroto y la intensidad de los jóvenes.

Otro amargo ataque contra la sociedad de entonces, fué "La pobre gente" comedia de dos actos, en la que con típico lenguaje punzante, y acción rápida el autor pinta la clase baja, con el vigor y el brillo usuales. Zulma, la protagonista, es una joven guapa que contiende con la amenazadora caída de los pobres. Sus padres, oprimidos por acreedores, tratan de evitar el desastre, pero algo descorazonada e ineficazmente, y la vacilación entre lealtad y desprecio en las actitudes de las trabajadoras muestra, fielmente, el poder que la pura necesidad tiene sobre las emociones de los humildes. La comedia es una fotografía de los tipos

desesperados destinados a tráfago y vergüenza por la sociedad en que existen. Hay movimiento rápido hasta el fin, cuando Zulma regresa con tela para las trabajadoras, y con el sentido de haberse vendido. Se ve la vergüenza en su rostro. Así se puede restablecer la fábrica pero la ganancia de las viejas salió cara para la joven. Otra vez, recoge el autor toda la esencia del tema en escena breve con unas palabras amargas. Después de una ausencia tan grande que los padres habían temido que la hija se hubiera desviado, regresa, y se siente, en los distintos entendimientos posibles en la palabra "perdida" todo el desastre de su vida. Dicen: Raul: Aquí está..... Aquí está ¡La perdida! (Los viejos se incorporan radiantes). Zulma: Sí.... ¡La perdida! (Arroja un montón de costuras al suelo) Ahí tienes! (Avanza unos pasos, mira a Cuaterno que debe haber entrado con ella y se deja caer sollozando). (9)

Zulma no se presenta con carácter fuerte, pero nunca se la olvidará porque en su breve y fútil lucha, se ve a las jóvenes que tienen esperanza de vivir honradamente y cuya belleza y juventud se venden por necesidad. Con resignación e inefable tristeza parece decir: "Ya no hay remedio".

De la oscuridad y tinieblas opresiva causada por el conjunto de las nubes del pesimismo, viene, una noche, una lluvia refrescante que es seguida por un cielo claro en que resplandece el optimismo. La borrasca sí deja unos rastros de desastre, pero el aire se hace fresco con alegría y esperanza. Así vino "La gringa", de una noche de esfuerzo del autor, el más optimista,

el más perfecto de sus dramas de tesis. Tiene un desenlace que presagia el futuro feliz de los argentinos. Rural en el ambiente, tiene un aspecto doble respecto al asunto. La injusticia y la falta de entendimiento entre los criollos y los gringos se exponen, y el viejo gaucho, Cantalicio, cae bajo el tumulto de la tempestad, pero al contrario, se presenta el tema del valor de una nueva generación en la cual lo mejor de las dos razas se mezcla para garantizar la felicidad que es el derecho natural de ambos.

El tema de la gringa no fué nuevo. La primera obra presentada en el teatro colonial de la Argentina, "Siripo y Yara" de Lavardén, introdujo el conflicto entre las dos razas. En "Martín Fierro" se menciona un tipo de gringo, y en muchas piezas el gringo había aparecido como un gracioso. Martín Coronado presentó el primer gringo serio en "La piedra del escándalo", y Roberto Payró dramatizó el conflicto de ideas entre el forastero y el criollo. El gobierno dió la bienvenida a los extranjeros y cuanto más vinieron, tanto mayor el resentimiento de los criollos viejos. La solución que Payró ofreció fué más bien una evasión del problema verdadero; pero Florencio Sánchez lo enfrentó con sinceridad y optimismo y dió una solución natural, es decir, la unión de las dos razas. (10)

El ambiente en que se desarrolla el argumento de "La gringa", es una hacienda en la provincia de Santa Fe, donde Sánchez había pasado un rato en 1902. Los campesinos, los gringos, los criollos.... todos están delineados con la agudeza de la luz fil

trada de una cámara, y las emociones resultan sinceras, intensas, realistas. Los conflictos son elementales y apropiados al ambiente, y son desarrollados con una técnica natural e ingeniosa que recuerda la de Ibsen. El viejo está lisiado, en el centro de la vida zumbante, con toda la naturalidad y sencillez de que era maestro el gran escandinavo. Como Ibsen, Sánchez evita todo exceso en el uso de soliloquios, apartes y exposiciones largas. Con discernimiento sensible y ejecución dramática, el ombú se hace símbolo de la elasticidad y la tenacidad lozana del criollo. Como Rosmer en "Rosmersholm", de Ibsen, Cantalicio no puede enfrentar a las condiciones nuevas, y se retira, dejando la escena desocupada para la entrada de otros más fuertes y más maleables. Rosmer finge dar la bienvenida a las ideas modernas mientras Cantalicio las odia, pero ambos están arraigados al suelo y al pasado, y no quieren avenirse a lo moderno.

El simbolismo del poder de la tradición y del suelo está oscurecido en los dos dramas, porque hay muchos detalles y los caracteres pierden estatura por las divergencias. Cantalicio no es puro gaucho ni puro hidalgo sino una mezcla de los dos, pero, por eso, es más humano y más auténtico. El atropello del viejo, por un automóvil, puede ser algo exagerado como símbolo del conflicto entre la tradición y el progreso, pero al considerar la terquedad del viejo, el acontecimiento se hace natural. Como el ombú que no sirve para dar sombra, ni leña, ni madera, el viejo ya no tiene parte en la vida moderna. "Esa porquería ... un árbol criollo que no sirve ni para leña... y que no sirve más que

para le hagan versitos de Juan Moreira.... Ya debía estar en el suelo." (11)

En cambio, el joven Próspero, aplicado y ambicioso, gana la amistad del gringo, Horacio, y el amor de la gringa, Victoria. La actitud amistosa y franca de Horacio parece ir a tuestas, en contraste con el orgullo ciego y la intolerancia porfiada de Cantalicio. Este fracaso respecto al entendimiento entre el joven y el viejo, se vuelve en éxito feliz entre los miembros de la nueva generación, que construyen un puente de amor y trabajo entre las dos razas. La luz tenue de un optimismo que filtra por todas las obras de Sánchez en su presentación de la innata bondad de los seres humanos, brilla en "La gringa", como antorcha que alumbra un cartel en que se lee "Por este camino se llega a la felicidad".

Si esta obra no es la mejor ni la más perfecta de todas, sí es la que tiene más esperanza, y establece otro eslabón entre el teatro del pasado y del futuro. La Argentina se reconoce como un país en que el trabajo y la mezcla de razas producen una perspectiva, llenada con la esperanza de un entendimiento completo, y así se pinta en las piezas teatrales. Federico Martens empleó el tema de trabajo y matrimonio en la obra "Mama Clara"; Roberto Payró mostró su simpatía por los problemas del gringo en "Marco Severi"; y Pérez Petit, en "Cobarde" favoreció el casamiento entre los criollos y los gringos, como lo hizo Nicolás Granada en "Al campo". En esta obra, el padre criollo, hostil a los gringos, acaba por aceptar uno de ellos como yerno. Las consecuen-

cias desgraciadas de matrimonios entre los extranjeros y los criollos, han dado temas para dramas a Carlos Pacheco, Enrique García Velloso, y Otto Miguel Cione. Es un tema oportuno y de verdadera importancia nacional para la Argentina. (12)

"Barranca abajo" es casi perfecta respecto a la técnica, y más impresionante y más acertada. Muy sanchezco en la pintura de la injusticia y la miseria en la vida de los humildes, esta obra crea al honesto hacendado, Zoilo, que pierde su "hogar" en un pleito y carece del amor y de la lealtad de su propia familia. El argumento se desenvuelve rápidamente, y con las pinceladas ligeras y afinadas de un maestro, el autor nos pasa de las mujeres pendencieras, que se preocupan egoístamente por buscar la solución de sus problemas individuales al enfrentarse con la pérdida de un albergue familiar, a la escena llena de ternura entre el padre y la hija moribunda, quienes se encaran con la desesperanza que les parecería insoportable, a no ser por el entendimiento y el amor que lo sostienen, y al fin, el cuadro emocionante de Zoilo que prepara una horca para sí mismo. Unos críticos han afirmado que la escena final no da una interpretación verídica del temperamento argentino. (13) Sánchez revisó el drama y eliminó la parte en la cual Zoilo se prepara para el suicidio por segunda vez. En el teatro, tal vez, pareciera inútil exageración pero al leer la escena, presta fuerza a la futilidad y la desolación de la vida que se retrata. La calma y la resignación filosófica con que Zoilo prepara la horca son, a la vez, restringidas y efectivamente dramáticas. Zacconi, el actor italiano in

signe actuaba en Buenos Aires en 1904 e interpretó unas obras de Ibsen y aunque es posible que la influencia no fuera directa, la semejanza entre las tesis morales es evidente. En el drama, "Rosmersholm", Ibsen también presenta con calma la idea de suicidio, como el fin inevitable a un problema sin solución. Pero la mayor semejanza se ve en la escena que muestra la cama desocupada de la hija muerta, con los rayos de luz del sol, y así sintetiza todos los sentimientos en un detalle sencillo. En "Los duendes" como, ya se ha dicho, se presenta una escena con semejantes contrastes de luz natural y tinieblas. En el mismo drama, se justifica el suicidio como preferible a una vida prolongada de sufrimiento agonizante.

El diálogo es vigoroso y recio, sin pretensiones a lo retórico, y apropiado a la sencilla filosofía de la gente pobre. Zoilo comparte con Zulma la estimación simpática del público, hacia un carácter de "tipo". Aquél es viejo, y su vida casi terminada; ésta es joven, con la esperanza terminada, pero con la vida extendiéndose miserable y apretadamente al futuro. Estos caracteres están retratados con agudeza y sencillez, y la eterna presión social no les deja oportunidad para desarrollarse individualmente. Robustiana, la hija de Zoilo, recibe una vista de una felicidad sobresaliente, al oír la declaración de amor de Aniceto, antes de que su enfermedad acabe con su patética lucha. Esto sólo aumenta la amargura del drama entero, pero sí disminuye el dolor de su muerte. Ella dice:

"Si parece un sueño. Vivir tranquilos, sin nadie que moleg

te, queriéndose mucho, el pobre tata feliz allá lejos en una casita blanca.... Yo sana.... sana.... ¡ En una casa blanca ! Allá lejos...." (14)

El sueño no se realiza... en la vida. Pero al ver la cama de fierro en el sol, bajo el alero, se piensa que ella ya está "Allá lejos donde nadie la moleste" y la escena lo dice más dramáticamente que ninguna palabra.

El único acto de "Mano Santa", se burla de la credulidad de las que dejan engañarse por curanderos y embaucadores, y con el vigor usual, Sánchez presenta una escena de una casa de inquilinos, con risas y sátira ligera. No hay trama de importancia, pero el episodio de vida conyugal es realista, lleno de acción, y termina en un entendimiento más hondo entre los esposos, después de una borrasca que deja el aire puro y fresco, en el cual la esposa puede ver que su verdadero "Mano Santa" es la de su esposo.

El drama de perdición, vicio y miseria que se llamó "La pobre gente", volvió a aparecer en "La familia", donde la clase media está dibujada en un fondo de amargura y desastre. Recriminaciones y acusaciones mutuas ocurren cuando la presión de necesidades económicas revela todas las debilidades de los caracteres dramáticos, ninguno de los cuales es fuerte, pero todos son verdaderos en su complejidad de lo bueno y lo malo. Casi todos son traicioneros y el autor se interesa por presentar lo psicológico, así como por exteriorizar lo observado y lo asimilado de su observación. Hay una minuciosidad de detalles y la acción pasa con rapidez los tres actos en que se desarrolla la trama. El hi

jo, Damián, con su esposa, regresan a la casa de los padres, y en lugar de encontrar la bienvenida, hallan hostilidad, porque a todos les falta que comer. Y como Mercedes sugiere en la primera escena, "lo único que falta es quien trabaje". Al saber la miseria, Damián se propone arreglar todo; pero con la imprevisión de un Don Quijote, y al fin, él también se da por conquistado, arrastrado con los demás. Se habla de suicidio, pero sólo lloran. Y no hay nada más que hacer---- todo es inútil sin trabajar, y nadie quiere hacerlo. Cuando Damián lo propone, Jorge responde:

"Todo eso es muy bonito, muy noble, muy honrado; tu madre me lo ha dicho, muchas veces también; pero no se puede realizar.. ¡ Cavar la tierra ! Andá vos que no has tenido una pala en las manos, a ganarte la vida de ese modo. A los tres días te han despedido por inútil. Elegí el trabajo más fácil... el de changador.... Tal vez fueses capaz de esa abnegación, pero ellas no. Y últimamente, ni yo mismo.... ¡ Son teorías bonitas, nada más, las tuyas ! Cínico era, ¿no? (15)

Igualmente desesperada es la situación de "Los muertos", que fué escrito por Sánchez en unas cuarenta horas mientras estaba sentado en el cuarto de un hotel, rodeado de amigos. (16) El argumento es una sucesión de escenas llenas de acrimonia y brutalidad, y la pieza es esencialmente naturalista. El tema tiene bastante realismo, pero la pintura es tan intensa y pesada con vicio y embriaguez que se pudiera desear un toque algo más ligero. Recibió gran aplauso, al estrenarse bajo la interpreta-

ción de los Podestá. El drama "Lost Weekend" tenía el mismo tema, pero la reacción fué menos horrorosa y tenía tonalidades ligeras. El frenesí de las escenas repelentes rayó, en "Los muertos", en lo melodramático. Lisandro fué un hombre canijo, un borracho y un valentón, y a pesar de su ternura hacia su hijo, y sus promesas, no logró mejorarse. La condición de sujeción de la mujer argentina se expone al fin del primer acto, donde Amelie concede el privilegio legal de matarla a su esposo y luego relata la vileza que ha descendido gradualmente sobre él, y declara su resolución a libertarse de la borrachera esquerosa. (17)

Otra vez, Sánchez da un toque magistral al pintar la realidad repulsiva, cuando muestra el rayo de discernimiento filosófico del borracho que reconoce su condición horrible.

"Bueno, y cuando ya me iba a volar los sesos se me ocurrió que era una zoncera. ¿Para qué matarme si ya estoy muerto?... Claro que estoy muerto.....como tanta gente que anda por ahí.... Hombre sin carácter es un muerto que camina". (18)

Con toda la crudeza, el drama es original, A pesar del horror de las escenas se siente compasión hacia el borracho Lisandro que muestra una ternura paternal herida cuando el hijo rechaza su pobre regalo, y otra vez al fin del drama. Aunque confuso y torpe en su embriaguez, ya quiere proteger a su hijo, y el asesinato de su rival casi se justifica sólo por este paternal sentido redentor.

El movimiento del drama es bastante rápido y progresivo en el primer acto, pero el argumento se quiebra en el segundo, y só

lo se ven escenas de la pura brutalidad, y el tercero hay una confusión de borrachería, crimen, y horror. La sensibilidad del autor había absorbido esa vorágine de un alma que vive en una perpetua aprehensión de la realidad externa, y la había exteriorizado en el drama.

"El conventillo" fué una zarzuela que fué estrenada por la compañía española de Sanjuán y Salvany, pero el manuscrito se perdió. Se sabe que perteneció al grupo de obras que entregaron su mensaje por medio de los pobres de la ciudad. "El cacique pichuelo" tampoco fué impreso. Se dice que Pablo Podestá destruyó el libreto, después de estrenarlo en el teatro Argentino. Las dos zarzuelas tenían música preparada por Francisco Payá.(19)

La caridad pública y organizada, con su ineficacia torpe es el tema de "El desalojo". Hay una aglomeración de acontecimientos desgraciados que llevan a Indalecia, la madre leal, al desastre inevitable. La imprevisión común y la consiguiente vida "de mano a boca", de los humildes, es el asunto sobre el que el autor planta una serie de desgracias. El marido está en un hospital a causa de un accidente, y la esposa es desalojada por falta de dinero. No puede buscar trabajo porque tiene que cuidar a los niños. Su padre, igualmente exento de discernimiento que el "público caritativo", fracasa completamente en un tosco desco de consolarla. Este desco o intento se muestra cínicamente mezclado con el desco de arrancar un poquito de dinero para comprar bebidas. (20) Sólo la bondad innata de un vecino gringo alivia la sombra de la escena. El ofrece pan a los chicos hambrientos y

trata de proteger a la mujer de la crueldad de los periodistas y los fotógrafos quienes quieren aprovecharse de la oportunidad de ganar un sueldo, escribiendo un artículo sobre la miseria de la pobre. La mejor parte de la comedia es el conflicto interno de la madre, al enfrentarse a la elección de separarse de los niños, o verlos sufrir por falta de comida. Irónicamente, es el bondadoso vecino quien le da el golpe final cuando advierte que sería mejor si el esposo muriera puesto que, de todos modos, se quedará paralítico. Ella se da por conquistada y, desesperada, entrega al padre el dinero caritativo, y éste a su vez dice que la única remuneración que el país le ha otorgado (era soldado) es el de dejarle el vicio de borracho. ¿Para qué le hace falta a ella el dinero ya que los niños van al asilo? Ellos eran su vida, su esperanza, su único cuidado.

Otra vez ha planteado el problema Sánchez; otra vez ha apuntado la bondad fundamental de los seres humanos; pero no hay ninguna indicación de una solución, ni siquiera de un medio de mejorar una situación sombría, miserable y desesperada. ¿Que hacer? Le toca al auditorio decidir esto. En este cuadro de desastre se ve el manejo del lenguaje suelto y natural de los individuos, con el que el autor tenía tanto éxito.

Siempre que Sánchez tratara de presentar un drama de tesis social con análisis psicológico, cierta incoherencia y desorden resultaron. El tema de "El pasado" recuerda "Rosas de otoño", escrito por Jacinto Benavente y estrenado en España en 1905. En los dos dramas, los hijos sufren por la infidelidad de los pa -

dros. Aquéllos no pueden casarse porque es posible que haya parentesco entre los amantes. En la obra beneventina el padre tiene la culpa de ser infiel, en "El pasado", es la madre. Los personajes de Benavente son menos intensos, más razonables, y el drama mismo es más coherente en el desarrollo de la filosofía. La hija representa la "mujer moderna" que piensa vengarse de una manera semejante, al descubrir la "peregrinación" de su marido, pero pronto se da cuenta de que los ideales y la crianza no lo permitirán hacerlo. Los contrastos de carácter que alivian el tono del drama maduro de Benavente, están ausentes en la obra de Sánchez, en el cual se plantea el conflicto entre madre e hijo, y entre los derechos sociales y las leyes naturales. Al fin lo artificial triunfa y el esposo se suicida, mientras que el hijo sale, y se queda un cuadro desesperado que no resuelve nada. Aunque los dos primeros actos progresan de una manera ordenada, el drama no continúa hasta la resignación y sólo hay desastre en el tercero. Respecto al fin, es más parecido a la desesperanza de "Los duendes" de Ibsen, porque en ambos se ve que es imposible evitar las penas que resultan de los pecados de los padres.

Hay una falacia en la tesis de Sánchez, y yace en su idea de que las leyes naturales deben gobernar las acciones de los humanos y que proporcionarían la felicidad. No considera varios aspectos del problema. Deja de ver que el deseo de felicidad, de parte de la madre, había impelido un acto previo, y que ella, al obedecer las leyes naturales de su propio corazón, había hecho inevitable el sufrimiento de otros. La deducción parece ser

que la mujer es débil y que, por eso, el hombre no debe sufrir por el pecado de ella. Esta obra omite la consideración de la posibilidad que la mujer no tenga toda la culpa.

"Nuestros hijos" presenta un tema parecido, pero tiene una resolución más racional. El esposo de una mujer infiel se hace recluso y colecciona crónicas, pero al saber que su hija va a dar a luz a un niño ilegítimo, él sale de su reclusión y la ayuda. Ella violentamente insiste en hacer frente al mundo, con su niño, rehusando definitivamente alejarse para guardar el secreto. Su padre declara que "La maternidad nunca es un delito".

(21) El presenta un desafío a los falsos y artificiales valores de la madre y los hermanos, que desean ocultar la situación, y expone la falacia de que el delito consiste principalmente en su descubrimiento. Al fin, revela que, por mucho tiempo, ha sabido que la madre era infiel, y sale de la casa con la hija, para expresar su creencia que lo natural vale más que lo artificial. Hay un cuadro confuso del problema. Si es moral que la hija siga sus instintos naturales, ¿Por qué se considera delito de parte de la madre? Aparece la pregunta eterna ¿Qué es la moralidad? Si el instinto maternal se condona y se protege como un derecho natural, ¿Quién será el juez de cuándo la pasión es una expresión ligera y desenfrenada de ese instinto profanado, y cuándo es sagrado y digno de protección? Las diferencias en este drama y en "El pasado", pueden ser un reflejo del entendimiento engrandecido del autor, pero ni un desenlace ni otro es satisfactorio, filosóficamente. Ambos muestran la es-

ponencia y el brote de sentimiento del autor dramático. Las leyes naturales de la vida casi siempre pugnan, si no son frenados, con las leyes sociales o marales. En la obra de Sánchez aquéllas son preeminentes sobre éstas, pero al imponerlas, los caracteres pierden fuerza y no luchan con bastante energía ni por ni contra las leyes en conflicto.

"O locura o santidad", escrito por el autor español, Echegaray, sobre un tema semejante, tiene más fuerza y más conflicto. No es una cuestión de ocultar lo que va a ocurrir, en la obra de Echegaray, pero sí en lo que ha ocurrido. Ambos dramas muestran el enredo de las emociones de toda la familia en un asunto que tiene como centro sólo un miembro.

En 1907, cuando el dramaturgo era famoso, "La gente honesta", vestida de un nombre nuevo y con un ambiente distinto, apareció. A pesar de los retoques, se la reconoce en "Los curdas", estrenado por José Podestá. El sainete se divide en tres cuadros, y en la escena final, tiene una verdadera muestra del engrandecimiento de discernimiento del autor. Carlos y Luisa se reconcilian, a pesar de la infidelidad de aquél, porque él da prueba de su respeto y amor para ella. Cuando él demanda explicaciones sobre la presencia de Luisa y Adela en el bosque, a las tres de la mañana, Adela le impone silencio.

"Vamos, Carlos. No quieras completar tu espectáculo de esta noche con una escena de celos. Seguramente te han salido telarañas en los ojos, pues hemos estado un largo tiempo sentadas aquí, sin que nos reconocieras...." (22)

Un gran número de caracteres distintos de la vida baja aparecen en el grupo de un café de Buenos Aires en "La tigre". La protagonista es un eslabón entre las mujeres que siguen sus pasos a la vez que critican celosamente la carrera, y los hombres que admiran el talle mujeril y la danza que lo revela así como los que respetan su filosofía. Entre éstos hay un joven, Luis, para quien "la tigre" tiene una atracción medio maternal y medio amistosa, y a quien cuenta su historia. Es la de una mujer cuya naturaleza la impole a su modo de vivir. Dice:

"Cada uno a su oficio. Me fuí..... a ponerme a trabajar en costuras.... a los quince días no pude aguantar más. Me faltaba algo. No sé, pero algo esencial como el respirar o el comer."

A la vez, duda si la felicidad viene de una etapa más alta y más moral de vivir.

"¿Mejor? ¿Por qué? Vamos a ver. ¿Por qué, si no estaba a gusto?" (23)

Sin embargo ella insiste en proporcionar una vida mejor a su hija, a pesar de que eso requiere que vivan separadas. En esta pieza tenemos una expresión más poderosa y convincente del amor materno que la en "El desalojo", y una comprensión más honda del sacrificio de que una madre es capaz. La tigre es verídica, es producto de su ambiente, y su filosofía suena una nota de verdad intensa. Se ensalzan su tolerancia de las condiciones irreparables, y su determinación. El amor materno, la ternura frustrada, y la hondura del sacrificio se reflejan en la protección y la apreciación del poético Luis, cuya amistad tiene para ella

demasiado valor para que permitiera ensuciarla con una emoción más barata. Las escenas bulliciosas y groscras de la danza, del canto, y del ruido general del cafetón, ponen un contraste revelante para el retrato sensible de la bondad innata de una mujer caída. La tigre es la mujer más viva y más extraña de los caracteres femeninos del autor. La creciente simpatía hacia los actores criollos en el escenario se ve en las observaciones del auditorio de las cantantes del café.

"¡ Fíjense ! Una gallega cantando aires criollos ! " (24)

La pieza termina con uno de estos rayos de alumbrante discernimiento que revela a Sánchez como un maestro en la pintura dramática y en la síntesis de emociones. La tigre acaba de contar a Luis su historia.

Luis: (Como atontado se encamina a la puerta. Antes de salir se vuelve suplicante) ¡Esta noche al menos!

La tigre: No. Está la niña en casa. (Luis la besa respetuosamente la mano y se va.)

"Los curdas", "La tigre" y "Moneda falsa" se estrenaron en una sola semana y todos son cuadros de la vida baja. Las escenas están puestas en los despachos de bebidas donde se reúne la gente basura que las ondas borrascosas de la vida miserable han dejado allí. En "Moneda falsa", el pretensioso Gamberoni, un italiano que elogia a Italia sin darse cuenta de que a los argentinos eso no les agrada; los obreros cuyos chicos y mujeres van a buscarlos; el vasquito con las noticias de mala suerte; y todos con una jerigonza propia, hacen que la filosofía no resulta

sorprendente.

"Qué papel estoy haciendo, entonces? De otario, de imbécil. Retratado por falsificador y ladrón, viviendo entre ladrones, perseguido por ladrón, batido y preso a cada rato por ladrón, y nunca he metido la mano en un bolsillo ajeno". (26)

Una comedia psicológica que anuncia formalmente la idea de una inteligencia agnóstica es "Los derechos de la salud", en la cual el autor otra vez da preeminencia a las leyes naturales sobre las responsabilidades que la organización social impone. Resuenan las palabras de Julio en "M'hijo el doctor", donde dice que hay moral más humana y que no existen responsabilidades. La idea del deber cae desplomada por el amoralismo, bajo la pluma de Sánchez. El drama habla con elocuencia, pero con un fatalismo pesimista que demuestra que la mente del autor era pragmática más bien que especulativa, y que tal vez, su condición física se confunde con su atavismo ibero-indígena al anunciar las esperanzas y la ética que dependen sólo en el derecho de vivir.

"Sí. Amo a Renata con todas las fuerzas del alma y del instinto y con todos los derechos de mi salud. No puedo negarlo y no me avergüenzo de esta pasión que no es una imprudencia ni un crimen." (27)

Esta producción escénica que exhibe los actos del hombre como simple juego de energías mecánicas que los instintos de conservación y de reproducción gobiernan, es un reflejo del evolucionismo, de la patología, de la criminología, y del atavismo que formaron los motivos intelectuales, durante los días de Sán-

chez. Facilmente, la sensibilidad y el pensamiento del autor unieron las corrientes de pesimismo, de positivismo y de evolucionismo en esta obra de combate interno. Pareció un presagio del acecho de la muerte que no tardó mucho en llegar, un brote final del sentido de injusticia, y de la frustración de una vida que estaba para terminar.

El fin es inconcluso. Nada se resuelve porque los dos que ya habían declarado su amor mutuo, tienen un sentido de vergüenza y de "pesadilla horrible" al encontrarse descubiertos por la esposa moribunda. La escena de su muerte es otra síntesis ibseniana de emociones que da un contraste de luz y tinieblas.

El sainete "Marta Gruni" se relaciona a los efectos producidos en el escenario donde una llamarada vivísima poco a poco se amortigua como la llama de la vida de la protagonista. El goce de vivir y la imposibilidad de lograrlo son los asuntos tratados con inspiración y compasión. La técnica de la exposición es desmañada y los personajes anuncian sus ideas y valores directamente. No obstante el movimiento es bastante progresivo y rápido y el lenguaje demuestra la riqueza de modismos usual en la obra del genial uruguayo. Hay una indicación de las condiciones económicas vigentes y de la psicología de los huelguistas en las palabras del padre y del hermano de la protagonista. Dicen:

Gruni: "¡La sociedad! La sociedad de estibadores. Amigo, ya no se puede vivir en este mundo. En mi tiempo no había sociedad y bien que nos ganábamos la vida con estas espaldas y con estos brazos."

Marcos-- En tiempo de huelga no hay peligro. Lo ponen en libertad a uno". (28)

La lucha para el amor se hace compleja cuando se descubre que Marta la buena, también ha seguido su instinto al entregarse al amante aunque está comprometida a otro. El ciego es un filósofo que presenta la esencia del sainete: todas las mozas son lindas sólo "porque son jóvenes". Así se ve el concepto del autor del goce de vivir que es inherente en todos los jóvenes. El fin es desesperado, sombrío y ensengrentado sin relieve alguno.

Más suave, más comprometedor es el fin de su última obra "Un buen negocio". Da una pintura de la vida angustiosa y de cinicismo y sacrificio, pero el autor contempla el amor de los jóvenes y la miseria de los malogrados con simpatía, y su pluma traza la rebeldía de aquéllos con generosidad y perdón y el ofrecido sacrificio de la madre con comprensión honda y sencillez emocionante. Hay mucho de cinicismo oculto en el rechazo del "negocio" por el viejo amigo que se vuelve enternecido sólo cuando reconoce que ya es tarde su pretensión. El fin es más lleno de esperanza y parece que el autor vió otra vez el optimismo y el futuro claro y feliz.

1. Jacinto Benavente: Psicología del autor dramático, En Boletín de Estudios de Teatro, Buenos Aires, t. III, pp. 135-144
2. Dardo Cúneo: Teatro completo de Florencio Sánchez, Mano Santa, Escena VI., Claridad, Buenos Aires, 1941.
3. Dardo Cúneo: idem. Puertas adentro, Escena III.
4. Dardo Cúneo: idem. Gente honesta, Escena IV.
5. Dardo Cúneo: idem. Gente honesta, Escena I.
6. Florencio Sánchez: Teatro M'hijo el doctor, Escena última.
Edición Mundial Sopena, Buenos Aires, 1942.
7. Dardo Cúneo: idem. p. 232
8. Florencio Sánchez: idem. Canillita, Escena última.
9. Florencio Sánchez: idem. La pobre gente, Escena última.
10. Willis Knapp Jones: El tema de la gringa en el drama rioplatense, En B.E.T. 1, octubre, 1943, pp. 29-35
11. Florencio Sánchez: idem. La gringa, Acto III, Escena VI.
12. Willis Knapp Jones: idem.
13. Dardo Cúneo: idem. pp. 179, 229.
14. Florencio Sánchez: idem. Barranca abajo, Acto II, Escena XVIII.
15. Florencio Sánchez: idem. En familia, Acto I, Escena X.
16. Roberto Giusti: Florencio Sánchez, su vida y su obra, Buenos Aires, 1920.
17. Florencio Sánchez: idem. Los muertos, Acto I, Escena VII.
18. Florencio Sánchez: idem. Los muertos, Acto II, Escena II.
19. Dardo Cúneo: idem. p. 18.
20. Florencio Sánchez: idem. El desalojo, Escena IV.
21. Florencio Sánchez: idem. Nuestros hijos, Acto I, Escena X.
22. Florencio Sánchez: idem. Los curdas, Escena última.
23. Dardo Cúneo: idem. La tigre, Escena primera.
24. Dardo Cúneo: idem. La tigre, Escena primera.
25. Dardo Cúneo: idem. La tigre, Escena última.
26. Florencio Sánchez: idem. Moneda falsa, Cuadro I, Escena VII.
27. Florencio Sánchez: idem. Los derechos de la salud, Acto III, Escena V.
28. Dardo Cúneo: idem. Marta Gruni, Cuadro primero.

REFERENCIAS AL PASADO

Si miramos hacia atrás, veremos que Florencio Sánchez no sólo era representativo de su época sino también del pasado, y que hacía el camino para el futuro más perdurable. Las expresiones primitivas de las primeras formas dramáticas, esto es, la danza y el canto, fueron utilizadas por él en obras como "Las cédulas de San Juan", "La tigra", y "Marta Gruni", en las cuales se hicieron una parte íntegra del drama. Aún Zoilo canta en su desolación, y así el lector o el concurrente al teatro reconoce que las emociones primitivas tienen una relación muy estrecha, y que el límite entre la alegría y la tristeza es, a veces casi irrec_onocible.

En cuanto a religión, Sánchez se mostró anticlerical y anti dogmático, desde su primer artículo periodista en que fustigó contra los poderes de la Iglesia hasta el fin de su vida cuando rechazó las últimas consolaciones de los clérigos. En su obra opuso la idea de la bondad innata de los seres humanos a la de la Iglesia que predica el "pecado original". Respecto a esto, pudiéramos decir que Sánchez perteneció al período cuando el drama se trasladó fuera de la iglesia para edificarse los propios techos. Sin embargo, este autor militante no dejó de presentar el conflicto entre lo bueno y lo malo asimismo en el alma o la mente del ser humano como entre el individuo y la sociedad en la que vivía. Lo presentó y casi nunca ofreció una solución del problema. A menudo sugirió que los males son resultados de la organización social. En eso, se ve un reflejo de la teoría in-

roducida por Rousseau, y elaborada por los autores del movimiento romántico.

El tema gauchesco con que nació el teatro nacional poco después del nacimiento de Florencio Sánchez, fué llevado a la cumbre de la interpretación verídica en "Barranca abajo" donde el autor presenta el hombre que lucha y pierde y no sabe exactamente por qué. Se ve la resignación de un hombre simple, fundamentalmente bueno, confuso al enfrentarse con el progreso del mundo cambiante, y filosóficamente resolviéndose a quitarse de esa vida laboriosa y triste. Un tema algo parecido se desenlaza con optimismo y una vista llena de esperanza hacia el futuro en "La gringa". Las dos obras tienen algo del simbolismo que había sido revelado en las obras francesas, antes. También tienen, como casi todas las obras del autor, una mezcla de naturalismo y realismo en el retrato de los caracteres y de la vida baja, que le conmovió tanto. Los problemas aparecieron en todo el vicio, toda la miseria, y toda la desesperación que él vió en los barrios y los cafés donde se reunían los humildes.

La intensidad de Echeagaray, el ojo de clara visión de Gal dós, y la fecundidad de Lope de Vega, con la consiguiente aceleración y estilo descuidado y suelto, parecieron reunidos en la obra de este dramaturgo instintivo del teatro rioplatense. Como Benevente, estaba satisfecho al presentar el problema sin ofrecer la solución directamente. Pero no vale mucho reflexionar sobre la probabilidad de las influencias que pudieran revelarse al investigar las obras de autores del teatro. ¿Quién puede deter-

minor si son verdaderas influencias o si son brotes de un ingenio sobresaliente que tiene la capacidad de avivar las ideas dramáticas que yacen en su mente? Hay semejanzas y sólo podemos lamentar el hecho de que este insigne joven no llegó a su plena madurez para dejar al mundo aún más grandes indicaciones de su sensibilidad y su poder poético de delinear las pinturas de la vida cotidiana. Ya se ha dicho que tiene parentesco con el gran noruego Ibsen, parentesco de ingenio, eso es. Y aquí se ve una cosa extraordinariamente interesante, porque por lo general, se cree que los que viven en el norte de Europa han desarrollado un pensamiento y un sentimiento que son muy distintos de los de la gente del sur. Y aquí tenemos dos hombres, muy sensibles, muy diversos en el ambiente en que crecieron, muy distintos respecto a su fondo histórico, y aún así, tienen el mismo poder de presentar imágenes sintetizadas, semejantes actitudes hacia los problemas sociales, y una intensidad que se refleja en el tratamiento dramático de sus obras. Ambos buscan escaparse de los males de la organización social, ambos reconocen el vicio de las perversiones de las leyes naturales, y ambos presentan, en una pintura general de sombra y desesperación, los colores fuertes de la vida, con rayos de luz y de deslumbrante esperanza que a veces dan matices más suaves y más agradables.

EL TEATRO MODERNO EN LA ARGENTINA

El teatro moderno en la Argentina como en todas partes ha llegado a ser una parte casi necesaria de la vida diaria del público. Si no asisten al teatro verdadero, sí acuden a los cines para exteriorizar las emociones que están apañadas en el alma del individuo. La vida es confusa, se desarrolla demasiado rápidamente en lo físico, lo industrial, y lo político, y parece batiarse en retirada en cuanto a lo espiritual, a lo artístico, y a lo moral. Por eso, hay un sinfín de asuntos y argumentos en el presente, y será necesario para el futuro determinar cuáles de los movimientos vivirán y cuáles pasarán con el tiempo, como una brisa ligera que toca las hojas de los árboles al pasar, pero que no deja alimento como la lluvia, ni torna la dirección del crecimiento como un viento fuerte.

A menudo se oye decir que el mundo se ha empequeñecido con las invenciones modernas del telégrafo, los ferrocarriles, los aviones, los radios, y la televisión. Casi se puede decir que también se estremece con el rugir de toda la vida mecánica. Y el teatro se estremece como cualquier otra cosa. Pero, también se engrandece en unos aspectos. En la capital argentina hay cuarenta proscenios en actividad, acaudillados por la catedral lírica del Colón y la suntuosidad española del Cervantes, y centenares de centros filodramáticos. Cien años después de la Rancharía, o poco más, se ve este desarrollo estupendo en cuanto a la estructura física, y con esto, todas las invenciones modernas de alumbrado, de decorado, y de equipo. Hay peritos que se encar-

gen del vestuario, otros del decorado, y otros de la música apropiada que a veces requiere orquestas grandes, cantantes famosos, y solistas de primer rango.

Los intérpretes intentan hacer las representaciones a la vez más sencillas y más subjetivas. Quieren exteriorizar lo oculto en las obras dramáticas de una manera sutil y efectiva. Hay escuelas para enseñar las teorías variadas de histrionismo, y hay un sinfín de teorías. Hay regiones que, al ojo indisciplinado, parecen quedar lejos de los centros de actividad dramática y no obstante tiene un desarrollo verdaderamente sorprendente en el teatro. Los intérpretes insisten en sus derechos de interpretar las obras según sus ideas propias, y los autores a menudo conceden este derecho al punto de escribir obras con la colaboración de aquéllos. Obras del pasado se reavivan con sesgos que se acomodan al período histórico actual, y se representan con nuevo aprecio de lo simbólico. Entre los actores serios que se dedican a las interpretaciones de obras con temas sociales y psicológicos, se ven también títeres, farsantes, burlones, y otros que buscan sólo entretener al público, y especialmente al público que quieren escaparse de las sombras de la vida actual.

El lenguaje y los asuntos también se han libertado de cualquier restricción y si buscara una obra artística, pudiera ser muy probable que fuera hallado en el mismo programa que una farsa burlesca. Las unidades de la antigüedad y del movimiento neoclásico casi ya no existen. Al contrario, se exige lo estético en el interior de la obra dramática. Existe una variedad de te-

mas, de asuntos, de argumentos y de estilo que refleja el estrechamiento de las varias partes del mundo con sus ideas distintas, sus problemas diversos, y sus actitudes inconstantes. En toda esta confusión, puede haber el rayo más grande de esperanza para todo el mundo. Si, por medio del teatro, todos los problemas del mundo pueden llegar a los auditorios en todas partes, entonces sí puede ser posible hallar las soluciones que convienen al individuo y el derecho que tiene cada uno de gozar la vida según sus capacidades y habilidades. Puede ser necesario buscar alivio a veces en la farsa, en la fantasía, y en los cines de "Pato Pascual", pero también puede ser posible difundir los problemas sociales y psicológicos a tal punto que se realice una solución común.

CONCLUSIONES

¿Y qué papel hizo Florencio Sánchez en el movimiento teatral que se impele al futuro? En la obra más agradable yace una indicación de una solución al problema mundial: la amalgama de las razas, con los valores mejores de todas. El tipo gauchesco, con las implicaciones de valores superiores, se derrumbó en la producción del autor. Antes, el gringo laborioso y ingenuo es materia de risa y el gaucho valiente y taimado es héroe aplaudido. Para Sánchez, el gringo trae un cerebro y una fuerza física que se necesitan en la raza indígena. En "La gringa" se ofrece la solución, mientras en "M'hijo el doctor" el viejo representante de la raza indígena sucumbe ante el advenimiento de las ideas nuevas.

En cuanto a lo moral, Sánchez presenta un amoralismo pesimista y una irreligiosidad anticristiana que carece de clima moral. No hay solución ofrecida en la obra de este autor militante, pero hay mucho que despierta el pensamiento. Y si se enfrenta con visión clara a la cuestión moral del presente, tal vez el amoralismo mismo sirva de guía porque "Los Derechos de Salud", de vivir y de gozar la vida presuponen estos derechos para otros, y en estos derechos se encierra la mayor parte de moral.

Sánchez no era creador de personas ni las desarrolló artísticamente. Era observador y presentó lo que observó con una intensidad y una simpatía tal que los personajes se hicieron tipos de las características representadas más que personajes individuales. El individuo representa su grupo. Pero es el individuo

que sufre, que llora, y que muere. Este retrato del individuo como representante del sufrimiento colectivo es otro valor progresivo en la obra de Sánchez. Cuando el mundo entero se dé cuenta de que el individuo es más importante que la organización, porque aquél tiene ánimo y ésta no, se habrá logrado mucho hacia la solución del problema internacional de política y comercio. El uruguayo vió estos individuos en el presente, pero porque tenían tanta realidad, alcanzaron al futuro y se hacen universales. En la presentación de un ambiente lleno de colorido, de realidad, y de detalles, Sánchez se hace un costumbrista, y aquí se ve una gran distinción del dramaturgo noruego a quien se ha comparado. Ibsen presentó el ambiente como relativamente insignificante, mientras Sánchez le dió gran importancia. Por eso, los personajes del primero son más abstractos y parecen ser reverberos de las ideas y los acontecimientos que los gobiernan, y por eso, hacen un impacto más fuerte en las consideraciones metafísicas.

En el sentido de ideología, Sánchez se alineó con los naturalistas y los realistas, y, como los otros grandes de estos grupos, produjo un drama verídico, una comedia de sociedad, y una comedia de ideas. Abrió el escenario del teatro argentino a las consideraciones de los problemas de la clase baja, la clase humilde con toda la miseria, la prostitución, la desesperación y la futilidad de la lucha contra una sociedad vigente que no consideró el individuo pobre como más que un animal, sin alma y sin inteligencia. En el presente se ven comedia tras comedia que re

presentan las luchas de la clase humilde, y aún en países donde la lucha no es tan intensa, hay interés por los problemas ajenos, porque se sabe que los problemas del mundo son los de cada uno. En este sentido, los individuos dramáticos de Sánchez son universales, y si Zulma, Zoilo y "la tigra" no son autónomos, sí son vívidos y merecen respeto y simpatía.

Los autores modernos ya no vacilan al presentar la vida baja en el escenario, y el público no desprecia tales obras.

"Kentucky Road" tiene la distinción de haberse representado miles de veces en Nueva York, para citar sólo un ejemplo. Lisandro, el vicioso borracho, tiene su seguidor en la comedia norteamericana "The Lost Weekend". Habría un sinfín de comparaciones.

Sánchez no era el único autor que formó un eslabon en la cadena cultural del teatro, pero sí era uno. Asimiló algo del pasado y continuó hacia el presente. El sainetero, el dramaturgo y el comediógrafo que interpretó la vida de la capital y del campo de la Argentina se junta a la cadena que habían forjado los precursores en Europa y en la Argentina misma. Y se hace precursor de las obras de Payró, de Sánchez Gardél, de García Velloso y de los muchos que alcanzaron al presente en el teatro rioplatense. Aunque fuera difícil comprobar que Florencio Sánchez aprendió directamente de los grandes europeos, o de sus compatriotas, no es difícil ver el parentesco que existe entre las obras y los sentimientos, sea aprendido o sea instintivo. Se sabe que figuró Sánchez entre los auditorios que aplaudieron a Antoine,

Grasso, Zacconi, y otros actores famosos. Se sabe también que las obras de los europeos fueron representadas en los teatros de Buenos Aires y de Montevideo. Pero la obra de Sánchez es espontánea e intensa, la técnica natural, y ciertamente las influencias que había asimilado fueron arremansadas y cambiadas hacia tal punto que parecen más suyas que ajenas.

Por eso, Florencio Sánchez es un reflejo de un período histórico y cultural que forma un eslabón entre el pasado y el presente. El teatro nacional de la Argentina se concibió en el período colonial, nació en el drama gauchesco, llegó a su madurez con Florencio Sánchez, y todavía vive, fuerte en su realismo, en su variedad, y en su candor y atrevimiento al enfrentarse a los problemas actuales.

Obras consultadas

- Aquino, Pedro Benjamín: Una mujer desconocida, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1943, t. VI.
- Arrom, José Juan: Documentos relativos al teatro de Venezuela, Boletín de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 211-223.
- Barthelemy, Juan Jacobo: Representación de los dramas del teatro de Atenas, del libro Viaje de Anacarsis a la Grecia, Capítulo LXX, B.E.T. t. II, pp. 209-220.
- Benavente, Jacinto: Psicología del autor dramático, de las Obras completas, t. VII, B.E.T. t. III, pp. 135-144.
- Bernardo, Mané: Teatro de títeres, Instituto Nacional de Estudio de Teatro, Buenos Aires, 1945.
- Bierstadt, Edward Hale: Three Plays of the Argentine, Duffield, New York, 1920.
- Boleslavsky, Richard: Acting. The First Six Lessons, Theatre Arts New York, 1933.
- Bosch, Mariano G.:
 1. Historia del teatro en Buenos Aires, Buenos Aires, 1910.
 2. De quién es el Siripo que se conoce - Siripo y Yara, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 5-15
 3. Manuel de Lavardén, poeta y filósofo, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Enero, pp. 15-20.
 4. Viejos circos porteños, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 157-161.
- Brady, Cyrus Townsend:
 1. Lively Theatre in Buenos Aires, Theatre Arts, New York, May 1939, pp. 355-358.
 2. Buenos Aires on her own, Theatre Arts, New York, May, 1941 pp. 382-90.
- Brooks, Cleanth, and Heilman, Robert: Understanding Drama, Louisiana State University, Baton Rouge, 1945.
- Cabello y Mesa, Francisco Antonio: Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un teatro de comedias, Artículo de Telegrafo Mercantil, 19 de septiembre de 1801, copiado B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I., pp. 3-5.
- Canal Feijoo, Bernardo: Fiesta sacramental americana, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 203-208.
- Capdevila, Arturo: Noticias del teatro argentino en los años gloriosos de Trinidad Guevara. B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 75-80
- Carisomo, Arturo Berenguer:
 1. La dramática realista-naturalista 1900-1918. B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Junio, pp. 24-28
 2. Neoclasicismo. Lavardén. B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 1-10
- Castagnino, Raul H.:
 1. El teatro en Buenos Aires en la época de Rosas, Instituto Nacional de Estudio de Teatro, Buenos Aires, 1944.
 2. José Zorrilla en el repertorio de los teatros porteños de época de Rosas. B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 13-19

3. ¿Lugones escribió teatro? B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III pp. 57-63
4. Noticia sobre dos obras dramáticas de don Alberto Larro - que, estrenadas durante la época de Rosas, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Enero, pp. 6-12
5. El sentido y la universalidad en el teatro de Armando Mooock, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 134-138
- Costa Ney: E.W.: Damas y caballeros que trabajan por el teatro argentino, Atlántida, Buenos Aires, 1947, Noviembre.
- Cotarelo y Mori, Emilio: Colección de entremeses, loas, bailes, jacaras, y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVII, Autores españoles, t. XVII, Madrid, 1917.
- Craig, Edward Gordon: El arte del teatro. B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, pp. 21-24.
- Cuitiño, Vicente Martínez: Elogio de Pablo Podestá, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 43-46.
- Cúnco, Dardo: Teatro completo de Florencio Sánchez, Claridad, Buenos Aires, 1941.
- Curotto, Angel: Carlos Brussa, "Leader" del teatro en el Uruguay, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 57-62.
- Chioino, José: Theater in Spanish America, Pan American Bulletin, 59, Washington, D.C. Mayo de 1925.
- Echague, Juan Pablo:
1. Florencio Sánchez, Iberoamericano, Boston, t. IX, Febrero de 1945, pp. 9-24.
 2. Enrique Frexas, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Junio, pp. 21-23.
 3. El teatro de ideas, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 145-154.
- Estrada, Santiago:
1. El teatro argentino, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Junio, pp. 45-48.
 2. Una carta de Ventura de la Vega del Archivo Nacional, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Enero, pp. 13-14
- Escalada Yriondo, Jorge: Orígenes del teatro porteño, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 23-32
- García, Germán: La primera obra teatral de Roberto J. Payró, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 217-231.
- García Velloso, Enrique:
1. Mamá Culepina, Comedias escogidas por J.P. Echagüe, Buenos Aires, 1942,
 2. Correspondencia de don Fernando Díaz de Mendoza, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 141-145.
- Giusti, Robert F.:
1. Florencio Sánchez, su vida y su obra, Sudamericana, Buenos Aires, 1920.
 2. Un episodio desconocido de la juventud de Florencio Sánchez, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Enero, p. 2.
- Gorostiza, Manuel Eduardo de: Biblioteca de autores mexicanos, t. XXII, Teatro v. 1, Mexico.
- Granada, Nicolás: Grasso, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Octubre, pp. 43-47.

- Grau, Jacinto: El conde Alarcos, El caballero Varona, Losada, Buenos Aires, 1939.
Los tres locos del mundo, La señora guapa, Losada, Buenos Aires, 1943.
- Guiborg, Edmundo: Shakespeare en el teatro oficial, B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 222-223.
- House, Roy Temple: Florencio Sanchez, a great Uruguayan Dramatist, Poet Lore, New York, v. XXXIV, Junio de 1923, pp. 279-282.
- Ibsen, Hendrik: Brand; Gengjängere (Los duendes); Folkefjenden (Enemigo del pueblo); Rosmersholm; Dukkehuset (La casa de la muñeca), Dansk Boghandel, Cedar Rapids, Iowa, 1931.
- Isaacs, Edith J.R.:
1. Argentine Drama, Theatre Arts Monthly, Mayo de 1939, pp. 340-349.
2. Ollantay by Ricardo Rojas, Theatre Arts Monthly, Abril de 1940.
3. The Negro in the Theatre, Theatre Arts Monthly, Cópia B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Octubre, pp. 26-27.
- Jones, Willis Knapp: El tema de la gringa en el drama rioplatense, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Octubre, pp. 29-35.
- Laferrere, Gregorio de: Los de barranca, Obras escogidas, Estrada, Buenos Aires, 1945.
- Larraya, Antonio Pagés: Tempranas inquietudes por el teatro en Buenos Aires, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 3-8.
- Larreta, Enrique: El Linyera; Pasión de Roma, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.
- Lavardén, Manuel de: Siripo, Antología de poetas argentinos de Juan de la Cruz Puig, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 11-22
- Madrid, Francisco:
1. Cincuentenario del estreno de "María Rosa", B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 195-198.
2. Traducción y notas de la "Vida heroica y fracasado de Adriañ Gual" por Avelino Artis, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 88-93.
- María y Campos, Armando de:
1. Archivo de Teatro, Populares, Mexico, 1947.
2. El teatro de México antes de Eusebio Vela, B.E.T. Buenos Aires, 1947, t. V, pp. 40-48.
- Menéndez Pidal, Ramón: Sobre los orígenes de "El convidado de piedra", B.E.T. Buenos Aires, 1944, pp. 10-20
- Mitre, Bartolomé: Reflexiones (sic) sobre el teatro a los que siguen esta honrosa profesión, Cópia B.E.T. Buenos Aires, t. II, pp. 8-9.
- Moliné, María Luisa: Luis Méndez, un iniciador del teatro argentino en Buenos Aires, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 146-152
- Monitor Republicano, El: Avisos sobre las funciones teatrales, Mexico, 1862-1868, t. XV-XVIII, p. 4.
- Monner Sans, José María:

1. Estado actual del teatro. B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 205-210.
 2. Laferrere, la iniciación en el teatro, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Enero, pp. 21-23.
 3. Una reedición de Florencio Sánchez B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 106-108.
- Monterde, Francisco: Pastorals and Popular Performances, Theatre Arts Monthly, New York, August, 1939, pp. 597-607.
- Morales, Ernesto: Historia del teatro argentino, Lautaro, Buenos Aires, 1944.
- Mori, Arturo: Treinta años del teatro hispano-americano. Moderna, Mexico, 1941.
- Nitze, W.A., Dargan, E. P. History of French Literature, Holt, New York, 1937.
- Novo, Salvador: Chaos and Horizons of Mexican Drama, Theatre Arts Monthly, New York, Mayo de 1941, p. 393.
- Ordaz, Luis: El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días, Futuro, Buenos Aires, 1946.
- Oyuela, Calixto: Manuel Tamayo y Baus, Estudios literarios, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 107-117, 167-184.
- Palavicini, Felix: México, historia de su evolución constructiva, Libro, Mexico, 1945, t. III, pp. 313-372.
- Payró, Roberto J.:
1. La cartera de Justicia.
 2. Sobre las ruinas.
 3. Marco Severi. Instituto Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1943.
- Pérez, José Cid: El teatro de America de ayer y de hoy: Cuatoma-la, B.E.T. Buenos Aires, 1947, t. V, pp. 2-13.
- Ponferrada, Juan Oscar: Vida de Ezequiel Soria, B.E.T. Buenos Aires, 1947, t. V, pp. 14-17.
- Richardson, Ruth: Florencio Sánchez and the Argentine theatre, New York. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1933.
- Robertson, William Spencer: History of Latin American Nations, Appleton-Century, New York, 1943.
- Rojas, Merio: El verdadero Juan Moreira, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Junio, pp. 5-13.
- Rossi, Vicente: Teatro nacional rioplatense, Cordoba, 1910.
- Saldías, José Antonio:
1. Cartas de Joaquin de Vedia a Enrique García Velloso, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 33-39.
 2. Rivadavia en el teatro, Conferencias del 15 de septiembre de 1945. B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 185-194
- Sánchez Galarrraga, Gustavo: El héroe, Havana, Cuba, 1919.
- Sánchez, Florencio: El teatro de Florencio Sanchez, Sopena, Argentina, Buenos Aires, 1942.
- Sánchez Trincado, J.L.: Bolet Peraza y el teatro, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 47-49.
- Sarmiento, Domingo Faustino: El teatro como elemento de cultura, Copia de Mercurio, de Valparaíso 20 de junio de 1842, B.E.T. Buenos Aires, 1943, t. I, Octubre, pp. 3-5.

- Sörenson, Per: Kaj Munk, a new Danish Dramatist, Theatre Arts Monthly, New York, Noviembre de 1939, pp. 821-839.
- Torre Revello, José:
1. El teatro capítulo XII, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 21-30.
 2. Los teatros en Buenos Aires del siglo XVIII, B.E.T. Buenos Aires, 1945, t. III, pp. 121-134.
- Trenti Rocamora, J. Luis: La primera pieza teatral argentina, B.E.T. Buenos Aires, 1946, t. IV, pp. 224-227.
- Usigli, Rodolfo:
1. Itinerario del autor dramático, Casa de España, Mexico, 1940.
 2. From the Mexican Theatre, Theatre Arts Monthly, New York, Enero de 1935, pp. 61-71.
- Vasquez Cey, Arturo: Florencio Sánchez y el teatro argentino, Juan Toia, Buenos Aires, 1929.
- Vedia y Mitre, Mariano de: En torno del monólogo de Hamlet, B.E.T. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 11-24.
- Villarrutia, Xavier: Hope and Curiosity, Theatre Arts Monthly, New York, Agosto de 1939, pp. 607-610.
2. La Hiedra.
 3. La mujer legítima, Cultura, Mexico, 1943.
- Wilgus, A. Curtis: The Development of Hispanic America, Farrar and Rinehart, New York, 1941, Chapter XXV, pp. 352-375.
- Yáñez, Agustín: Teatro de Alfonso Gutierrez Hermosillo, Mexico, 1945.

Materias

Dedicatoria 1-11

Límites fijados para esta obra 1-13

La universalidad del teatro

La continuidad del teatro

La necesidad de divisiones para la finalidad de investigación y comentario

Eslabones

La organización material: edificios, decorado, vestuario

Los actores: intérpretes, evolución

Los dramaturgos y sus obras: asunto, lenguaje, técnicas

El teatro del pasado 14- 63

El desarrollo europeo: un resumen breve desde principios hasta el siglo veinte especialmente en España

Los movimientos literarios en el teatro

El desarrollo hispanoamericano

En México y Guatemala

En el Perú y Venezuela

En la Argentina

La juventud: indígena y colonial

La adolescencia: el siglo diecinueve

La madurez: fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte

La nueva generación

Desarrollo material

Desarrollo literario: autores y obras

Florencio Sánchez 64- 71

La vida

Influencia de la historia, de la geografía, de la familia

Preparación: trabajo y viajes

Las obras 72- 108

Genero

Ambiente

Estilo

Intención

Técnica

Argumentos

Personajes: dibujo, desarrollo, balance

Valor universal

Referencias al pasado 109- 111

El teatro moderno 112- 114

Los edificios y equipo

Los intérpretes modernos

Los dramaturgos y sus obras: asuntos, lenguaje, técnica

Conclusiones 115- 118