

## EL TEATRO ROMANTICO EN HISPANOAMERICA

### TEATRO Y DRAMA

Poco o nada sobrevive del teatro romántico hispanoamericano. No faltaron, es verdad, autores dramáticos, pero — en proporción — en mucho menor número que los cultores de otros géneros. También se puede decir que el dramaturgo, cuando existe, no se da exclusivamente como escritor de dramas, sino que cultiva el drama en medio de otros géneros. (En cambio, aparece con mayor frecuencia el poeta lírico, el novelista, que es sólo eso).

El escaso valor del teatro romántico guarda quizás relación con sus proporcionados cultores. De la abundancia lírica, de las nutridas novelas de la época, quedan unos pocos pero estimables tributos. Del más menguado aporte dramático — repito — queda prácticamente la nada.

Esto se explica — es natural — por la falta de auténticos dramaturgos, por la falta de poetas que continuaran, con cierta altura, una tradición espaciada pero visible en América durante la época colonial. En menor grado, faltó el estímulo del teatro. Un dramaturgo escribe a menudo pensando en la representación, en un escenario, en un público. El libro puede ser el vehículo ocasional de su obra, pero — ayer y hoy — es siempre el espectáculo, la representación, el fin de toda obra dramática.

Paradójicamente, hay teatros en la época romántica. No muchos, pero hay. Lo que ocurre es que ese teatro vive de determinados nombres y obras, en particular, de obras traducidas, que agregan a la obra en sí la aureola del autor extranjero, sea en piezas de autores españoles, sea en piezas traducidas.

Agreguemos las vicisitudes políticas de la época, que repercutían directamente dentro de la vida social en cuyo seno vive

y actúa el teatro. Esa inestabilidad no borró el entusiasmo por el teatro, pero lo limitó y, paralelamente, limitó también inquietudes de autores dramáticos en agraz.

## EL TEATRO

Repito: aunque las condiciones políticas no eran las más adecuadas para extender el gusto por el teatro, hubo teatros en Hispanoamérica. Edificios en consonancia con las dificultades a que se ven expuestos los países nacientes, primero en las luchas de Independencia y después en las luchas civiles. Edificios modestos, a veces arreglos de viejas moradas que se transformaban para servir a ese fin, y, las más, edificios construidos expresamente para teatros. Estaban también los construidos a fines de la época colonial, entre los cuales se encontraban algunos de los mejores edificios.

Los teatros más importantes, de acuerdo a los respectivos países, eran los siguientes: en México, los teatros Iturbide y Nacional, construidos por el guatemalteco Francisco Arbeu, y el teatro Hidalgo<sup>1</sup>; en La Habana, el Coliseo, construido a fines del siglo xviii<sup>2</sup>, el Príncipe y el Liceo; en Caracas, el Coliseo Público<sup>3</sup>; el teatro de Bogotá; en Guayaquil, el Teatro Olmedo; en Lima, el Teatro Principal y el Variedades<sup>4</sup>; en Valparaíso, el Teatro Cómico y el Café del Comercio; en Santiago de Chile, el Teatro Municipal y el Teatro Provisorio — de Mercier<sup>5</sup> —; en Montevideo, la Casa de Come-

<sup>1</sup> Cf. ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS, *Entre cómicos de ayer*, México, 1949.

<sup>2</sup> El Coliseo de La Habana fue un verdadero teatro y no desmerecía frente a los mejores de España (ver JOSÉ JUAN ARROM, *Historia de la literatura dramática cubana*, New Haven, 1944, págs. 12-15).

<sup>3</sup> Cf. JOSÉ JUAN ARROM, *Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela*, en el *Boletín de Estudios de Teatro* (Buenos Aires), núm. 15 (1946), pág. 211.

En Caracas, el llamado Teatro del Maderero fue descrito en forma pintoresca por Nicanor Bolet Peraza.

<sup>4</sup> El Teatro Principal fue construido, primitivamente, en el siglo xvii. El Teatro de Variedades, a mediados del siglo xix. (Ver MANUEL MONCLOA Y COVARRUBIAS, *Diccionario teatral del Perú*, Lima, 1905, pág. 120).

<sup>5</sup> "El teatro era entonces un centro de verdadera actividad social... y todos reclamaban que en Santiago y Valparaíso se erigieran edificios adecuados a la importancia de este elemento de civilización y progreso" (LASTARRIA, *Recuerdos literarios*, pág. 185).

días<sup>6</sup>; y en Buenos Aires, el Coliseo Provisional — después Teatro Argentino —, el Teatro de la Victoria, el Teatro de la Alegría, el Teatro Colón — primitivo —.

Además, no puede desconocerse el valor que en algunas regiones (sobre todo, en la Argentina y México) tiene el circo como fundamentación del teatro, ya avanzado el siglo. Particularmente, en lo que se refiere al teatro gauchesco, en la Argentina, que encontraba allí ambiente apropiado al asunto (*Juan Moreira* es el ejemplo por excelencia).

### ACTORES

A pesar de las limitaciones de todo tipo que ofrece el teatro de la época, es justo destacar la presencia de actores americanos que llegaron a superponer su nombre al de las obras — heterogéneas — que representaban. No desaparece el actor español, y — aún más — en muchas regiones siguieron constituyendo mayoría abrumadora, pero la presencia del actor criollo (sobre todo, de buenos actores) inicia un período que tiene más significación de la que comúnmente se le asigna. Tal el sentido que tiene, en el Río de La Plata y Chile, el prestigio poco común de Juan Aurelio Casacuberta<sup>7</sup> y Trinidad Guevara<sup>8</sup>, sobre todo, el primero. En México, tuvo importante relieve la actua-

<sup>6</sup> Sin duda a este teatro se refiere Sarmiento cuando en una de las primeras cartas de sus *Viajes* escribe: "En un mezquino teatro danse mezquinas representaciones en español, italiano, francés, como el Archivo de Buenos Aires. En estos días se ha representado una rapsodia original, que quiere pintar una de las escenas horribles de la mazorca" (SARMIENTO, *Viajes*, I, Buenos Aires, 1922, pág. 86). Aclaro que Sarmiento se refiere a representaciones hechas durante el sitio de Montevideo. (Cf., también, LAURO AYESTARÁN, *La Casa de Comedias*, en el *Boletín de Estudios de Teatro* (Buenos Aires), II, n° 5 (1944), págs. 3-8).

<sup>7</sup> Sarmiento reparaba, en Chile, en la atracción que ejercía Casacuberta sobre los espectadores: "La atención del público está fija en el protagonista. La pieza, las decoraciones, los demás actores se oscurecen, son meros incidentes; las palabras, los movimientos, las diversas y variadas entonaciones del actor forman el fondo..." (SARMIENTO, *Obras*, II, Santiago de Chile, 1885, pág. 97).

Sobre Casacuberta, ver la monografía de MARÍA ANTONIA OYUELA, *Juan Aurelio Casacuberta*, Buenos Aires, 1937.

<sup>8</sup> Ver ARTURO CAPDEVILA, *La Trinidad Guevara y su tiempo*, Buenos Aires, 1951. Sobre Casacuberta y la Trinidad Guevara, ver también, RAÚL H. CASTAGNINO, *El teatro de Buenos Aires durante la época de Rosas [1830-1852]*, Buenos Aires, 1943.

ción del actor Merced Morales, y su muerte tuvo dimensiones de duelo nacional<sup>9</sup>.

Actores distinguidos — sin precisar mayormente nacionalidad — fueron los siguientes: en México, el ya citado Merced Morales, Antonio Castro, Soledad Cordero, Juan Martínez y el español Eduardo González; en Cuba, Hermosilla (director y después actor) y Prieto; en Colombia, los cómicos Villalba, Torres, Gallardo, Dolores Alegre, los esposos Belaval, Emilio Segura, Iglesias, Robreño y los Armentas<sup>10</sup> (imagino que una buena parte son españoles); en Chile, aparte Casacuberta y la Guevara, los Fedriani, Cáceres, Jiménez, Toribia Miranda, los dos Samaniego<sup>11</sup> y los Velarde (famosa fue Toribia Miranda, limeña, de gran belleza física y buenas dotes de actriz<sup>12</sup>, que actuó junto a Casacuberta); en el Río de la Plata, Francisco Cáceres, Joaquín Culebras, Antonia y Dominga Montes de Oca, Antonio González, la compañía española de Francisco Torres y Frago, Juan Antonio Viera, Rosquellas, Matilde de la Rosa, Alvara García, Matilde Díez, Tula Castro, Hernán Cortés, casi todos españoles. (Naturalmente, a la cabeza de todos ellos, Casacuberta y la Guevara).

Hubo también empresarios que dejaron algún recuerdo, por diferentes motivos. En México, fue empresario el conocido autor Manuel Eduardo Gorostiza; en el Río de la Plata, el argentino Pedro Lacasa fue, en realidad, más conocido por sus ajetreos políticos (secretario de Lavalle, primero; después, afecto a Rosas) que por su vinculación al teatro, como autor y empresario.

Juan Bautista Alberdi — que tiene unas medianas incursiones dramáticas — señalaba, en uno de sus artículos periodísticos de *La Moda*, que un signo del teatro argentino era la nacionalidad de los intérpretes:

<sup>9</sup> Cf. ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS, *Entre cómicos de ayer*, págs. 143-145.

<sup>10</sup> Cf. RAFAEL NÚÑEZ, *Románticos y decadentes*, en *Los mejores artículos políticos*, Bogotá, 1936, pág. 154; SALVADOR CAMACHO ROLDÁN, *Gregorio Gutiérrez González*, en *Poetas y críticos de América*, págs. 299-300.

<sup>11</sup> Ver J. V. LASTARRIA, *Recuerdos literarios*, pág. 185.

<sup>12</sup> Ver EUGENIO PEREIRA SALAS, *El teatro, la música y el arte en el movimiento intelectual de 1842*, en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago de Chile), XVIII, núm. 45 (1951), pág. 27.

Una de las condiciones, por otra parte, de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas<sup>13</sup>.

Sin aceptar del todo el final — muy vago y ‘en romántico’ — no cabe discutir la parte de verdad que tiene. (Claro que nosotros incluimos la obra dentro del “espíritu del pueblo”). Significación inaugural tuvieron actores como Casacuberta y Merced Morales, y actrices como la Guevara, la Cordero y la Miranda... Esos actores fueron naciendo a lo largo del siglo XIX, sobre todo al lado de actores españoles, que eran mayoría. Y algunos alcanzaron tal prestigio que hasta llegó a ellos un mal frecuente, entonces y hoy: el de las obras de encargo para el actor, o, simplemente, la obra efímera acomodada a las virtudes espectaculares de la cabeza de compañía (es lo que parece haber existido en el caso de Casacuberta y los dramones de Ducange). Por otra parte, fueron actores que formaron un extendido público adicto, público que, con frecuencia, iba a ver al actor más que a la obra ocasional que representaba.

Queda como aspecto positivo una calidad histriónica evidente, por encima de heterogeneidades del repertorio, es decir, de ese repertorio que da sello al teatro de mediados del siglo pasado. Se llega así al hecho casi paradójico de que la producción dramática original de la época se ha olvidado sin remordimientos y, en cambio, se mantiene — y aún se acrecienta — el recuerdo de famosos actores como el argentino Casacuberta (que ya Alberdi citaba en su artículo), sin equivalente entre los actores americanos del siglo XIX<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> ALBERDI, artículo titulado *Teatro*, en *La Moda* (Buenos Aires), 25 de noviembre de 1837. Y un crítico cubano de nuestros días no deja de coincidir con Alberdi cuando — al señalar las vicisitudes del teatro en Cuba durante la época romántica — atribuye el movimiento irregular a la falta de actores cubanos en las compañías de ese tiempo. Por cierto que Arrom no olvida relaciones entre actores y obras. (Ver José JUAN ARROM, *En torno a la historia de la literatura dramática cubana*, págs. 20-21).

<sup>14</sup> Hay un artículo muy juvenil de BARTOLOMÉ MITRE titulado *Reflexiones sobre el teatro* y publicado en el *Defensor de las Leyes*, de Montevideo (20 de julio de 1837), con material poco o nada aprovechable, y que se refiere a los actores: “Los

## REPERTORIO

¿Qué obras se daban?

Repito: obras de autores españoles y, más aún, obras traducidas del francés. Al lado de ellas — y muy esporádicamente — obras americanas de ingenios locales.

Se representaron en Hispanoamérica obras de Alejandro Dumas: *Antony*, *Catalina Howard*, *La torre de Nesle*, *Enrique III y su corte*; de Víctor Hugo: *Ruy Blas*, *Hernani*, *Angelo, tirano de Padua*, *El rey se divierte*, *María Tudor*, *Marion Delorme*; de Larra (tanto en obras originales como en traducciones o arreglos): *Macías*, *Don Juan de Austria* (arreglo), *No más mostrador* (arreglo), *Un desafío* (traducción), *El arte de conspirar* (arreglo); de García Gutiérrez: *El trovador*<sup>15</sup>; de Ventura de la Vega: *El hombre de mundo* y *La muerte de César*; de Zorrilla: *El zapatero y el rey* y *Don Juan Tenorio*; de Bretón de los Herreros: *Muérete y verás*, *Marcela o ¿cuál de las tres?*, *Un tercero en discordia* y *A Madrid me vuelvo*; de Harztembusch: *Los amantes de Teruel*; de Scribe: *El viejo de veinticinco años* (trad. de Ventura de la Vega), *Una cadena*, *El enemigo íntimo* y *El arte de conspirar* (trad. de Larra); de Ducange: *Los siete escalones del crimen*, *El jugador*, *La venganza*, *Quince años o los efectos de la perversión*<sup>16</sup>.

También, obras de Shakespeare: *Otelo*, *El mercader de Venecia*, *Hamlet*, *El rey Lear*; de Schiller: *María Estuardo*, *Guillermo Tell*; de Martínez de la Rosa: *Abén Humeya*; de

---

cómicos, para serlo — dice —, deben ser unos caballeros, deben conocer a fondo todas las ciencias y principalmente la historia, deben haber frecuentado la buena sociedad, tener modales finos y elegantes, conocer perfectamente la esgrima...". "Otras de las cualidades más esenciales de un actor es poseer bien su idioma (y aun otros)..."

Aclaro que no se trata de un manual del cortesano o del perfecto hombre de sociedad, sino de unas "reflexiones" sobre el cómico... Más valor tiene en otros comentarios (escena, obras).

<sup>15</sup> De su éxito en Colombia (y en otras partes) nos habla el poeta — y político — Rafael Núñez, con notorio entusiasmo: "No ha habido en este siglo obra literaria de más rápida, ardiente y popular resonancia..." (RAFAEL NÚÑEZ, *Románticos y decadentes*, en *Los mejores artículos políticos*, pág. 158).

<sup>16</sup> Ducange pertenece al escalón más bajo de un teatro que no subió mucho: algo así como el 'folletín escénico'. Tuvo mucho éxito, a pesar de que ya Sarmiento

Quintana: *El duque de Viseo*; de Moratín: *El sí de las niñas*; de Ramón de la Cruz...

Además, muchas obras se representaban sin nombre de autor y con la simple mención de "traducciones del francés", obras que muchas veces despertaban dudas y equívocos por la coincidencia de títulos y temas<sup>17</sup>.

## PUBLICO

El público no escatimaba su concurrencia, dentro de lo que las condiciones de la época permitían, y, en este aspecto, más de lo que se supone. De otra manera, no nos explicaríamos la presencia de un teatro en la época, eso sí, centrado en las ciudades más importantes, como medio de defensa.

El historiador peruano José de la Riva Agüero, en su obra *Carácter de la literatura del Perú independiente*, explicaba la ausencia (o escasez) del teatro en el Perú por la falta de producción y público: "Ni uno ni otro los hay en pueblos que no tienen más pasado que la soñolienta colonia, y que no alcanzan aún el relativo adelanto social que requiere el género dramático"<sup>18</sup>. La afirmación me parece algo injusta. Hubo un

---

lo llama "el indigesto Ducange". (Ver NORBERTO PINILLA, *La polémica del romanticismo*, pág. 95).

Sobre Ducange y su teatro, ver ARTURO BERENGUER CARISOMO, *La obra en que la muerte sorprendió a Casacuberta*, en el *Boletín de Estudios de Teatro* (Buenos Aires), núm. 26 (1949), págs. 50-54.

<sup>17</sup> Así, por ejemplo, Sarmiento se refería a un drama titulado *Cromwell* ("drama traducido del francés") y que no era — decía — ni el de Víctor Hugo, ni el de Emilio Souvestre, ni el de Félix Piat. (Ver SARMIENTO, *Obras*, II, pág. 113).

<sup>18</sup> Citado, con aprobación, por UNAMUNO, en *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, 1947, págs. 78-79.

Menéndez y Pelayo, por su parte, explica la escasez y pobreza del teatro en América como consecuencia de la falta "de un estado complejo de relaciones afectivas y de condiciones técnicas, las cuales es imposible producir artificialmente en pueblos nacientes y en sociedades nuevas". Y agrega: "A lo sumo podrá llegarse a ensayos de imitación como los de Pardo y Milanés, y a la farsa o representación superficial y abultada de costumbres populares, como vemos en el peruano Segura..." (*Antología de poetas hispanoamericanos*, I, págs. XI - XII).

A pesar de tan doctas palabras — y apoyándonos en el propio Menéndez y Pelayo — reconozcamos que es discutible hablar de "pueblos nacientes" y "sociedades nuevas" al referirse a los sí nacientes países hispanoamericanos del siglo XIX.

público: las representaciones lo prueban, pero, por diversos motivos, no alcanzó a nacer (o a mantenerse) una tradición dramática que venía de la Colonia (exactamente, de las dos regiones más importantes del coloniaje: México y Perú), en lo que a calidad se refiere.

Durante el siglo XIX se logra una cierta regularidad en las representaciones que — naturalmente — antes no existía, y eso se logra a través del favor del público que permite la estabilización de los espectáculos, salas más o menos adecuadas, empresarios, actores... , aunque no logra un 'autor' nacional. En fin, hasta se dio en México el hecho poco común — pero como consecuencia indudable de este interés — de la existencia de periódicos o boletines dedicados a comentar el movimiento teatral<sup>19</sup>.

Esto es importante, aunque a menudo no se lo reconoce así. De aquella época arranca una continuidad que llega hasta nuestros días y que se logra, especialmente, por un público que sostiene las representaciones, a pesar de las características de inestabilidad que presenta la vida política americana durante el siglo XIX. No olvidemos que el teatro es el ámbito donde vive un arte, o donde viven artes particulares, pero que también — sobre todo, entonces — constituye un centro de reunión social que con el correr del tiempo se torna insustituible. En los periódicos de la época se recogen las crónicas de las representaciones, crónicas en las que, a menudo, tiene tanta importancia la descripción del público, modas, enumeración de personas y personajes de la sala, tanta importancia — repito — como la representación en sí.

Nada mejor, para sintetizar la serie de elementos que constituyen una representación dramática, que recordar aquí párrafos de Alberto Blest Gana, Juan Bautista Alberdi y la Condesa Calderón de la Barca. El novelista chileno describe en *El ideal de un calavera* un humilde teatro santiaguino de la calle del Carmen, teatro que utiliza, en la ficción, para algunas escenas pintorescas, dentro de las cuales entra la representación en sí.

---

<sup>19</sup> Cf. ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS, *Entre cómicos de ayer*, pág. 118-124; PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, pág. 93.

En la gran carrera del progreso humano los teatros populares de Santiago sólo han alcanzado a dar pasos de niño, puesto que son ahora lo que eran en la época de la presente historia para regocijo de las clases democráticas. Preferíase entonces, como en el día sucede, la representación de autos sacramentales, que copiados del teatro español por los mismos actores o por los empresarios de las compañías, llegaban al cabo de dos ediciones a tan raras metamorfosis en el lenguaje que, a resucitar sus autores, no habrían podido reconocerlos. Agréguese a esto, las variaciones que en el plan se hacían para adaptar su personal a los que debían representarlos; la pronunciación esencialmente 'popular' de varios de los actores; lo pobre del local y lo pobrísimo de las decoraciones y de los trajes, y se tendrá una idea de la representación que iban a presenciar algunos de los principales personajes que conoce el lector<sup>20</sup>.

Claro que no todos los teatros hispanoamericanos tuvieron este magro perfil que en Blest Gana toca los límites de la caricatura, aunque hubo muchos así. Más importante era el Teatro Principal de México, pero no es mucho más alentador el testimonio de la Condesa Calderón de la Barca:

¡Qué teatro! Oscuro, sucio, lleno de malos olores: pésimamente alumbrados los pasillos que conducen a los palcos, de suerte, que al pasar por ellos, teme una pisarle los callos a alguna persona. Los actores, por el estilo. La primera actriz, favorita del público y no mal vestida, goza de gran reputación por su conducta honorable; pero es de palo, totalmente de palo, y no deja de serlo, ni aún en las más trágicas escenas. Segura estoy de que al terminar la representación no se le había desarreglado el más insignificante doblez de su vestido. Tiene, además, la singular manía de arquear la boca, como sonriendo, y al mismo tiempo, frunce el entrecejo con lágrimas en los ojos; se diría que trata de caracterizar un día de abril. Me gustaría oírla cantar: "Dijo una sonrisa a una lágrima".

<sup>20</sup> ALBERTO BLEST GANA, *El ideal de un calavera*, II, ed. de París, 1893, pág. 72.

También Alberdi describe una representación en el entonces nuevo Teatro de la Victoria de Buenos Aires. La visión es total: comienza por el edificio exterior, sigue con la sala ("inmensa pajarera"), "las señoras de la cazucla", las decoraciones, el telón (de dibujos y colores recargados) y culmina con las referencias a una obra representada (el *Angelo*, de Víctor Hugo). Es, claro está, la sátira de Alberdi *Figarillo*. (Ver ALBERDI, *Figarillo en Montevideo*, en *Obras completas*, I, Buenos Aires, 1886, págs. 366-371).

Muchos años después, LUCIO V. LÓPEZ, en *La gran aldea*, describirá a la distancia, una representación de un drama de Camprodón — *Flor de un día* — en el Teatro de la Victoria, por la Compañía García Delgado. (Ver LUCIO V. LÓPEZ, *La gran aldea*, Buenos Aires, 1948, cap. VIII).

No hubo aplausos, y la mitad de los palcos estaban vacíos, en tanto que los otros parecía que la concurrencia los ocupaba sólo cediendo a la fuerza de la costumbre, y en razón de ser ésta la única diversión nocturna. El apuntador hablaba tan recio que, como... "los acontecimientos por venir proyectan su sombra antes...", cada palabra la anunciaba confidencialmente al público antes de que saliera oficialmente de los labios de los actores. Todo el patio fumaba, fumaban las galerías, los palcos fumaban y fumaba el apuntador<sup>21</sup>.

A pesar de lo que da a entender Blest Gana, es indudable que los autores dramáticos románticos tuvieron especial cuidado en la escenografía. Peón y Contreras describe así, minuciosamente, el decorado del primer acto de *La hija del rey*:

Decoración de calle. A la derecha del espectador, el costado del convento de Jesús María, con una reja alta en primer término, y cerca de ella, más allá, la entrada de la portería, con escalinata. El muro de este costado ha de correr diagonalmente hasta el fondo estrechando la calle, de manera que el público pueda distinguir a la persona que hable desde la reja. Por este mismo lado, y en el fondo, desemboca una calle. A la izquierda siempre del espectador, desemboca otra calle, en primer término; en una de cuyas esquinas, la más visible, estará el nicho de una imagen alumbrada débilmente por un farolillo. Es de noche<sup>22</sup>.

También se inclinó el autor romántico por el urdido de tramoyas complicadas y espectaculares, en relación a determinadas obras y situaciones: terremotos, lluvias, nieve, paisajes exóticos... En fin, el cuidado del movimiento de simples escenas. Así, en una comedia de Felipe Pardo y Aliaga (de filiación entre clásica y romántica), vemos la siguiente acotación:

En toda esta escena, deben las actrices, sentadas cerca del proscenio, acompañar de una acción muy animada todo el diálogo, y de frecuentes

<sup>21</sup> CONDESA CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida en México*, México, 1920, carta séptima. Cit. por ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS, *Entre cómicos de ayer*, págs. 68-69.

<sup>22</sup> Ver *Cuatro siglos de literatura mexicana*, México, 1946, pág. 297. Esta atracción por la escenografía complicada se extendió también — señal de la época — a las representaciones de antiguas obras españolas de asunto fantástico y que requerían, por lo tanto, complejas tramoyas. En Buenos Aires, el director y actor español Francisco Torres puso en escena algunas de esas obras (*Pata de cabra*, *Los polvos de la Madre Celestina*) con gran aceptación del público. (Ver R. ROSEMBLAT y A. BLANCO AMORES, *Diez años de actividad teatral en Buenos Aires [1852-1862]*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), XXXI (1957), pág. 159).

carcajadas la parte de él relativa a la crítica de la función de la Marquesa (*Frutos de la educación*, III, escena III)<sup>23</sup>.

Esto, en cuanto a los autores y sus recomendaciones, que eran seguidas con mayor o menor fidelidad. Donde realmente pusieron particular cuidado y destacaron insospechado fervor fue en el vestuario, sobre todo en lo que se refiere a aquellos dramas históricos que tanto se daban. A menudo, el vestuario servía para asuntos históricos bastante alejados en el tiempo, pero no puede discutirse que atraían al público los vestidos y botas de variado color, el movimiento de las plumas y el relucir de las espadas. Obras hubo, pues (porque otra explicación no cabe), que lograron éxito sólo por el ingenio de la tramoya o el color de los trajes.

#### OBRAS: DRAMAS

Repito lo que he dicho al comienzo de este capítulo. Durante la época romántica en Hispanoamérica se escriben obras dramáticas, pero no son muchas las que se representan y su valor se reduce a muy poco<sup>24</sup>.

Se puede recordar aquí que el teatro hispanoamericano no produjo tampoco — ni antes ni después — muchas obras de mérito. Sin embargo, conviene tener presentes nombres de la época colonial (Pérez de Eslava, Ruiz de Alarcón, Sor Juana

<sup>23</sup> Ver Biblioteca de Cultura Peruana, Primera serie, núm. 9, pág. 193.

En otra comedia de costumbres, el colombiano José María Samper señalaba: "La misma decoración del acto primero, sin los anteriores muebles. Supónese que la casa de don Pascasio da sobre la plaza del pueblo, y que los vecinos están en regocijos públicos. Se oirán de cuando en cuando bandolas, gritos y cantos populares, y a veces se verán, a lo lejos, luces y gente en movimiento al través de las ventanas. Doña Petrona aparece dirigiendo el arreglo de la sala para un baile de disfraz; todos los muebles serán diferentes y quedarán grotescamente mezclados. En las paredes y el centro habrá algunas alcayatas desiguales con velas de sebo" (José María Samper, introducción al acto segundo de *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, Bogotá, 1936, pág. 115).

<sup>24</sup> Tomemos, por ejemplo, lo que ocurre en Bolivia, donde — según el crítico Enrique Finot — se escribieron sesenta obras dramáticas a lo largo de cuarenta años (curiosamente, más obras dramáticas que novelas). El hecho es sintomático, tratándose de la literatura boliviana (ver E. Finot, *Historia de la literatura boliviana*, México, 1943, pág. 178). Claro que el nivel artístico y la supervivencia de esa producción dramática no cuenta mayormente.

Inés de la Cruz, Caviedes, Peralta Barnuevo, Fray Francisco del Castillo, Juan Agustín de Castro, Vela), y el brillo — fragmentario, localizado — del teatro rioplatense y mexicano en el siglo xx. De todos modos, el teatro — a través de las diferentes épocas — dista del valor de la novela, de la lírica y aun del ensayo (más o menos amplio).

En la época romántica, las obras dramáticas que se escriben corresponden a unos pocos grupos bien definidos: dramas históricos, dramas de asunto contemporáneo y comedias. Sobre todo, dramas históricos; menos, comedias.

A su vez, la abundancia de dramas históricos se explica porque ése es el género característico del momento. Algunas de las batallas fundamentales del romanticismo europeo se habían dado alrededor de estos dramas. (Baste, para precisarlo, el estreno de *Hernani*, representaciones de Alejandro Dumas, o, en fin, lo que significan a menudo prólogos de obras dramáticas: Víctor Hugo, Manzoni). Esta modalidad — es decir, el drama histórico — pasa a América y determina la mayor parte de los dramas que se escriben entonces y que pertenecen a dos ciclos nítidos: el de la historia europea y el de asunto colonial.

En el primer caso, sus argumentos se desarrollan en la Edad Media y en los primeros siglos de la época moderna, salvo unas pocas obras que se desarrollan en la antigüedad. (Ejemplos: en Colombia, Manuel María Madieto: *Coriolano* y *Lucrecia*; en Cuba, la Avellaneda: *Saúl* y *Baltasar*, y Joaquín Lorenzo Luaces: *Aristodemo*; en el Perú, Clemente Althaus: *Antioco*).

Uno de los primeros dramaturgos en el tiempo, si no el primero, fue el dominicano Francisco de Javier Foxá. Escribió *Don Pedro de Padilla* (1836), *El templario* (1838) y *Enrique VIII* (1839). Foxá residió gran parte de su vida en La Habana y allí desarrolló su obra literaria. Según el crítico cubano Aurelio Mitjans, la noche del estreno de *Don Pedro de Padilla* fue una noche célebre en los anales del teatro cubano. Foxá fue coronado y la obra obtuvo un éxito como no se recordaba otro igual. El crítico lo compara a la noche del triunfo de *El trovador*, en Madrid <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> *Don Pedro de Padilla*, "drama calurosamente aplaudido en el Teatro Prín-

En Cuba, fueron también recordadas la obra de José Jacinto Milanés, *El conde Alarcos*, y la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Munio Alfonso*. En México, escribió dramas históricos Fernando Calderón (*El torneo, Ana Bolena, Hermán o la vuelta del cruzado*), y Manuel Nicolás Corpancho (*El poeta cruzado, El templario*), en el Perú. En Chile, Salvador Sanfuentes (*Juana de Nápoles*); en Colombia, José Caicedo Rojas (*Miguel de Cervantes*); en la Argentina, José Mármol (*El cruzado*) y Claudio Mamerto Cuenca (*Muza*, inconcluso).

De esta lista quizá convenga sólo aclarar la situación de Gertrudis Gómez de Avellaneda: sus mejores obras dramáticas — que son las que hemos citado — fueron escritas y representadas en España. Pero, sin exagerar minucias, la vinculación de la Avellaneda con su patria fue más consecuente que la de otros americanos que vivieron en España y se olvidaron completamente de América. La Avellaneda volvió, ya famosa, a Cuba, en forma temporaria, y aquí sus obras fueron tan conocidas como en España. En Cuba se representaron, también, sus obras dramáticas.

Los dramas de asunto colonial constituyen el otro grupo visible.

Prácticamente, se inicia con Ignacio Rodríguez Galván, que desempeña en México un papel similar al que Foxá desempeña en Cuba, con respeto al teatro. Rodríguez Galván escribió *Muñoz, Visitador de México* (1838) y *El privado del virrey* (1841). En México, también, José Peón y Contreras: *La hija del rey* (1876), *Hasta el cielo* (1876), *El conde de Peñalva* (1877), *El capitán Pedreñales* (1879)<sup>26</sup>.

Otros dramaturgos americanos y sus correspondientes dramas coloniales: Lucio V. Mansilla, *Atar Gull* (1855)<sup>27</sup>; Luis

cipe, muy del agrado de Palma y de Suzarte, que contribuyeron a coronarle ostentadamente aquella noche de indescriptible entusiasmo, célebre en Cuba, como la del estreno de *El trovador* en Madrid, como fecha de un acontecimiento teatral ruidoso nunca visto" (AURELIO MITJANS, *Historia de la literatura cubana*, Madrid, s. a., pág. 194).

<sup>26</sup> Ver ERMILO ABREU GÓMEZ, *Un aspecto del teatro romántico*, en *Contemporáneos* (México), núms. 30-31 (1950), págs. 246-247.

<sup>27</sup> Se trata de una obra juvenil de Mansilla, que, por otra parte, no persistió en el teatro. El drama se desarrolla en Pernambuco, a fines del siglo xvii, y el protagonista es un negro esclavo a quien la pasión impulsa a una verdadera carni-

Benjamín Cisneros, *Alfredo el sevillano* (1856); Miguel García Fernández, *La novia del hereje*, teatralización de la novela de Vicente Fidel López (1861); G. Gutiérrez de Piñeres, *El oidor* (1865); L. María Pérez, *El corsario negro*; Carolina Freyre de Jaimes, *Blanca de Silva* (1879).

Hay un tercer grupo, menos numeroso, que se refiere a la época de la Conquista. Entran allí, *Un amor de Hernán Cortés*, de Peón y Contreras (1876); *Lucía Miranda*, del argentino Ortega; *Huáscar y Atahualpa*, y *Atahualpa y Pizarro*, de José David Berrios, boliviano; *Atahualpa* (1869), de José Pol, boliviano.

Y un cuarto grupo, que se refiere a la época de la Independencia: exaltación dramática de los hechos y hombres revolucionarios, afín al tributo lírico, y que responde a una realidad cercana. Entran aquí: Alberdi, *La Revolución de mayo* (inconclusa); Reyes Ortiz, *Las lanzas*; Nataniel Aguirre, *Represalia de héroes*. Es decir, dramas patrióticos, cuyo eje lo constituye el tema político<sup>28</sup>.

Por último, las obras cuyo asunto se desarrolla en la época contemporánea al escritor, en las que no se alteran las propensiones sentimentales ni los tonos melodramáticos que caracterizan, en general, a todo el drama romántico. Ejemplos: Peón y Contreras, *Gabriela* (1890) y *Soledad* (1892); José T. de Cuéllar, *Deberes y sacrificios*; José Mármol, *El poeta* (1842); Rosa Guerra, *Clemencia* (1856); Félix Reyes Ortiz, *Odio y amor...*

En vista de la abundancia de dramas históricos, sobre todo en lo que se refiere a asuntos exóticos y alejados en el tiempo, algunos críticos recomendaban cauces más cercanos y conocidos. Así, Alberdi, al señalar el fracaso de *El cruzado*, de Mármol, lo atribuía al tema elegido:

...para sociedades como las de América — escribía — es totalmente inadecuado el drama erudito e histórico y mucho más si la historia

---

cería. Obra pobre (ver ed. de Buenos Aires, 1926), como casi todas — o todas — las citadas aquí.

<sup>28</sup> También entra en esta serie — aunque llegue el asunto a la época en que el autor escribe — el drama de BARTOLOMÉ MITRE, *Cuatro épocas*, escrito en Montevideo, en 1840. (Ver ed. de Buenos Aires, 1927).

que le sugiere alimento es del otro hemisferio y de tiempos que distan mucho del nuestro. La sociedad en que vivimos, esto es, la sociedad americana con sus tradiciones, usos, caracteres, pasiones e intereses peculiares será en lo futuro el material en que tome sus inspiraciones el autor de *El cruzado*<sup>29</sup>.

Claro que no era cuestión de temas, sino de creación o poder de creación. Pero no estaba descaminado Alberdi — en vista de la profusión de temas europeos — al recomendar temas poco transitados y que podían sentirse como propios. En fin, dentro del teatro europeo, obras como *Antony*, de Alejandro Dumas, de que tanto gustaron públicos de Hispanoamérica, daban también la pauta de lo que podía ser un asunto contemporáneo llevado a la escena (aunque, curiosamente, uno de los personajes de esta obra defiende al drama histórico como más apto para indicar el choque de pasiones).

Por lo común, el romántico distinguió entre la intriga, el terror, la muerte, que proyecta hacia atrás en el tiempo y desarrolla a través del drama histórico, y el juego de ingenio, con cierto aire costumbrista (de costumbres contemporáneas) que desarrolla en la comedia.

La muerte suele campea en el drama. Mejor dicho: es casi siempre el final obligado, aunque ya antes hay anticipos y prevalecen series o cadenas. Los personajes son superficiales y las situaciones no surgen internamente sino del movimiento de la acción: una acción violenta, tensa en juegos limitados pero eficaces desde el punto de vista dramático. Las pasiones desbordan y encuentran fácil reflejo — exagerado reflejo, por lo común — en el énfasis de los actores.

Evidentemente, los signos distintivos del drama romántico hispanoamericano son la violencia y el énfasis.

La sonrisa y el enredo prevalecen en la comedia. Claro que no se trata de reproducir "tragedia y comedia", a la manera clásica, sino de escindir con menor rigor, sobre todo en la amplitud que tiene la denominación de 'drama', en el que también pueden entrar elementos cómicos o pintorescos que den idea de la variedad y, al mismo tiempo, unidad de la naturaleza humana.

<sup>29</sup> Ver ALBERDI, *Obras selectas*, II, ed. de Buenos Aires, 1920, págs. 359-368.

En fin, el drama romántico en Hispanoamérica nada descubre en relación al drama romántico europeo, modelo absorbente. Así comienza (imaginamos fácilmente cómo termina) la obra de Rodríguez Galván, *Muñoz, Visitador de México*:

[Muñoz, sentado  
en el sitio]. Agitación y pesar,  
y martirios furibundos,  
me atormentan iracundos  
sin dejarme respirar.  
¡Que no pueda yo encontrar  
el reposo que deseo!...  
Triste estuve en el paseo  
y en la actualidad lo estoy...  
Por donde quiera que voy  
fantasmas y espectros veo...

Con respecto a la forma externa, y en consonancia con conocidos modelos, el drama hispanoamericano recurre al verso con mucha mayor frecuencia que a la prosa (uno u otra). A pesar de lo que había señalado Stendhal en su *Racine y Shakespeare*<sup>30</sup>, el verso es, notoriamente, el vehículo preferido.

Con todo, Alberdi escribe obras dramáticas en prosa (*La Revolución de mayo, El gigante Amapolas*), si bien en Alberdi la producción dramática aparece como algo ocasional, o, mejor, como variante del polemista y escritor político. (También, pensamos, el verso estaba fuera de su órbita: la redacción de *El Edén*, obra escrita en colaboración con Juan María Gutiérrez no hace sino confirmarlo). El mexicano Peón y Contreras escribió obras en verso y obras en prosa. La mayor parte — y las más conocidas — las escribió en verso, pero tiene algunas en prosa (*Doña Leonor de Sarabia, Gabriela, Por la patria*). No existe una división clara, pero es evidente que casi siempre la prosa corresponde a un asunto contemporáneo.

En 1846 escribía Sarmiento (aunque no iremos a buscar total exactitud en sus datos):

<sup>30</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare* [selección], París, 1952, pág. 45. En cambio, ALFREDO DE VIGNY (*Lettre à Lord... sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*) y VÍCTOR HUGO (prefacio a *Cromwell*) defendieron el verso en el teatro, aunque Hugo no borra completamente la prosa, tal como él se encargó de mostrarlo concretamente en algunas obras dramáticas.

Esta comedia o éste drama no puede ser en verso, porque el verso nunca puede expresar las pasiones con su verdadero lenguaje, sin estudio, sin alifios visibles, como son los asonantes y consonantes, y contra las reglas conocidas, la comedia o el drama moderno, es una acción, un suceso en prosa. Víctor Hugo, el primer poeta de la época, obedeciendo a esta nueva inversión de las reglas, ha escrito sus mejores dramas en prosa, como Dumas, como todos, porque no pueden evitarlo, aunque de vez en cuando aparezcan composiciones en verso...<sup>31</sup>.

Y en México — ya en 1860 — Antonio Cisneros Cámara sostenía que la obra teatral debía escribirse en prosa y, al mismo tiempo, eliminarse los apartes y monólogos, para alcanzar, así, una mayor cercanía con la realidad de la vida<sup>32</sup>.

A veces se distinguía — repito — entre verso y prosa, de acuerdo al asunto de las obras: histórico, en verso; contemporáneo, en prosa. Pero esta diferenciación estuvo lejos de ser corriente.

Queda por último — y es reflejo de la época — la obra dramática en prosa y verso. Vale decir, la obra que desborda ya la polimetría y marca en la prosa un nuevo elemento en la gradación de pasiones, juego escénico y expresión. Bartolomé Mitre escribió de esta manera su drama *Cuatro épocas* (1840), quizá sobre el cercano recuerdo de *Don Alvaro*, del Duque de Rivas.

#### OBRAS: COMEDIAS

La comedia que se suele denominar romántica es, en realidad, una comedia romántica a medias. En todo caso, comedia de la época romántica.

Como si el teatro por excelencia de la época se encerrase casi exclusivamente en el drama histórico, la comedia típica que se ve con más frecuencia entonces es una comedia prefe-

<sup>31</sup> SARMIENTO, *Viajes*, II, ed. de Buenos Aires, 1922, págs. 39-40. No es del todo exacto que las mejores obras dramáticas de Hugo estén en prosa: *Hernani*, *Ruy Blas* y *Les burgraves* son obras en verso y, sin duda, lo mejor del mediano teatro de Hugo. Además — repito — se pueden recordar principios del propio Hugo en el prefacio a *Cromwell*.

<sup>32</sup> Cit. por E. ABREU GÓMEZ, en *Un aspecto del teatro romántico*, págs. 224-225.

rentemente costumbrista, a mitad del camino — y aun ni siquiera — entre clasicismo y romanticismo.

Esto se explica en gran parte de acuerdo al origen fácilmente reconocible de esas comedias: en efecto, la base suele ser la comedia moratiniana (sobre todo, *El sí de las niñas*). Por tanto, esta situación poco o nada cambia en relación a la comedia española de la época (Bretón de los Herreros, López de Ayala)<sup>33</sup>.

Es curioso: tres americanos que residen en Europa llegan a alcanzar algún relieve en la comedia: Gorostiza, Pardo y Aliaga, y Ventura de la Vega. Los tres aparecen a mitad de camino entre clasicismo y romanticismo, y dos de ellos (Gorostiza y Pardo) volvieron a sus países — México y Perú — para continuar allí su obra y ejercer notoria influencia entre los jóvenes dramaturgos de la época<sup>34</sup>.

Agreguemos a Gorostiza y Pardo el nombre del peruano Manuel Ascencio Segura y tendremos el grupo más recordable de la comedia hispanoamericana de esos tiempos.

Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), nacido en Veracruz, pasó a temprana edad a España y allí inició su carrera literaria. Volvió a México cuando su patria consiguió la independencia y ocupó en su tierra importantes cargos públicos. Lo importante también es que siguió con su labor dramática, dentro de la línea moratiniana, a la que agrega, sin duda, eficaz gracejo popular. Entre sus obras más recordadas se encuentran *Indulgencia para todos* (1818), *Las costumbres de antaño*, *Don Dieguito*<sup>35</sup>, *Contigo pan y cebolla* (todas escritas

<sup>33</sup> El colombiano José MANUEL MARROQUÍN incluía a Bretón de los Herreros entre los escritores dignos de imitarse, y decía: "El estudio de sus comedias es sobre todo recomendable para los que se dediquen a la poesía cómica" (ver *Retórica y poética*, Bogotá, 1935, págs. 151-152).

<sup>34</sup> Ver PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *El teatro de la América Española en la época colonial*, en *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, núm. 27 (1949), pág. 181.

<sup>35</sup> *Don Dieguito* y *Contigo pan y cebolla* se representaron en Buenos Aires en los años 1835 y 1836, respectivamente. MARIANO G. BOSCH (*Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, págs. 245 y 246), de donde saco los datos, atribuye la segunda a "M. E. de Gorostiaga", error que permanece en el *Índice cronológico de datos* de esa obra, preparado hace unos años por MANUEL ARTACHO (Buenos Aires, 1940, pág. 376).

en España); y en México, *La madrina*, *La hija del payaso*, *Estela o el padre y la hija*<sup>36</sup>.

Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascensio Segura se encuentran cómodos dentro de una tradición peruana (o, mejor, limeña) que se había marcado ya en la época colonial. Me refiero a la propensión a la burla, a la sátira.

Pardo y Aliaga (1806-1868) es el hombre aristocrático por familia, educación y carácter, que se vale de la pluma para burlarse de personajes y situaciones que considera grotescos o en desacuerdo con su pensamiento e ideales. En él, el ingenio y la agudeza no son sino formas de su condición social, no muy afín al nuevo estado de América. Obras: *Don Leocadio*, *Aniversario de Ayacucho*, *Frutos de la educación* (1829), *Una huérfana en Chorrillos* (1833).

Espíritu conservador, Pardo y Aliaga aparece más inclinado a lo clásico que a lo romántico. Patricio de la Escosura en un primer estudio lo consideró clasicista; en un segundo, romántico<sup>37</sup>. La verdad que su situación es de las que poco ayudan al verdadero sentido del teatro romántico, aunque no puede omitirse su nombre en la época.

Manuel Ascensio Segura (1805-1871), nos muestra una gracia menos cuidada, menos 'aristocrática' que la de Pardo y Aliaga. Segura fue de humilde origen, y su vida tuvo mucho de bohemia. Por eso se lo ha considerado como representante de la 'gracia criolla', en cuanto refleja con mayor soltura y libertad la vida popular a través de sus personajes.

Obras: *El sargento Canuto* (1839), *La saya y el manto*

<sup>36</sup> Recientemente, el crítico mexicano ARMANDO DE MARÍA Y CAMPOS ha dado noticias de varios manuscritos inéditos de Gorostiza, entre ellos unas reflexiones acerca de *Del primitivo teatro español* y una biografía del famoso actor Máiquez. (Ver *Obra inédita de Manuel Eduardo de Gorostiza*, en *Cuadernos Americanos*. (México), XV, 5 (1956), págs. 149-178). Los manuscritos corresponden a sus años de España y revelan ideales neoclásicos. Interesan, sin embargo, en cuanto muestran una nueva época, inmediatamente anterior al romanticismo.

Diré, por último, que Montalvo se ocupó, al pasar, de Gorostiza como traductor. No es un elogio franco, pero lo destaca en la época: "Gorostiza — dice — no pone la pica en Flandes, pero pasa..." (*El buscapié*, en *Siete tratados*, ed. de Buenos Aires, 1944, pág. 529). Aclaro que, entre otras versiones más o menos libres, Gorostiza hizo un arreglo de *Emilia Galotti*, de Lessing, según la traducción francesa.

<sup>37</sup> Ver Biblioteca de Cultura Peruana, *Costumbristas y satíricos*, I, París, 1938, págs. 99-101.

(1842), *La moza mala* (1845), *Nadie me la pega* (1855), *Ño Catita* (1856)<sup>38</sup>, *Un juguete* (1858), *Las tres viudas o el lance de Amancaes* (1862).

Por cierto que no se trata de obras extraordinarias. Simplemente — y dentro de la escasez de obra original en ingenios hispanoamericanos de la época —, comedias de ágil movimiento y gracia comunicativa, sobre todo para el público limeño. Enredos típicos, contrastes, personajes caricaturescos, sátira de costumbres. . . , dan el tono a toda esta producción.

Menos difundido que los anteriores, el colombiano José María Samper cultivó también el teatro costumbrista y alcanzó cierto éxito en su patria (ver *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, “comedia de costumbres nacionales”, en dos actos y en verso)<sup>39</sup>. Un dato curioso y poco conocido — sobre la base del éxito de las comedias de Samper en Colombia — es el que se refiere a que primitivamente Jorge Isaacs elaboró *María* como comedia y que con posterioridad — ante consejos de José María Vergara y Vergara — le dio forma de novela. Claro que no conocemos ni la comedia primitiva, ni su contenido (en caso — repito — de ser exacto el dato), ni el alcance de la denominación como ‘comedia’<sup>40</sup>.

En México, Vicente Riva Palacio (más conocido como novelista) escribió varias comedias en colaboración con Juan M. Mateos: *Borrascas de un sobretodo* (1861), *Odio hereditario* (1861), y otras que incluyó en *Las lirás hermanas* (1871). Comedias en verso que — por lo que imagino — no se distinguieron mayormente. También escribió comedias en México Fernando Calderón (*A ninguna de las tres*).

En Cuba, José Jacinto Milanés, famoso por *El conde Alarcos*,

<sup>38</sup> “Esa admirable comedia, cuya paternidad no desdeñaría el gran Molière”, dice Ricardo Palma con más que amable juicio. (Ver *La bohemia de mi tiempo*, en *Tradiciones peruanas completas*, pág. 1304).

<sup>39</sup> Cf. JOSÉ MARÍA SAMPER, *Un alcalde a la antigua*, Bogotá, 1936.

<sup>40</sup> Según testimonio de J. M. SAAVEDRA GALINDO. (Ver Biblioteca Aldeana de Colombia, *Otros cuentistas*, Bogotá, 1936, pág. 6).

Y un dato paralelo: Zorrilla de San Martín escribió un primitivo *Tabaré* como obra dramática, en 1877. La obra no se publicó ni se representó. (Ver AÍDA COMETTA MANZONI, *El indio en la poesía de América Española*, Buenos Aires, 1939, págs. 193-194).

escribió varias comedias: *A buen hambre no hay pan duro*, *Ojo a la finca*, *Una intriga paternal* (perdida).

En la Argentina, Claudio Mamerto Cuenca — uno de los pocos escritores que permanecieron en Buenos Aires durante la tiranía de Rosas — cultivó el teatro y nos dejó dos obras: una comedia, *Don Tadeo* (comedia costumbrista, en cinco actos y en verso) y un drama histórico inconcluso: *Muza*. La comedia, que es la que puede valorarse, no ofrece mayores méritos. Tiene frecuentes alusiones al nuevo estado de América, a los viejos y a los jóvenes, a España y la Argentina. El final no deja de ser aleccionador:

Ya sois libres, ahora, pues,  
¡Conquistad el pensamiento!<sup>41</sup>.

Naturalmente que la sátira no sólo está presente, sino que predomina en las comedias citadas. Esto no es obstáculo para que, dentro de tal panorama, distingamos — como grupo aparte — el de las sátiras políticas. Aunque no eran muchas las posibilidades, la acezante vida política de la época, que tanto se refleja en la producción literaria, llegó también a las obras dramáticas. Nacen así algunas — no muchas — comedias satíricas cuyo eje lo constituye la situación política. De ese tipo es *El gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi.

En la comedia, verso y prosa suelen estar — en cuanto al número de obras — más equilibrados que en el drama. Peso, sin duda, del ámbito costumbrista, de la sátira a flor de piel, sin olvidar los ejemplos españoles de la época.

#### CONCLUSION

Las obras dramáticas hispanoamericanas de la época romántica son — repito — obras que raramente se representaron y que han llegado hasta nosotros como testimonio de un momento y de un teatro, y no como defensa indudable del valor literario. Quizás las comedias alcanzaron a representarse con

<sup>41</sup> Cf. CLAUDIO M. CUENCA, *Obras Poéticas*, II, Buenos Aires, 1860, pág. 246.

mayor frecuencia, en virtud de su asunto y del carácter directo de las obras.

Esto no puede achacarse a falta de público, puesto que el público existía y concurría a las representaciones de obras europeas (españolas, o no españolas traducidas). Las listas de obras representadas constituyen el mejor documento. Recordemos aquí — aunque escape algo a nuestro ámbito — que el dramaturgo (y famoso novelista brasileño) Alencar se hacía eco, no sin amarga ironía, de esa preferencia<sup>42</sup>.

La mayor defensa del teatro hispanoamericano de la época tiene posiblemente carácter de mezquino consuelo: está en el hecho de que las obras europeas (ésas que se preferían en razón de prestigio de sus autores o de su origen) tampoco han sobrevivido mucho más que las que se escribieron aquí, aunque quede un saldo algo más positivo. No deja de ser una defensa relativa, pero sirve — si no para justificar al teatro hispanoamericano — para establecer el balance general del momento.

En síntesis, la conclusión a que se arriba después de recorrer estas tierras secas del teatro romántico en Hispanoamérica se reduce a comprobaciones no muy alentadoras, aunque indudables: su conocimiento y menos que mediana valoración interesan más a la historia de las costumbres que a la historia de la literatura, más a la evolución de aspectos externos (actores, escenografía, público, edificios) que al eje indudable de la representación, es decir, la obra dramática. Pero es, de todos modos, un sector que no puede evitarse en el panorama de la época.

EMILIO CARILLA.

Tucumán.

---

<sup>42</sup> Palabras en el prólogo de su obra *O jesuíta*. Citadas por LEO KIRSCHENBAUM, *Teatro*, en BORBA DE MORAES Y BERRIEN, *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, Río de Janeiro, 1949, pág. 728.