

EL TEATRO GAUCHESCO RIOPLATENSE Y EL TEATRO REVOLUCIONARIO MEXICANO

Tanto el teatro gauchesco rioplatense, como el teatro revolucionario mexicano, son manifestaciones importantes de un teatro típicamente iberoamericano que, aunque en períodos distintos de florecimiento y con diversas modalidades y propósitos, ofrecen rasgos comunes, lo mismo en las circunstancias que les dan origen, como en los temas, personajes, ambientes, sentimientos y estilo que los caracterizan.

En efecto, así en Sudamérica como en México, este teatro es costumbrista por cuanto que en él se manifiesta un afán de abordar la problemática propia de los países en que se escribe. Si es verdad que los autores iberoamericanos contaban con el antecedente histórico-literario de un Leandro Fernández de Moratín y de un Manuel Bretón de los Herreros, que casi a un siglo de distancia inauguran en España un nuevo teatro de costumbres, burgués, anti-heroico, moralizante y didáctico, cuyo vehículo es la prosa y no el verso, no es menos cierto que nunca antes habían estado los iberoamericanos más desligados que ahora de España, ya sea por la influencia de las ideas liberalistas francesas que tienen ascendiente en América a partir de las luchas de la Independencia, ya porque, como sucede en México durante la década que va de 1930 a 1940, flotan en el ambiente novedades literarias tales como el expresionismo y el unanimismo, y siempre porque la propia situación interna de integración, reestructuración o estancamiento social y político concentra los esfuerzos de los hombres de letras sobre una dramática nacional.

En Argentina, como en México, el teatro nacionalista es una manifestación posterior a la novela gauchesca y revolucionaria respectivamente, al grado de constituir con frecuencia una dramatización de la misma. Cabe recordar cómo, por el 1900, en un afán de afirmación del mestizaje y de reivindicación del gaucho, se lleva a la escena en Buenos Aires la novela *Juan Moreira*, por el Circo de los Hermanos Podestá. La obra presenta las desventuras de un gaucho que, tiranizado por un italiano, le da muerte, pero tiene que pagar después con la vida. La idealización del mestizo,

si bien resta realismo a la pieza, no deja duda alguna respecto a la aparición de una nueva sensibilidad por parte del público. Es un camino por el que avanza considerablemente Florencio Sánchez, cuyas obra empiezan por esas fechas a ser representadas en Argentina. En México, novelistas como Mauricio Magdaleno y Mariano Azuela figurarán entre los más conspicuos dramaturgos revolucionarios. *Los de abajo*, acaso la más popular novela de la Revolución, fue adaptada al teatro por su propio autor.¹

La presente nota gira en torno a las siguientes obras: *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez; *El león ciego* (1908) de Ernesto Herrera; *La venganza de la gleba* (1905) de Federico Gamboa; *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno; *San Miguel de las Espinas* y *Masas* de Juan Bustillo Oro. Las tres últimas son fruto del movimiento teatral nacido en México en 1932 con el nombre de "Teatro de Ahora". *La gringa* y *Barranca abajo* se sitúan históricamente en la época que sucedió a la caída de la tiranía del ex-ídolo de los gauchos, Juan Manuel Rosas, en la Argentina en 1852, y a la aceptación, no fácil, por otra parte, de la Constitución de 1853, en la que Bartolomé Mitre, gobernador de Buenos Aires, logró por fin la unidad del país. Bajo las presidencias ilustres del propio Mitre y de su sucesor Domingo Sarmiento, se fomentaron la agricultura, la instrucción pública y la inmigración de europeos, sobre todo de italianos, que afluyeron al país en grandes cantidades, llevando consigo un mayor espíritu de trabajo y mejores métodos de cultivo, por lo que desplazaron fácilmente a la antigua población criolla, anquilosada en tradiciones y en derechos cuya fuerza no era posible ya hacer valer ante el nuevo empuje civilizador.

En *La gringa*, comedia —casi drama— en cuatro actos, Sánchez plantea el conflicto entre una familia de colonos establecida en una chacra de la provincia de Santa Fe, y Cantalicio, el viejo gaucho y antiguo dueño de la tierra, que terco y desorganizado, empieza por enajenarla y termina por perderla, todo lo cual implica un íntimo drama, más moral que económico, que es hábilmente explotado por el autor. Entre los dos extremos —Nicola, el "gringo" o colono, justo pero intransigente, y el gaucho, lleno de odio y de amargura— median Próspero, criollo puro e hijo de Cantalicio, que trabaja para el nuevo dueño de la tierra, y Victoria, "la

¹ Cf. F. MONTERDE, A. MACAÑA ESQUIVEL y C. GOROSTIZA, *Teatro mexicano del siglo xx* (México, 1956. Col. *Letras mexicanas*, vols. 25-26); V. en especial el prólogo de Antonio Magaña Esquivel al vol. 26.

gringa", los cuales, unidos por el amor, terminan por solucionar el conflicto, al fundir los elementos de donde surgirá la futura raza argentina.

Barranca abajo, en cambio, plantea la situación del criollo en forma desesperada y cruel. Es una tragedia en tres actos cuyos elementos están perfectamente trenzados, ya que el despojo de los extraños está alentado por la complicidad de los íntimos y por la connivencia de la propia autoridad civil. Juan Luis, el colono, puede entonces no sólo apoderarse de la tierra de Zoilo Carbajal, el gaucho, sino seducirle a la hija y arrebatárle la honra. La obra está escrita bajo signos románticos: Robustiana, la hija fiel a Zoilo, está tuberculosa, lo cual no le impide ser la heroína de un breve idilio, que constituye una bella transición al final del segundo acto. Muere de consunción, como era de esperarse; pero sobre todo es romántica esa fatalidad inmediata y, por así decir, casera —tan diversa del *fatum* griego basado en divinas decisiones— especie de mala suerte implacable en que la pobreza, la enfermedad, la falta de simpatía o de maña sitian y ahogan al personaje que no sabe ya, ni quiere tampoco, enfrentarse a su destino.

El león ciego, en cambio, es una evocación de la bravura de los gauchos, cuyo vigor había cimentado la nacionalidad uruguaya, pero que divididos en dos acérrimos bandos, el de los "Blancos", conservadores y partidarios de la Argentina, y el de los "Colorados", liberales y partidarios del Brasil, sostienen encarnizadas luchas durante más de ochenta años. Sin embargo, aunque la guerra civil es el eje de la obra, en el primero de los tres actos Herrera subraya la presencia de un tercer poder, que terminará por desplazar a los antiguos criollos:

"Aistá compadre, aistá, pa que aprendan ustedes. Y después sacrificuense por su partido; dejen casa, dejen familia, dejen hacienda, guasquéense, reviéntense, sáquenlos a flote a punta 'e lanza, pe-liando si es posible contra sus propios hijos... ¿Y total, pa qué? ¡Pa hacerles el caldo gordo a los doctores! pa que después le salgan conque si mató, con que si asesinó... como si las peleas se ganaran con discursos."

Y es que la sociedad que presenta *El león ciego*, de viejos guerreros de orgullosa estirpe, y para quien el honor militar obliga sobre todas las cosas, es a la vez primitiva y aristocrática como la de la *Iliada*; así pueden coexistir en ella la crueldad y la ternura, la fiera y el sincero respeto al enemigo. Pero es una sociedad

que se ha consumido a sí misma en aras de sus propios ideales, y no puede prevalecer frente a las nuevas ideas, de respeto a la vida humana, es cierto, pero en las que se mezclan sutilezas y sofismas, hipocresías y dobleces que son como el precio que hay que pagar por "el progreso". Sea como fuere, el propio afán de conservación pone coto a la desbordada hombría del criollo. Ante la perspectiva de que la historia de su padre y de su marido se repita en su hijo, Goya, el personaje femenino más importante, viuda y cansada de sufrir, exclama: "¡Basta de leones, tatal!", lo que viene a ser como el punto final en un capítulo de la historia uruguaya.

El teatro gauchesco, como acabamos de ver, es en gran manera evocación, testimonio de una etapa ya superada en el desarrollo social y político. No así el teatro revolucionario mexicano, que es un teatro de diagnóstico, de denuncia, orientado fundamentalmente hacia el porvenir.

La venganza de la gleba es una obra que recoge las preocupaciones de justicia social que se dejan sentir, cada vez con más fuerza, en las postrimerías del porfirismo. Drama en tres actos, muestra cómo la indiferencia, la incomprensión, la tiranía por parte de los señores amos de la tierra para con los trabajadores de ésta, trae consigo el castigo de los tiranos, cuando "la gleba" toma venganza, estableciendo la igualdad humana esencial entre amos y sirvientes. Para demostrar su tesis, Gamboa recurre al recurso, un tanto artificial, pero muy vigoroso, de hacer que la heredera se enamore, sin saberlo, de su propio medio-hermano, un miserable peón a quien el señor de la tierra se había negado, maliciosa y tenazmente, a reconocer como verdadero nieto, ya que era el vástago natural de su hijo y de una de las campesinas del lugar.

Las voces de alarma que hubieran podido evitar la tragedia son desoídas: las de doña Guadalupe de Pedreguera, la abuela, cuyos escrúpulos religiosos y morales son tildados de "socialismo"; y las de Joaquín, el estudiante de leyes que representa el soplo de las "ideas avanzadas" de la capital, que no tardarán en dejarse oír con el levantamiento de Madero.

Casi treinta años más tarde, cuando la Revolución que presintió Gamboa había barrido ya el país, dejando un dudoso saldo de mejoramiento efectivo, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro vuelven a plantear la cuestión de los derechos de la tierra. El primero, presenta la clásica figura de Zapata a siete años de distancia del Plan de Ayala, empeñado todavía en repartir las tierras a los indios del Sureste, y en dotar de crédito agrícola a los ejidos.

Pero es una lucha que empieza ya a sentirse cansada, aunque no se haya disminuido el ideal de Zapata. Y es que las tropas de Carranza, ávido de controlar el poder, le dan campaña sin cuartel, diezman sus efectivos, le matan a los más allegados y nulifican su acción: "Luego, llegan los del Gobierno... deshacen todito... truenan a media docena y queman el pueblo. Eso es lo que hemos ganado."

Estatismo social y político es el mal que diagnostica Magdaleno en la situación que emerge de la Revolución. Zapata cae víctima de una vulgar traición, no sin antes profetizar el desamparo en que volverán a quedar los indios. Estancamiento; más aún: retroceso; tal es la impresión que recibe el lector de *San Miguel de las Espinas* y de *Masas*. El primero de estos dos dramas, afín un tanto a la obra de los prerrevolucionarios rusos, Tolstoi y Dostoyevski, presenta en tres actos el problema de la perversión por la pobreza y de una insuperable injusticia social. Los tres actos, "El constructor", "Rifles" y "La Presa Bravo", constituyen tres episodios paralelos ocurridos en épocas distintas: en vísperas de la Revolución, a raíz de ella, y en la época turbulenta que la sucedió. Aunque dispersa la atención en innumerables personajes que se desplazan unos a otros, la unidad de la obra se salva gracias al mismo escenario fundamental, la misma tierra, sedienta y vengativa, que implora su redención, el mismo personaje, María, que la encarna, el mismo conflicto: la construcción de una presa interrumpida siempre por ambiciones y querellas mezquinas, y el mismo desenlace trágico que deja el problema en pie. Los tres actos muestran personajes empeñados en hacer resurgir la tierra: en los tres, los hados parecen favorables al principio, pero después se tornan repentinamente crueles, y la tragedia se precipita con implacable rapidez.

En *Masas*, el problema no es tanto campesino como obrero, pero las implicaciones son semejantes: es la eterna lucha contra el militarismo latinoamericano, que impide la extensión de beneficios a las mayorías proletarias y solapa los grandes latifundios y el imperialismo extranjero: "¡Nada se puede hacer por estas tristes patrias americanas con sus ejércitos siempre ahogándolas!" —dice uno de los personajes. Este drama, que recuerda el *Hombre masa* de Ernst Toller, aunque no va tan lejos en el abstraccionismo alegórico, tiene, como *Emiliano Zapata* y *San Miguel de las Espinas*, dimensión épica por cuanto es siempre la suerte de un fuerte grupo humano la que está en juego y colgada de las decisiones de sus

dirigentes. Como en las otras dos, el saldo es negativo, ya que se repite, aun entre los que parecían más incapaces de ello, la turbia historia de traición y de afán de poderío que esteriliza los sacrificios y siega de raíz las mejores esperanzas. Aunque la dedicatoria de la obra y algunos rasgos del estilo pudieran hacer al autor sospechoso de marxismo, es evidente, quizás más ahora que en 1932, que el tipo de régimen político que propugna *Masas*, basado en la defensa de derechos esenciales como el de asociación y el de libre expresión, está muy lejos de una dictadura de tipo marxista-leninista.

Tanto el teatro gauchesco, como el revolucionario mexicano, presentan ordinariamente personajes sencillos, típicos, muy repetidos, que pueden definirse con pocas palabras y agruparse en torno de unos cuantos rasgos. Sólo por excepción encontramos en ellos verdaderos caracteres, singulares, complejos, divididos en sí mismos por una interna lucha.

Existe desde luego, en todas las obras que vengo analizando, una clase opresora de origen o por lo menos de afinidad extranjera, ya sea un colono que desplaza a un criollo —Nicola, Juan Luis, en Florencio Sánchez— o un aristócrata que se cree dueño de vidas y de honras —don Andrés de Pedreguera en Gamboa, Emilio Dudivier en Bustillo Oro— o un poder político y militar apoyado explícita o implícitamente por un país de fuerte capacidad económica —el dictador Chocano y después el dictador Neri en *Masas*.

Existe por consiguiente una clase oprimida, a menudo un tanto ficticia por cuanto idealizada, como el criollo Zoilo Carbajal, que es honrado, noble, incomprendido, y que —como han señalado algunos críticos de Sánchez²— llega a un fin artificial, ya que el suicidio, en la época en que se sitúa *Barranca abajo* —últimas decenas del siglo xx— era sumamente raro en el campo rioplatense. En cambio el retrato de Cantalicio, el criollo de *La gringa*, el de Marcos y Loreto su mujer, en *La venganza de la gleba*, rudos, huraños y ensimismados, y el de los campesinos de *San Miguel de las Espinas*, avezados a la lucha y renuentes al arado, sanguinarios y desconfiados, son altamente realistas. Idealizados un mucho están, en cambio, Máximo Forcada y su mujer, Luisa Neri, líderes del proletariado en *Masas*. La descripción que de ellos hace el autor denota la simpatía que le inspiran: Máximo Forcada, "joven, alto

² Cf. el *Diccionario literario* Montaner y Simón, Barcelona, 1959.

y fornido, hombre de recias facciones que acusan su decisión siempre firme y su impulsivismo". Luisa Neri, "mujer de mucha entereza y de vigor físico". Su actuación nunca desdice del más acendrado heroísmo.

Existe también en casi todas estas obras una clase traidora, ya sea en el sentido más crudo del término, la del matón, como el general Almonte en *Masas* y el coronel Guajardo en *Emiliano Zapata*, que traicionan para lograr ascensos militares y políticos; o como Prudencia y Rudecinda en *Barranca abajo*, que buscan satisfacer su afán de lujo y de bien parecer, o como Martiniana, la alcahueta de esa misma obra, que es cínica, astuta, hipócrita y lenguaraz; o en fin, excepcionalmente, un personaje complejo, Porfirio Neri, en quien Bustillo Oro analiza la evolución moral del hombre que, otrora fiel a sus convicciones, sube al poder y siente apoderarse de él nuevas ideas que modifican su criterio y lo llevan paso a paso a ser la antítesis de sí mismo. Es un personaje que tiene hondura, y que llega a promover la definición del hombre y de la existencia:

"Los hombres no conocen su vida. Hay algo desconocido que los liga... ¡Debes saber que soy el que más ha sufrido de todos nosotros!... Torcido en su camino, buscando un sendero recto, ensuciando su propio destino ... ya sin siquiera saber porqué."

Hay en cuarto lugar una clase que llamaremos "progresista", porque posee una clara visión de los problemas y desea remediarlos, o porque al menos profesa ideas un tanto avanzadas y sentimientos moderadores. Aniceto en *Barranca abajo*, Horacio y Próspero en *La gringa*, Arturo el periodista en *El león ciego*, doña Guadalupe de Pedreguera y Francisco, el administrador, en *La venganza de la gleba*, los ingenieros y el vate Landívar en *San Miguel de las Espinas*, Montañón en *Emiliano Zapata*, Jaime Mateos en *Masas*. Dado que, excepción hecha de *La gringa*, todas las obras tienen un desenlace trágico, esta clase es arrollada siempre, ya sea porque se la juzgue desleal o cobarde, o porque llegue fuera de tiempo, o porque la época no sea propicia para el humanismo y el progreso.

En cuanto a las mujeres, un amplio sector de ellas está también idealizado. Herencia del romanticismo, son personajes convencionales, sumamente pasivos, cuyo papel principal consiste en presentar la tragedia y en tratar débilmente de oponerse a ella. Tales son Goya, en *El león ciego*, Dolores —doña quejidos— en *Barranca*

abajo, Blanca —víctima y no causa de tragedia— en *La venganza de la gleba*, María, “la loquita”, en *San Miguel de las Espinas*, Remedios, la mujer de Emiliano Zapata, “la vieja”, madre de Máximo Forcada y la hermana de éste, en *Masas*. En general, el papel de la mujer en este tipo de teatro es secundario. En Magdaleno y en Bustillo Oro se les da a los gestos y actitudes femeninos un alto sentido simbólico y plástico de un estilo un tanto pre-colombino, como lo muestra esta indicación: “Hecha un ovillo, Remedios se arrincona, como un bulto, en el suelo” (*Emiliano Zapata*).

* * * * *

La ironía y el fatalismo, resortes eficaces del teatro, se encuentran presentes en todas las obras con matices diversos. Muy irónico es el rechazo que Zoilo hace a su mujer en el tercer acto de *Barranca abajo*, cuando ella solicita su perdón y le ofrece quedarse a su lado, y él la obliga a llevar adelante el plan que había concertado de irse a la estancia de Juan Luis con las otras mujeres. Don Andrés de Pedreguera y su nieta padecen una ceguera tal, que la confianza de sus amores, que ésta ingenuamente hace a aquél, es fatal para ambos. El recurso, aunque melodramático, está bien trabajado, y lleva la obra a un crescendo y a un final climático muy efectivos como espectáculo, sobre todo si se tiene en cuenta el público de la época. Dudivier, el general Bravo y Emiliano Zapata se meten por sí mismos en el peligro, y mueren después de hacer un alarde de fuerza y de autoridad, que resultan irónicos. En *Masas*, el recurso expresionista de proyectar la fotografía del ya muerto Forcada y un reportaje cinematográfico de la manifestación “del hambre y de la muerte” mientras el nuevo dictador Neri rinde su primer informe al congreso, es una forma original, pero quizás demasiado obvia, de subrayar la ironía de la obra. Es también irónico y poético el contraste entre el primer acto, con su atmósfera de heroicidad, la inminencia de algo grande y trascendental, y el último, con Neri envilecido, y el signo del estancamiento y de la muerte, un gigantesco cráneo en que se funden las imágenes de todos los manifestantes, como nota final.

En cuanto al fatalismo, en una y otra obra, las mujeres, y también otros personajes, están llenos de presentimientos y de presagios funestos, ya sea por influencia del romanticismo, ya porque predomina una filosofía determinista, como en los dramas de Bustillo Oro y en *Barranca abajo*.

Dado que el teatro nacionalista se empeña en reproducir problemas y personajes de un país en un determinado momento de su evolución social y política, es natural que el paisaje, la habitación, el vestido, las costumbres y todo aquello que tenga relación con el ambiente regional, adquiera una dimensión importante. Más aún, es ello un elemento que provoca la adhesión espontánea del espectador, no habituado a grandes esfuerzos de imaginación y satisfecho de encontrar su propia forma de vida reproducida en el teatro.

En las obras de los dramaturgos rioplatenses, el escenario reproduce por lo regular la vieja *estancia*, ligada a labores agrícolas y sobre todo ganaderas. En *La gringa*, la acción abarca dos años, y las indicaciones escénicas hacen hincapié en la transformación que sufre el campo durante ese tiempo, debido a la hábil administración de los colonos. En el último acto, no queda en pie de la vieja chacra de Cantalicio sino un ombú, estorbo para la civilización, elemento simbólico de fuerte contenido sentimental al que se adhiere el gaucho con todas sus fuerzas, tratando de impedir que lo derriben. Por otra parte, la indumentaria de los colonos, típica de la estación, mejora en relación con su creciente bienestar económico.

En *Barranca abajo*, el desamparo del gaucho parece proyectarse sobre el paisaje vasto e ilimitado, y la atmósfera tensa, cada vez más cargada de brutalidad campesina, parece encontrar eco en la crueldad de la naturaleza que deja caer el azote de la enfermedad sobre los animales que constituyen la riqueza del país.

En *El león ciego*, el primer acto transcurre en una sala espaciosa de cualquier ciudad de uno de los departamentos del país. De las paredes cuelgan retratos de militares y una panoplia con armas antiguas, lo cual está en perfecto acuerdo con el tema y con los personajes de la obra. En los dos últimos actos, que tienen lugar en una *estancia*, Herrera prescribe brevemente elementos escénicos típicos: "ranchos de terrón", "un gran galpón abierto y a medio quinchar", se oye alguna canción uruguaya, y no puede faltar el clásico mate; pero, sobre todo, es significativo el sacrificio de "la Guacha", la oveja favorita, por parte de Machito, el último vástago de esta familia guerrera. El incidente pone de relieve el "machismo", la innata fiera de la raza, y en cierto modo simboliza las oblaciones de víctimas inocentes que exige la guerra.

Si bien el naturalismo de Gamboa se pone de manifiesto en las actitudes de ciertos personajes, verbigracia, la exaltación del amor

libre que hace Damián en el tercer acto de *La venganza de la gleba*, el drama cae, por lo que se refiere a las indicaciones escénicas, más bien dentro de la corriente romántica. No es de extrañar este retroceso, si se tiene en cuenta —como explica Francisco Monterde³— que el teatro en México, durante el primer tercio de este siglo, siempre fue a la zaga de otros géneros literarios, de tal manera que el drama romántico viene a ser contemporáneo de la novela realista o naturalista, y el drama realista lo es a su vez de la poesía post-modernista, y así sucesivamente.

En Gamboa, las indicaciones escénicas contrastan marcadamente con las de los dramaturgos rioplatenses o mexicanos examinados en este trabajo, porque en tanto que las de éstos son concretas y funcionales, las de aquél son prolijas y adornadas de un lirismo poético más propio de un novelista que de un autor de teatro. Con ello Gamboa anhela hacer hincapié en que el drama de los personajes se refleja en la tierra, que ésta pisa y siente como si poseyera también un alma humana, y que es ella la que, como lo indica el título, toma venganza para reivindicar la igualdad esencial de todos sus hijos. Por lo tanto, en el segundo acto, don Andrés y su mujer ven marchar juntos, a través de una ventana de la casa solariega, a Damián y a Blanca, el plebeyo al par de la aristocrática heredera, sin que el cielo ni la tierra, sobre los que se proyectan sus siluetas, se hagan cómplices de ninguna desigualdad.

La hacienda en que se sitúa *San Miguel de las Espinas* es de una especie muy diversa a la de *La venganza de la gleba*. La de ésta era rica, inmensa, productiva, fruto de un largo periodo de paz y de los esfuerzos de una sociedad perfectamente jerarquizada, en donde todo estaba en orden, aunque ese orden fuera injusto. En cambio, *San Miguel de las Espinas* exhibe las dolorosas consecuencias de un largo olvido y de un irreparable desorden. Las normas que regían la antigua sociedad oligárquica se han roto, pero no se han creado otras que las sustituyan; por ello, esa tierra árida, polvosa, cubierta de cactus, es como una diosa huraña que clama venganza y que se traga, en una especie de rito precortesiano, la sangre de sus hijos.

En *Emiliano Zapata* está presente el suroeste mexicano, con sus palmeras, sus plantíos de caña de azúcar y sus charros revoluciona-

³ Cf. F. MONTERDE, "Introducción" del libro *Teatro mexicano del siglo xx*, México, 1956, vol. 25 de la col. *Letras mexicanas*, p. ix.

riós, de sombrero ancho, las cananas sobre el pecho, el bigote largo y el paliacate amarrado al cuello. Más aún, bulle en la mente y en los labios de los personajes la expectación de las fiestas típicas, el coleadero, la tapada de gallos, la serenata, los castillos, las comilonas de carnitas rociadas de cerveza; pero todo ello es una quimera que, como la entrada triunfal en México del ejército libertador, se desvanece ante el cadáver de Zapata, que cruza sobre unas parihuelas, chorreando sangre, por el escenario.

El autor de *Masas* rehuye circunscribir su drama a las fronteras de un país o de una región. En una nota preliminar dice claramente:

"*Masas* glosa uno de tantos movimientos sociales de la América Hispánica en un ambiente imaginario, para extender el alcance internacional del comentario; y a través de sucesos y frases registrados aun en países europeos, para colocar mejor dentro de la situación mundial presente de agudización de la lucha acontecimientos que el autor no ha querido enmarcar en los límites de una nacionalidad. Se advertirá por ello, en el diálogo o en las noticias del radio que preceden a cada tiempo, por ejemplo, alguna frase de Mac Donald o de algún editorial de un gran diario europeo o americano."

Así, pues, se sitúa esta obra de lleno en el ambiente de los treintas, con su crisis de trabajo y su oferta de brazos proletarios. Es la única de las obras analizadas que escapa al ambiente rural, para enmarcarse de lleno en el ámbito y en las tensiones de alguna capital hispanoamericana.

El teatro gauchesco rioplatense y el teatro revolucionario mexicano son, en conclusión, frutos de razas y de momentos históricos diferentes: de la inmigración europea, que a fines del siglo pasado y principios de éste se sobrepone al fondo criollo, el primero; de la mezcla indo-hispánica, que en el primer tercio de este siglo pugna por una más equitativa organización social, el segundo. Pero en ambos hay interés por parte de los dramaturgos hacia un sector de la población —generalmente campesino— que ha sido desplazado o postergado. Esta actitud, por lo que toca a los rioplatenses, es más desinteresada por cuanto que el desplazamiento del gaucho es para ellos un fenómeno trágico, pero inevitable. Se limitan a describirlo de una manera nostálgica, casi elegíaca. En cambio, los autores mexicanos son más combativos. Presienten o

recogen las consecuencias de una etapa caótica en el desarrollo del país, y buscan orientarla y superarla.

Ambos teatros aspiran a dar a la simple anécdota un sentido humano universal, y aunque directamente giren en torno a elementos negativos como el despojo, la impotencia, el estancamiento y la desunión que impiden el progreso y acarrearán trágicos desenlaces, indirectamente pretenden resultados positivos: denunciar lo que a su juicio constituye una injusticia, o al menos, consagrar a sus personajes en la historia y en el arte.

Estructuralmente tienen un corte más moderno las obras de Mauricio Magdaleno y de Juan Bustillo Oro. Su patetismo es más sobrio; en cambio, *Barranca abajo* y *La venganza de la gleba* caen dentro de una corriente francamente romántica; sus temas mismos son folletinescos. Por lo demás, todas las obras revisadas se inspiran en una filosofía liberal y sus autores son inconformes o rebeldes en el pensamiento o en la acción.

No tiene este teatro, en uno o en otro hemisferio, y salvo casos excepcionales, grandes pretensiones en cuanto a hondura de pensamiento, complejidad psicológica de los personajes o refinamientos estilísticos. La actualidad de sus temas ha ido dejando de tener validez a medida que ha evolucionado la situación social y política de sus respectivos países; pero es un teatro que produce una impresión fuerte, de contornos firmes y precisos, y que ha ofrecido una amplia oportunidad para la afirmación de una literatura nacional que, una vez superada esta etapa, podrá lanzarse a la indagación de los temas más sutiles y profundos de la condición humana.

MARÍA E. GONZÁLEZ PADILLA

Facultad de Filosofía y Letras.