

© DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Concepción Reverte Bernal.
Teatro y vanguardia en Hispanoamérica.
Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2007.

Ximena Briceño / Stanford University

En contra de la consideración del teatro en tanto práctica que siempre ocurre en el espacio y en el tiempo, Teatro y vanguardia en Hispanoamérica se manifiesta desde sus primeras páginas en contra del “desligamiento del teatro del desarrollo literario” (9-10). Así, Concepción Reverte Bernal no busca leer el teatro de vanguardia; sino a la vanguardia en el teatro. En su libro, Reverte se dedica al estudio de textos dramáticos, hasta ahora poco comentados, escritos por conocidos poetas o narradores de la vanguardia hispanoamericana. El estudio de Reverte se organiza en cinco capítulos: la introducción, donde presenta una “caracterización del teatro de las vanguardias hispanoamericanas”, y los siguientes que corresponden al estudio de las obras de Vicente Huidobro, Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Conrado Nalé Roxlo y Francisco Arriví.

Desde este enfoque, las vanguardias en América Latina operan por contagio geográfico y genérico: por un lado, en sus lecturas y en sus viajes a Europa los autores hispanoamericanos asimilan las nuevas teorías y prácticas artísticas; por otro, dentro de su propia obra deciden ensayar en teatro lo que ya han hecho en poesía o narrativa. Teatro y vanguardia en Hispanoamérica pone especial énfasis en el desarrollo simultáneo y dependiente de la vanguardia en América Latina respecto de la vanguardia europea y estudia obras latinoamericanas en diálogo con el contexto teatral europeo de los años veintes a cuarentas: examina a Huidobro con relación al teatro de la crueldad; a Vallejo respecto del teatro político soviético; a Arriví y a Nalé Roxlo junto a obras del francés Jean Giraudoux y del español Alejandro Casona; por último, a Miguel Ángel Asturias como uno de los primeros en elaborar una síntesis entre el teatro europeo y el teatro indígena.

En su introducción, la investigadora plantea la necesidad de considerar dos etapas para elaborar un criterio histórico sobre la vanguardia en el teatro: una primera en la que aparecen aspectos innovadores en la producción teatral hispanoamericana y una segunda en la que estos se “sedimentan”. Aunque Reverte se manifiesta en contra de algunos puntos en las cronologías propuestas por Grinor Rojo (1972) y Frank Dauster (1993), finalmente propone como ámbito cronológico para la vanguardia teatral en América Latina un periodo semejante al formulado por estos autores: es decir, los años veintes, treintas y cuarentas. La diferencia principal radica en el enfoque: si Rojo y Dauster se concentran en las generaciones, Reverte plantea estudiar primero las obras y luego volver a las generaciones. De este modo y en su comprensión orgánica de la vanguardia, Reverte procede, a la manera filológica tradicional, a postular la creación de un canon en términos del establecimiento de obras claves para explicar a partir de ellas fenómenos culturales. Dichos fenómenos a su vez se explican en términos de rasgos que

son característicos de la obra de autores específicos. En Teatro y vanguardia en Hispanoamérica esto resulta problemático puesto que reconoce que, en el caso del teatro escrito por los vanguardistas, las obras seleccionadas no necesariamente tuvieron un efecto profundo en las generaciones de sus autores o en las siguientes.

El segundo capítulo está dedicado al “Teatro de la crueldad de Vicente Huidobro (Artaud y Jarry)”. En él, Reverte analiza con una enorme solvencia bibliográfica dos obras del chileno, Gilles de Rais y En la luna, para trazar una posible relación entre estos textos dramáticos y el teatro de la crueldad de Artaud. Las obras de Huidobro, en la lectura de Reverte, en tanto farsas, formarían parte de los antecedentes del teatro del absurdo latinoamericano. El tercer capítulo, “El drama-ballet Cuculcán de Miguel Ángel Asturias”, plantea la lectura de *Cuculcán* como producto del sincretismo cultural operado por Asturias que combinaría, por un lado, elementos de las Leyendas de Guatemala y, por otro, de la fascinación que ejercieron en el autor los ballets rusos de la época, especialmente el Pájaro de fuego, a manera de un antecedente del teatro experimental antropológico y como un epígono anacrónico del Rabinal Achí. “Releyendo a Vallejo: Vallejo como dramaturgo busca un camino personal” es el capítulo que está más cerca de proponer en el libro una bisagra entre la escritura y la práctica teatral, puesto que Vallejo se empeñó, sin mucho éxito, en la puesta en escena de sus obras y porque, probablemente, entre los escritores elegidos, Vallejo es quien estuvo más cerca de la comprensión utilitaria que tiene Reverte del teatro como vía de transmisión de ideas revolucionarias. Reverte sigue las lecturas de Vallejo, sus viajes por Europa y sus textos sobre teatro así como sus obras teatrales a manera de un itinerario personal en la búsqueda de un teatro socialmente comprometido y por momentos en pugna con el estalinismo y el teatro revolucionario soviético de los treintas. Por último y aunque no coincida del todo con el marco

cronológico establecido, en “Sirenas acriolladas: Conrado Nalé Roxlo y Francisco Arriví”, Reverte plantea un estudio comparado del motivo de la sirena en las obras Ondine (1982) del francés Jean Giraudoux, Sirena varada (1934) del español Alejandro Casona, La cola de la sirena (1941) del argentino Conrado Nalé Roxlo, y la trilogía Máscara puertorriqueña: Bolero y Plena (1955), Sirena (1959), Vejigantes (1956) del puertorriqueño Francisco Arriví para exponer su evolución desde el realismo decimonónico a la incursión en el simbolismo fantástico y finalmente al nuevo realismo en las vanguardias hispanoamericanas.

Teatro y vanguardia en Hispanoamérica aporta en primer lugar una extensa bibliografía general sobre las vanguardias latinoamericanas y los autores de los cuales se ocupa, así como también bibliografía específica sobre las obras teatrales que estudia. En segundo lugar, vale recalcar la novedad del estudio de la interrelación de distintos géneros practicados por un mismo autor y el ensayo de analogías entre vanguardistas que escribieron obras teatrales. El libro de Reverte es el primero en hacer un estudio comparado del teatro escrito por los vanguardistas de habla hispana. Sin embargo, dada la polarización de los estudios críticos sobre el teatro en América Latina que la propia autora describe al inicio --el estudio de un teatro dentro de lo literario y un estudio del teatro en tanto práctica efímera-- no queda clara la manera en que desde este planteamiento se pueda salvar dicha oposición.

A lo largo del libro, Reverte se adelanta a posibles críticas: los escritores elegidos no son dramaturgos sino narradores o poetas; sus textos son más “literarios” que “dramáticos” (aunque es necesario recalcar que ello puede decirse de todos los autores estudiados menos de Francisco Arriví, quien no solamente ha sido un prolífico dramaturgo sino un importante promotor del teatro puertorriqueño). Probablemente más que un aporte al estudio del teatro

en Hispanoamérica, el libro de Reverte es un aporte para el estudio de la vanguardia hispanoamericana, entendida esta como un campo de acción y producción cultural que incluye actitudes, compromisos y políticas de ruptura, una de las cuales fue la búsqueda del quiebre de géneros y cánones literarios. Al teatro, en tanto práctica teatral y conjunto de producciones teatrales de una época o un pueblo, no le interesan mucho los dramaturgos que no crean más teatro; es decir, los que no abren caminos al teatro. La aparición del libro de Reverte y su discusión constante sobre el teatro literario y el teatro dramático tiene un aire de familia con la vieja discusión sobre el origen del teatro argentino contemporáneo en la cual Roberto Arlt o Carlos Gorostiza son opciones irreconciliables. La posición de Gerardo Fernández al respecto es pertinente aquí: "... si bien es cierto que el teatro argentino actual sería muy distinto de no haber existido aquel improvisador genial, solitario y revulsivo --que más que de Wedekind, Kaiser y Pirandello deriva, como lo ha señalado Emir Rodríguez Monegal, 'simultáneamente de Salgari y Baudelaire, de Proust y de Rocambole'-- también lo es que Arlt es demasiado innovador y libertario, demasiado desprejuiciado e individualista como para hacer escuela o para dejar herederos literarios o teatrales". [1] Como el teatro de Arlt, el de Huidobro, Asturias o Vallejo no estimuló más teatro.

Obras citadas

Fernández, Gerardo (Ed.). Teatro argentino contemporáneo. Antología. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992.