

Algunas Ideas Sobresalientes de América Hispánica expresadas en el Teatro del Siglo XX

CARLOS SOLORIZANO
Guatemalteco, Profesor de la
Universidad de México.

El teatro, crónica de un pueblo

El Teatro es la crónica testimonial más directa de la vida de un pueblo. Siempre que queremos saber de la índole de un conglomerado humano, de su comportamiento, de su problemática, recurrimos a su teatro para conocer lo que se manifiesta por la vía consciente que la razón explica, o por otra, no menos precisa y certera en su proceso de exteriorización, que es la subconsciente.

El teatro griego y la psicología

No es casual que toda la psicología moderna haya recurrido al teatro griego y a sus personajes para explicarnos las complejidades del ser humano, haciendo uso de fábulas e historias recogidas en el preciso momento en que el hombre se toma a sí mismo como centro del universo y pretende explicar todos los fenómenos que le rodean en relación consigo mismo, con sus orígenes, con su crecimiento, con sus impulsos de creación y destrucción. Edipo y Electra, Antígona y Orestes se han convertido en símbolos de la búsqueda humanística introspectiva, que pretende desentrañar la historia de cada individuo, para formar con la suma de estas historias individuales la totalidad de la Historia de una época o de un país. De la misma manera habrían de convertirse en símbolos Pantalón y Colombine, Otelo y Desdémona, Segismundo y Rosaura, Fausto y Margarita, que son síntesis de una filosofía que busca la explicación del hombre dentro de sus propios límites, para descubrir que nada de lo humano es totalmente reprochable o idealizable, que el bien y el mal constituyen la esencia misma del hombre y que de la lucha de estos dos elementos resulta su aniquilamiento o su redención.

Esta posibilidad de inclinarse hacia el bien o hacia el mal, hacia la plenitud o la frustración proviene de la certidumbre de que el hombre, según la máxima renacentista, es dueño de su propio destino y para realizarlo totalmente debe luchar contra fuerzas que lo anclan en un pasado nebuloso o lograr la definición de sí mismo, que sólo se logra en la afirmación de su propia identidad.

El teatro de la América Hispánica

Para examinar el crecimiento del teatro de Amé-

rica Hispánica recordemos, en primer lugar, que este género literario expone mejor que cualquier otro la evolución histórica de los países americanos de habla española y que se nos presenta durante el Siglo XX como testimonio de una psicología que desea liberarse de sus raíces coloniales, de su dependencia original, que quiere encontrar sus propios perfiles, pero que al intentar hacerlo muestra cierta indecisión ya sea porque la vigencia de sus antecedentes coloniales resulta demasiado amenazadora todavía, o porque el rechazo de los mismos ocasiona una distorsión y una negación de las fuentes vitales que nos dieron origen.

De manera general podríamos afirmar que el teatro Hispanoamericano del Siglo XX, es la exteriorización de un conflicto común a todos los escritores cuyos países han tenido un origen colonial y que buscan una expresión propia sin eludir ni imitar sus fuentes originales. Pero al mismo tiempo, la lucha por esa independencia que se ha librado y que sigue librando de diversas maneras crea, a su vez, una nueva temática, una motivación diferente que es la expresión que singulariza nuestra literatura dramática entre todas las del mundo.

El costumbrismo

El principio del siglo nos muestra el tímido comienzo de un género que traza sólo los rasgos más externos de la fisonomía hispanoamericana. Sin embargo, aún en ese momento se presentan nuevos problemas ajenos a los ancestrales del colonialismo. Apenas consolidados los regímenes liberales que establecían el sistema republicano en todo el continente, vemos aparecer como tema central de este teatro la definición y análisis de ese individuo desplazado en cuatro siglos de sumisión, el mestizo, cuyos rasgos físicos y cuya conducta y forma de expresión se manifiesta por vez primera y cobra el lugar principal dentro del drama como protagonista de conflictos particulares. Este es el período al que hemos llamado *costumbrista*, en el cual los autores comienzan a mostrar a su público algunos caracteres, comienzan a señalar algunas deficiencias y van construyendo un personaje dramático elemental, con el cual pueden identificarse los componentes de esa clase media concentrada en las ciudades, formada también por mestizos, cuyo carácter, sintetizado en breve trazo, anima a los personajes de esas ingenuas comedias de gusto aún romántico.

El mestizo

Este mestizo se mueve en diferentes ambientes. En Argentina y en Uruguay, que es donde le vemos aparecer por primera vez, debe afrontar, en el momento mismo en que cobra conciencia de su propio ser el contacto con extraños venidos de tierras lejanas y que llegan a su propio país asistidos por todos los privilegios legales. Las consignas de Sarmiento y de Alberdi que proclamaban respectivamente "governar es poblar" y "governar es educar", se vieron pronto expresadas en el teatro en una dolorosa confrontación que mostraba a esos mestizos desmañados e inseguros ante los inmigrantes europeos que llegaban a esas vastas tierras sudamericanas a construir un mundo nuevo, aparentemente sin ataduras ancestrales ni atavismos colonialistas. Lo mejor de la obra de Florencio Sánchez está motivado por esta circunstancia. Así, en "La gringa", vemos al mestizo, unificado con los inmigrantes después de un choque violento y doloroso, capaz de construir una realidad mejor para todos ante el estímulo de una mentalidad moderna y constructiva. En "M'hijo el doctor" es la oposición de la cultura campesina ancestral y de las nuevas formas de civilización contemporánea. La más importante obra de Roberto Payró "Marco Severi" recoge el drama de estos inmigrantes visto desde dentro, sin la idealización que de ellos hacían los criollos, su aparente ruptura con el pasado que no es suficiente para identificarlos totalmente con la tierra nueva. Inadaptados en ese suelo virgen deben padecer siempre una desolada enajenación de sí mismos.

Bastaría la obra dramática de estos dos autores para testimoniar la transformación que los países del extremo sur de América sufrieron con la llegada de los inmigrantes europeos. Pero ellos no fueron los únicos. La misma problemática origina obras de otros como el chileno Eduardo Barrios, cuyo orgulloso criollismo expresado en comedias como "Lo que niega la vida", y "Vivir", se erguía en contra de "el cosmopolitismo traído en maletas" o las obras del uruguayo Ernesto Herrera, que aplicó procedimientos de introspección psicológica de índole general para definir los rasgos y las formas de expresión de los mestizos uruguayos, con el ánimo de un investigador que aspiraba a recoger todo el vocabulario popular, para dejar testimonio de él en los diálogos que hicieron perdurables a los personajes de obras como "El estanque" y "El león ciego".

Teatro de Costumbres

Pero si en los países de América del Sur se efectuaba rápidamente este proceso de transformación, en los de Centroamérica y del Caribe la imposición de tiranías locales entorpecía el desenvolvimiento del Teatro de Costumbres que iba adquiriendo en todo el continente un carácter de crítica que ayudaba a la rectificación de nuestras formas de vida. Sólo algunos autores lograron hallar una forma para burlar esa vigilancia, mediante un tono irónico que conciliaba la amenidad de la acción dramática con la intención crí-

tica del conflicto. Así, el portorriqueño Ramón Méndez Quiñones logró obras como "Un jíbaro como hay pocos", que recogía el color del idioma de la isla y ponía de manifiesto la gravedad de los problemas raciales que tanto han preocupado a muchos países de nuestro Continente. El cubano Salvador Salazar mostró la vida de la clase media oprimida de su país en su obra "La torpe realidad" y como derivado de esta postura apareció después el autor costumbrista más importante de Cuba, Marcelo Salinas, que coincidía con los uruguayos Florencio Sánchez y Ernesto Herrera en la abundancia de dones naturales, en su sinceridad, en una instintiva sabiduría para expresar sus ideas liberales en un diálogo eficaz, nacido de los hechos y nunca de las tesis del autor.

En Centroamérica

Estas ideas liberales que animaron el Teatro de Costumbres hallaron repercusión en Centroamérica en la obra del costarricense Raúl Salazar Álvarez y en la del salvadoreño Francisco Gavidia, que en comedias como "El Encomendero", expresaba su tierno apego a las cosas y motivos inmediatos, para hacer una violenta acusación en contra de la permanencia de elementos feudales en todos los países de Hispanoamérica. Esta misma inspiración animó el teatro de costumbres mexicano, aparecido en el momento mismo en que estallaba la revolución de 1910, que trajo a la vida nacional una diferente información ideológica. En este teatro, que había tenido sus antecedentes inmediatos en el drama rural de Federico Gamboa titulado "La venganza de la gleba", los autores mexicanos pusieron en juego elementos panfletarios para aleccionar acerca de los fines positivos de la revolución. Juan Bustillo Oro en su obra "Masas" y Mauricio Magdaleno en la suya "Emiliano Zapata", crearon personajes portadores de ideas elementales, fácilmente comprensibles a los públicos mayoritarios.

Preocupación fundamental

Todo este período costumbrista estaba dotado de una preocupación fundamental, la de señalar la vitalidad de la clase media y de la campesina, formadas por el mestizo indohispánico, y de las adversidades que debían vencer para su crecimiento. Los autores expresaban concientemente su descontento ante los hechos que el prolongado coloniaje había propiciado: las diferencias de castas, el desprecio por la incipiente cultura local, etc. Manifestaban así su deseo de liberación de esas ataduras, pero en la forma de expresión permanecían aún obedientes a los dictados del teatro español de los finales del Siglo XIX. La misma gracia ingenua e intencionada que Bretón de los Herreros y sus descendientes habían impreso en su creación dramática, la misma lucha sorda entre personajes poderoso e inestables y otros pobres, nobles de corazón, siempre dispuestos a ofrendar su vida en salvaguarda de la justicia y de la dignidad.

La guerra mundial de 1914, que había horrorizado al mundo con la crueldad de las batallas anónimas y la invención de nuevas armas destructivas, ejerció un fuerte influjo en el ánimo de nuestros dramaturgos. Las consecuencias de esta guerra habían dado a la humanidad entera una nueva conciencia de su condición en el mundo, conciencia que reclamaba, a la par que el progreso mecánico, la revisión de muchos principios ideológicos que habían motivado y mantenido la guerra.

Renacimiento de la tragedia

El mundo del teatro volvió a preocuparse por los signos de la tragedia griega, para buscar en sus temas y personajes el drama vivido por todos los hombres de la tierra. De nuevo los troncos comunes al teatro del mundo volvieron a ser inspiración de los autores dramáticos y los de Hispanoamérica no permanecieron ajenos a este llamado que los situaba, de pronto, con carácter de igualdad, al lado de los autores dramáticos de todo el mundo y los enfrentaba con temas ambiciosos en cuyo tratamiento podían poner en juego todos los elementos adquiridos en una formación literaria más completa. Al mismo tiempo, el crecimiento de las ciencias psicológicas daba a los autores un nuevo instrumento, al concebir al hombre integrado por la expresión manifiesta de su razón y por la espontánea exteriorización de su mundo irracional.

De esta manera, nuestros dramaturgos se veían incluidos en una órbita universal y por primera vez trataron temas provenientes de la tragedia griega con un acento personal.

Habría que recordar la obra del argentino Samuel Eichelbaum, titulada "Dos brasas", para percatarse del largo camino que en el curso de tres lustros habían recorrido nuestros dramaturgos. En el momento mismo en que autores como D'Anunzio, Giraudoux, y O'Neill, revisaban los alcances de la tragedia griega, asistidos por un criterio psicológico moderno, otros como el argentino Conrado Nalé Roxlo asimilaban el tema homérico a una acción transcurrida en su país, en obras como "La cola de la sirena" y Luis A. Baralt trasponía los caracteres griegos a personajes españoles o indígenas comprometidos en la epopeya de la conquista de Cuba, en su obra "Tragedia indiana" o Alfonso Reyes reconstruía, con acento dieciochesco, la tragedia de Eurípides para crear su "Ifigenia cruel" y el humanista dominicano Pedro Henríquez Ureña hacía un ensayo de reconstrucción de la tragedia anterior a Esquilo en su obra "Nacimiento de Dionisos", que demostraba su profundo conocimiento de las formas y elementos que constituyeron la tragedia ática.

El teatro puro

Pero en el mismo momento, otros autores cultivaban el teatro de tendencias intemporales o inespaciales, y con ello lograban su absoluta liberación de los

personajes y motivos más cercanos. Integraban en sus obras un tiempo total, en el que se unían la reflexión racional y la revelación irracional. El argentino José León Pagano, el uruguayo Vicente Martínez Cuicuiño, el peruano Percy Gibson Parra, el colombiano Luis Enrique Osorio y los mexicanos Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia, crearon este teatro en que abundaban las sugerencias, en que los temas y personajes, como en los dibujos al pastel, huyen de todo perfil evidente y se manifiestan en una atmósfera vaga e imprecisa, que muchas veces renuncia hasta a la identidad misma de los personajes. Teatro que huye de los caracteres particulares y aspira a crear una imagen total del hombre genérico, adivinado o presentido en medio de una atmósfera irreal que, paradójicamente, recoge los signos más concentrados de la realidad.

Evidentemente este período significó la primera y fundamental ruptura con el colonialismo literario, pero creó otra especie de dependencia, pues estos personajes y conflictos de la tragedia griega, familiares para los públicos europeos, resultaban desconocidos y exóticos a los hispanoamericanos. Sin embargo, el hecho de caminar al mismo ritmo, movidos por los mismos alicientes que todos los dramaturgos del mundo, dió a la obra de los autores de este período una mayor trascendencia en sus alcances. El lenguaje aparece libre de rezagos imitativos, creados por las propias necesidades del drama, antiretórico y funcional, pero al mismo tiempo más esencial y más americano, con ese matiz de levedad que el postmodernismo había rescatado para la literatura de nuestro idioma. El diálogo se nos muestra en estas obras como un producto esencialmente hispanoamericano y es en ese capítulo en el que debemos señalar la mayor originalidad de este teatro, que para justificarse había buscado el apoyo de un movimiento universal.

Madrid, metrópoli de nuestra cultura

Si el teatro de costumbres había mostrado los conflictos de los pueblos hispanoamericanos con cierta modestia literaria, este otro período universalista había roto las inhibiciones y demostraba que nuestros autores eran dueños de una formación humanista, que poseían un idioma adecuado al teatro, que sin renunciar a su linaje literario era capaz de seguir las modulaciones del diálogo, todo lo cual contribuyó a que los públicos de nuestras ciudades fueran también familiarizándose con formas teatrales más amplias y generales abandonar aquel gusto por las derivaciones del sainete español de corte finisecular.

Por otra parte, en años posteriores sobrevino la guerra de España y ese período vino a romper una costumbre establecida para todos los escritores de lengua española, que señalaba a Madrid como metrópoli de nuestra cultura. No hubo autor dramático que no probara suerte en la capital de España en espera de la consagración definitiva. La guerra española rompió el vínculo de la capital con todas sus antiguas colonias

y de esta manera se inició una diversificación de las culturas nacionales en cada uno de los países hispanoamericanos. Todos los intelectuales del continente se ven entonces solicitados por una preocupación mayor: La definición y la afirmación de los rasgos característicos de cada país. Aparecen por entonces, entre la tercera y la cuarta década del siglo, numerosos estudios que precisan con abundancia de argumentos filosóficos, políticos, económicos y culturales los elementos que determinan la vida individual de cada país y posteriormente el material que había sido recogido en estos estudios se convierte en algo más vivo y dinámico, como son los personajes dramáticos.

Los perfiles que los estudiosos habían precisado son aprovechados por los dramaturgos para construir caracteres concientes de su función dentro de la vida nacional, imbuidos de una capacidad crítica antes desconocida en el teatro de Hispanoamérica.

El teatro nacional

Al lado de estos fenómenos de índole social y política, vemos también, por primera vez manifestados en el teatro, numerosos elementos del arte popular de cada país, que recogen una abundante material místico, mágico y religioso que subyace en la conciencia de nuestros pueblos. En este caso se busca una interrelación entre los fenómenos sociológicos y la persistencia de un mundo mágico, motivado por el aislamiento de ciertos grupos humanos, que permanecen al margen de la vida nacional de cada país.

Este ciclo del teatro nacionalista nos muestra un rico material dramático. Desde el deslumbrante desfile orgiástico que el autor argentino Juan Oscar Panferrada nos muestra en su obra "El Carnaval del Diablo", o la exposición de la leyenda viva, síntesis del alma de una nación, que el uruguayo Fernán Silva Valdés nos presenta en su poema dramático "El Burlador de la Pampa", o el análisis lúcido y a la vez apasionado, que el chileno Antonio Acevedo Hernández hace de las insuficiencias económicas de su país en obras como "Chañarillo", o la enérgica acusación nacionalista del paraguayo Jaime Bestard que en su drama "Arévalo" narra un episodio de la Guerra del Chaco y con él pone al descubierto algunos graves problemas de la convivencia americana. Los héroes de nuestra historia son reconstruidos por los dramaturgos con un criterio anti-histórico y como afirmación de la nacionalidad. El autor peruano Bernardo Roca Rey escribió, dentro de este cauce, su obra "La muerte de Atahualpa" y Rodolfo Usigli, con un acendrado afán de rectificación, recreó algunos célebres personajes como el Emperador Maximiliano y su esposa, la Princesa Carlota, en su tragedia "Corona de sombras" mientras que, en otras obras iniciaba la crítica de los procedimientos revolucionarios y de la nueva burguesía nacida de la revolución como en "El Gesticulador".

Con igual intención crítica otros autores descubrieron los vicios ejercidos por la administración

pública nacional y las deformaciones psicológicas que ocasionaba en los gobernados. El autor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta enjuició la justicia convencional en su obra "Honorarios" y los portorriqueños Manuel Méndez Ballester y Francisco Arriví trataron la inadaptación de los personajes de su país, ante algunas formas de vida extrañas a ellos, a las que deben asimilarse sin lograrlo nunca, lo cual ocasiona una enajenación de su propia identidad.

El teatro político

José Antonio Ramos fue quizás el primer dramaturgo cubano que supo ver la cercanía de una revolución que habría de transformar totalmente la vida de su país. En su obra "Tembladera" expresa los problemas creados por una independencia tardía, a los que casi no encuentra resolución. Para concluir la revisión de este importante capítulo nacionalista, recordemos que dos autores centroamericanos supieron dramatizar hechos dolorosos de esa parte del continente tan largamente oprimida por diversas presiones. El nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, en su obra "Por los caminos van los campesinos", puso de manifiesto la estéril lucha partidista, liberal y conservadora, que ignora los problemas urgentes motivados por la ocupación extranjera, y el guatemalteco Manuel Galich, quizás el más severo crítico entre los autores dramáticos de nuestro continente, de las tiranías caudillistas, y de la sumisión de esos oprimidos.

La obra de todos estos autores muestra, como hemos visto, una comunidad de propósitos y también una semejanza de procedimientos literarios. Los eufemismos de la modalidad universalista ceden el paso a la visión objetiva y escueta de los hechos. La acción ocupa, dentro del drama, una dimensión mayor que la reflexión. El lenguaje, sin ser reproducido, se ciñe estrictamente a la realidad. Aunque conceptual, es claro, y en algunas ocasiones demostrativo, como conviene a un teatro que intenta la comunicación por medio de problemas políticos.

El teatro metafísico

Otro acontecimiento, también de índole universal, que ejerció un poderoso influjo en la vida de todo el mundo, vino a cambiar los cauces que el movimiento dramático de Hispanoamérica seguía en los comienzos de la cuarta década del siglo y este fue el estallido de la segunda guerra mundial, su consumación y sus consecuencias, que no pasaron inadvertidos a nuestros países.

La necesidad de meditar acerca de los problemas que habían originado la guerra, hizo que la literatura del mundo entero adquiriera un sentido trascendental, que pretendía una interpretación total de la existencia. La Humanidad descubría en su condición misma, un impulso destructivo capaz de desencadenar una crueldad sobrehumana. El teatro recogió una problemá-

tica de índole filosófica y metafísica, que busca sus motivaciones en algo extrahumano, que sin ser una fuerza superior al hombre, escapa, sin embargo a su propia comprensión. El enjuiciamiento se orienta hacia los sistemas, hacia las estructuras sociales que el hombre ha organizado y que, en un momento determinado, parecen ser instrumentos de algo capaz de condicionar el destino humano. En esta acusación dirigida contra las jerarquías y quienes las establecen y practican, prolonga sus alcances a la denuncia de una injusticia absoluta y con ello al enjuiciamiento de Dios y de sus designios. Por esta razón, todo el teatro de la postguerra parece estar poseído por una fuerte preocupación religiosa, que enfrenta sus personajes no sólo con su ser inmediato, sino con su destino absoluto y con las fuerzas incomprensibles de su devenir. Más que la presencia de Dios se advierte en este teatro la nostalgia de Dios, resuelta siempre en la imposibilidad de cualquier fe.

Teatro de interrogación

Teatro de interrogación, el de la postguerra expresa un profundo desacuerdo del hombre consigo mismo y este sentimiento generalizado en todo el mundo, ha enfrentado a los dramaturgos de Hispanoamérica con problemas universales que se vinculan, orgánicamente, con los de sus propios países. Así, los autores argentinos dramatizan los hechos establecidos por una dictadura local, pero cuyas consecuencias coinciden con la problemática de la libertad y de la responsabilidad. Agustín Cuzzani en obras como "El Centro Forward murió al amanecer" parece unir su exaltación crítica a la de los mejores autores expresionistas y Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza y Andrés Lizárraga, logran crear una temática tan argentina como universal sin renunciar, ninguno de ellos, a la conformación que la lengua castellana experimenta en su país. En Chile, un numeroso conjunto de jóvenes trata los problemas de la autosuficiencia y de la insuficiencia que parecen hoy constituir la principal problemática del mundo. Entre ellos Luis Alberto Heiremans, en su obra "Versos de ciego" y Egon Wolf en la suya "Los invasores". En el Perú, la proximidad de los grupos humanos desplazados de una civilización moderna, ha motivado obras como las de Sebastián Salazar Bondy y Enrique Solary Swayne. El primero, con escepticismo contempla las luchas de los hombres empeñados vanamente en mejorar su condición. El segundo, los enfrenta con una naturaleza hostil, que se empeña en negarles una vida mejor. En Uruguay, un escritor polifacético, Mario Benedetti, ha recurrido al teatro para mostrarnos la fuga diaria del tiempo y la imposibilidad de adueñarnos del curso de nuestra historia individual y colectiva. En Colombia, Enrique Buenaventura se vale de los temas populares, como en su obra "En la diestra de Dios Padre", para animarlos con un contenido filosófico o histórico. En Venezuela, César Rengifo y Román Chalbaud, muestran la incompatibilidad del hombre con su propia civilización. El

primero en cuadros épicos y simbólicos, el segundo con el estudio minucioso de las disociaciones psíquicas de sus personajes. En Santo Domingo, Máximo Avilés Blonda y Franklin Domínguez han orientado su creación a problemas originados por la condición misma de su patria, pero que son extensivos a la problemática del teatro contemporáneo, tales como la soledad, el aislamiento y la imposibilidad de comunicación. En Puerto Rico, René Marqués lleva su interrogación a niveles metafísicos y establece la fenomenología de la dependencia en obras como "Un niño azul para esa sombra". En Cuba, la revolución imprime un acento diferente a la creación dramática. Por contraste con los del resto del continente, los autores cubanos se empeñan en afirmar en su teatro los postulados de uno de los dos grandes bloques ideológicos que gobiernan el mundo, llamados por la facilidad de una vida teatral intensa. Virgilio Piñera, Abelardo Estorino y Antonio Arrufat figuran entre los principales.

Existencialismo y escepticismo

En Centroamérica, dos autores destacan con especial mérito. El panameño José de Jesús Martínez, quizás por ser originario de un país pequeño presta su atención a los grandes temas, como en "El juicio final" o "La perrera", en que parece exponer el criterio existencialista que afirma que el infierno verdadero está constituido por nuestros semejantes, y el salvadoreño Walter Beneke, que ha tratado temas semejantes, observando meticulosamente la atmósfera que rodea a la muerte, sin alucinación o espanto, con una lúcida crueldad que nos afirma que ésa es nuestra única certidumbre. Finalmente, hemos de afirmar que en México la universalidad de propósitos gobierna espontáneamente la obra de algunos autores. Algunos orientados a un teatro que aprovecha la magia circundante, para manifestar una incomunicación profunda, como Elena Garro, otros, observadores certeros de tipos y situaciones cercanas, como Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Wilberto Cantón y otros más, que han creado en su totalidad un teatro que manifiesta su escepticismo ante las insuficiencias de una estructura social inoperante.

Hacia la universalidad

Como puede verse el tránsito efectuado en 60 años es asombroso. A la temerosa sujeción o imitación costumbrista, o a la deliberada intención de universalidad que no hallaba aún una resonancia en el ambiente, o al obstinado fervor por el examen de la problemática nacional, el teatro de la postguerra contrapone una auténtica universalidad lograda en el conocimiento de las cosas propias y de las realidades mundiales y en la posibilidad de insertar la creación de cualquier individuo, de cualquier país, en cualquiera de las grandes corrientes y temas que nutren hoy al teatro del mundo.