

Co

EL TEATRO: «SIMULACIÓN DE LA VIDA, REAL O IRREAL»

ANA MARÍA DA COSTA TOSCANO

Horacio Quiroga wrote in 1920, for the first time the play denominated "Las sacrificadas", narrating his first love story, which had already appeared in 1912 in one of his short stories.

La verdad de las escenas prevalece sobre toda impresión, aun cuando se nota en algunas de ellas el efecto buscado para despertar más vivamente la emoción de un hecho o de un suceso muerto que han caracterizado de algún modo una época que pasó.

«Teatro» de Horacio Quiroga (1973: 46)

El salteño se ocupa del teatro, aunque sin grandes éxitos. Su definición sobre el mismo se puede leer en «Una rápida entrevista con Horacio Quiroga», donde expresa que

el teatro es la simulación de la vida, real o irreal, que se lleva a cabo entre lienzos movibles de papel y que se realiza por medio de personas y aun de animales. Está constreñido por su carácter de ficción a fingirlo todo: desde los personajes, que casi nunca son del aspecto, estatura y edad exigidos, hasta el ambiente en que se mueven, que no es ni por asomo tal ambiente, sino otro de papel pintado (Rela 1972:56).

Cuando el platense decide escribir teatro, la ciudad de Buenos Aires se encuentra en constantes cambios dentro del ambiente cultural. Por ello, para poder entender mejor el nacimiento y la influencia sociocultural que tienen los intelectuales del momento al escribir obras de teatro, creemos importante abordar los diferentes tipos de cambios que se sufren entre el fin del siglo XIX y principio del XX en las márgenes rioplatenses. No pretendemos ocuparnos aquí en detalle de la historia general de este período, sino dar algunas indicaciones sobre las condiciones sociales entonces en vigencia y que pensamos son indispensables como paso previo a este apartado.

La crítica social de dicho período se revela cada vez más necesaria y empieza a echar raíces en una realidad que comienza a ser interpretada por

EL TEATRO: «SIMULACIÓN DE LA VIDA, REAL...

los nuevos críticos. Éstos, como Carlos Pellegrini y Miguel Cané, buscan llamar la atención sobre una realidad atrapada por la asfixia cultural de una irracional opulencia. Mansilla describe esta época de penetración «del odio en la sociedad argentina» como «densa y pendenciera» (Belsunce y García Floria 1986: 268). Federico Quintana recoge el mismo aspecto:

Difícil es concebir una atmósfera tan cargada de provocaciones y belicosidad como la de esa época. Era corriente tropezar con tipos de mirada desafiante, parándose en son de reto si los ojos demoraban más de lo indispensable en observación. Las veredas parecían angostas dado el modo como se hacían dueños de ellas al caminar con aire prepotente, listos a hacer cuestión por el más fútil pretexto. Las esquinas tenían algo de fortín o de reducto ... (Belsunce y García Floria 1986: 268).

Por esta razón, la juventud abre el camino hacia la crítica y la autocrítica pese a que todavía son los hijos de la vieja aristocracia y de la sociedad porteña que la integra. Con la división de la oligarquía y la crítica a la política criolla comienza un período de cuestionamiento y búsqueda; período este que es referido por los escritores de la época como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Joaquín V. González¹.

Paralelamente a estos acontecimientos, los argentinos descubren muchos de sus males nacionales, tales como la soberbia, el egoísmo y la intolerancia. Aún resta otro: la coima y otros vicios de la corrupción política que no sólo afectaba a la oligarquía. Es así como se produce en el país una honda crisis cultural en el más amplio sentido. Y se empieza a desconfiar del positivismo.

La fuerte presencia del inmigrante, con sus nuevas costumbres y modos de ser, junto con el consecuente aumento de la clase obrera y su paulatina organización en sindicatos, el afianzamiento de la clase media y el «snobismo» de la alta burguesía transforman a Buenos Aires en un espacio profundamente conturbado y afectado por sucesivas convulsiones. Con todo esto, los festejos del Centenario suponen un acontecimiento y escritores del momento como Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Enrique Banchs le cantan a la Argentina y a todo lo que ella representa: «epítome de lo que prometía ser el "despertar" económico y cultural de la "nueva raza" latina» (Pérez 1996: 94). De esta manera no analizaremos los detalles puntuales de

¹ Es así como Joaquín V. González (fundador de la Universidad de la Plata) escribe *La tradición Nacional* (1888), *El juicio de un siglo o cien años de historia argentina* (1904) y *Patria y democracia* (1920). A Ricardo Rojas (escritor argentino y fundador de la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras) se le debe la obra *La victoria del Hombre* (1903) y a Manuel Gálvez *El solar de las razas* (1913). Estos dos últimos autores serán los primeros en preconizar un nacionalismo argentino.

cada concepto, pero sí resaltaremos que todo lo mencionado se llevó al teatro de este momento.

Tan sólo queremos añadir como último dato que comienza el tiempo donde van a unirse el gaucho y el orillero, los viejos y nuevos notables portadores de un espíritu rebelde e inconformista, personajes «fronterizos» que dominan los prostíbulos y hacen de los clubes recientes comités, lugares de encuentro, de luchas, de ascenso social para algunas clases dirigentes que pueden o no mezclarse con la tradicional, y de instrumento de difusión del partido. Dichos personajes marcan de alguna manera el progreso paulatino que tiene el teatro platense a partir de este período, estableciendo una división entre el teatro gauchesco (el que había dominado durante muchos años) y el teatro orillero. Este último marca la transición entre el tema rural y el de la ciudad que comienza a dominar la escena.

A la luz de todos los conceptos establecidos en estas líneas, surge al mismo tiempo la integración del *guapo* como personaje pintoresco, del *compadrito* como hombre amigo del caudillo político y de las «familias venidas a menos» con veleidades patricias, ésas que autores como Gregorio de Lafferrère² ejemplarmente refleja en la obra teatral *Las de Barranco* (1908).

Por otra parte, no podemos dejar de resaltar la importante figura que nace en el Uruguay, Florencio Sánchez (1875-1910), que da al teatro un esplendor fascinante. Sus obras se caracterizan por una escritura rápida y desordenada, escribiendo siempre sobre los hechos de la vida que observa diariamente; sus piezas teatrales dejan traslucir la simpatía hacia los humildes. Su nivel cultural era débil y, por consiguiente, no se atiene a normas académicas, pues su temperamento individualista no se lo permite. Otra de las características que lo representa es una ética relativista e individualista, un enfrentamiento con los prejuicios establecidos y las normas convencionales de la sociedad y una filosofía fatalista ante la existencia humana, que casi siempre presenta con un cierto dolor³.

² El mundo escénico de Lafferrère (1867-1913) es la sociedad porteña de 1890 a 1910, y particularmente la clase simple y aburguesada, sin preocupaciones profundas. Sus personajes no son ficciones, proceden de la realidad, y son individuos comunes. La clase media le ha dado motivos de observación y de risa. Entre sus obras se destacan ¡Jettatore! (1904), *Locos de verano* (1905), *Bajo la garra* (1906), *Las de Barranco* (1908) y *Los invisibles* (1911).

³ Véase entre otros estudios realizados los de GIORDANO, Enrique: *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*, México, Premiá, 1982; OVIEDO, José Miguel: «Teatro rioplatense del sainete a Florencio Sánchez» en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, 1997, t. II, págs. 205 - 210 y BARRERA LÓPEZ, Trinidad: «Florencio Sánchez» en *Historia de la literatura...*, op. cit., págs. 387 - 395.

Es de esta forma, y a través de escritores como los mencionados, que nace en ambas orillas un teatro diferente donde sus raíces nacionales, según Trinidad Barrera López, se inspiran en las escuelas naturalistas, en «el teatro Libre de Antoine y el realismo italiano, y que tiene en Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère sus dos mejores mentores» (Barrera López 1987: 389). En resumen, cuando Quiroga decide visitar a Lugones en Buenos Aires, ya está floreciendo en ambas ciudades rioplatenses un teatro⁴ que le fascina y que le motiva años después para realizar dos piezas teatrales: *Las sacrificadas* (1920) y *El soldado* (1923).

El platense⁵ se hace amigo de Sánchez y comparten juntos las penurias económicas y el éxito de este último, quien por aquel entonces había obtenido fama con la puesta en escena de *M'hijo el doctor* (1903) en el teatro Coliseo y, entre 1904 y 1907 con *La gringa* (1904), *Barranca abajo* (1905), *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *Los derechos de salud* (1907) y *Nuestros hijos* (1907). En 1935 Quiroga expresa sobre este escritor a César Tiempo:

Sánchez tuvo suerte. Él alcanzó adonde quería llegar y murió cuando debía. A Rimbaud le pasó más o menos lo mismo, aunque su obra había concluido mucho antes que su vida. ¿Para qué vivir repitiéndose, no le parece? (Alberto Perrone 1978:4).

Palabras dichas bajo el insoportable peso de la enfermedad y una casi absoluta renuncia como escritor. Ya instalado por segunda vez en la capital porteña, Quiroga intenta abrirse camino en este nuevo género con *Las sacrificadas*, pieza de cuatro actos publicada en 1920 que tiene como tema amoroso el cuento escrito en 1912 «Un sueño de amor» transformado con algunas variantes en «Una estación de amor». César Tiempo señala en una entrevista que Quiroga habría leído los originales de esta pieza en casa de la actriz Camila Quiroga ante la presencia del famoso crítico Edmundo Guibourg y del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño, cuando la temporada teatral del año 1918 estaba a punto de empezar. Estos supuestos espectadores no mostraron mucho interés, y el salteño, ante la decepción sufrida, no volvió a insistir (Tiempo 1970:12)

⁴ Véase los estudios de CASTAGNINO, Raúl: *Teatro Argentino Premoreirista*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969; HEBBLETHWAITE, Frank P.: *A Bibliographical Guide to the Spanish American Theater*, Washington, Pan American Union, 1969. ROSSI, Vicente: *Teatro nacional rioplatense*, Buenos Aires, Hachette, 1969; TORO, Fernando de y ROSTER, Peter: *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)*, Frankfurt am Main, Verlag, 1985.

⁵ Véase los estudios de FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María: *Fichas para un diccionario uruguayo de biografías*, Montevideo, Talleres gráficos 32, t. II, 1945; RELA, Walter: *Breve historia del teatro uruguayo*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Cao

A pesar de dicha desilusión, Quiroga deja pasar un tiempo y antes de editar la obra en Argentina, insiste en hacerlo en su país, pero no encuentra el eco suficiente para ponerla en escena en Montevideo en 1919, como tampoco puede editarse el resto de su extensa obra narrativa. Esto lo manifiesta años más tarde en una carta que le escribe a su amigo César Tiempo el 16 de junio de 1934: «Lo que debo tener yo de Montevideo es que siempre se me recuerde como autor de *Los arrecifes de coral* por no conocer la obra posterior» (Rela 1972: 70)⁶. Sin embargo, los originales de su obra teatral llegan a las manos del Ministro de Instrucción Pública del Uruguay Dr. Rodolfo Mezzera. Por lo tanto, consideramos significativo exponer aquí cómo nuestro autor siente el fervoroso deseo de triunfar en su país, así como también que se le considere «un buen escritor uruguayo» con esta pieza:

Mezzera sigue empeñado en no mandarme mi drama. [...] ¿Quiéres hacerme el gran favor de ver qué pasa?. Son terriblemente informales allí. Y a lo mejor el libreto se pierde, y me dicen después que soy un buen escritor uruguayo (Quiroga 1959:66).

Se le niega la oportunidad una vez más de exponer su arte en su país y «ante el vacío que otra vez le hacían sus paisanos, [ya había ocurrido esto con *Cuentos de amor locura y muerte*]⁷ edita el autor su drama en Argentina. *Las sacrificadas* fue editada en la revista *Bambalinas*, nº 181, Buenos Aires, septiembre 24 de 1921» (Quiroga 1959:168). Sin embargo, su amigo Delgado se encarga de todas las gestiones para que ésta pueda ser publicada en la revista montevideana *Pegaso*⁸, en febrero de 1919, aunque se publican dos actos de los tres de que consta la pieza hasta ese momento. Afirma Quiroga:

Por lo que respecta a las escenas del drama, puedes hacerlo; no me daña mayormente que allí se conozca algo de la pieza; y acaso me beneficie. La situación ésa, de la entrada del padre en escena, es efectivamente violenta;

⁶ Sin embargo, con *Más Allá*, obtuvo un premio de los conferidos por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, a la producción literaria de 1935.

⁷ Se refiere este episodio a la publicación de dicho libro en el Uruguay. Hay una carta de nuestro escritor enviada a su amigo José María Fernández Saldaña, fechada el 8 de junio de 1907, cuando aún pensaba que el proyecto podría ser viable. «Me interesa mucho también que el otro amigo Mezzera guste del libro. Tengo bajo sus auspicios un negocio de libro de lectura - los cuentos para chicos, de que creo te he hablado - que no desearía dejar enfriar para nada» (Quiroga 1959:63). Lamentablemente este libro infantil no gustó a las autoridades de educación primaria de su país. A raíz de este incidente acepta la publicación que le había ofrecido Gálvez en su editora.

⁸ Esta revista fue creada en Montevideo en julio de 1918. Sus directores fueron José María Delgado, Cesar Miranda y Rodolfo Mezzera. Quiroga colaboró en esta revista con el cuento «Lucila Strinberg» en septiembre de 1918, un fragmento de *Las sacrificadas*, el cuento «La Yarará Newiedi» en 1919 y la reproducción de «Noche de reyes» (s.f.). En 1924 dejó de publicarse. (RELA 1972: 58).

pero confieso que no hallé cómo meterlo mejor. No podía dejar de hacerlo, pues es capital la escena del padre, con el hijo (Quiroga 1959:67).

Pasado un año, le añade a la obra un acto más. Ésta es estrenada el 17 de febrero de 1921 por la compañía de Ángela Tessada⁹ en el teatro Apolo de Buenos Aires, pero no tiene resultados favorables.

76

El argumento de *Las sacrificadas*, contiene un fuerte episodio autobiográfico dado que se trata del primer amor de Horacio Quiroga en los carnavales de 1896. El joven poeta se enamora de una jovencita llamada María Esther Jurkonski (que en los textos epistolares se conoce como "la rubia"), pero por la determinación que tomaron los padres de alejarla y mandarla para Buenos Aires, Quiroga sufre seriamente, tal como se puede verificar en su crónica juvenil titulada «Sombras» (1898) donde describe a su gran amor:

He adorado a una mujer rubia que era hermosa cuando recordaba sus miradas, la alegría que le producía mi persona, su mano ardiente y temblorosa que se recortaba en mi brazo creo que me quería fuera de la generalidad; pero el orgullo que se apoderaba de ella cuando era agasajada, sus risas y sus entusiasmos en el baile, su ligereza en las conversaciones que me hacían temblar, su desenfreno en la despedida, ¡ay! Me hacen levantar los ojos con desesperación, como si allá, en el inmenso zafiro, columbrara la fugaz silueta de un amor que no llega nunca y que sin embargo lo siento palpar dentro de mi pecho, y se escapa y se extiende y se prolonga hasta el infinito (Quiroga 1973 :175).

Tanto en su *Diario de viajes* (1900)¹⁰ como en las cartas que escribe a sus amigos Brignole y Delgado entre 1904 y 1905, se pueden ver reflejos de este amor no realizado como también la desilusión de haber visto a esta joven ocho años después¹¹.

⁹ «Las responsabilidades del reparto, además de la notable figura que encabezaba el conjunto, Gloria Ferrándiz, Enrique Arellano, Benita Puértolas, Carola Ramírez, María Cambra, Heraclio Sena, Juan Vidal, Damián Méndez y Ernesto Coire». (TIEMPO 1970: 13). La actriz principal de esta pieza era la propia Ángela Tessada en el papel de Julia de Arrizábal.

¹⁰ Apunta el 1 de junio de 1900 en su segunda libreta «Anoche, como otras veces ya ha pasado, soñé con Esther, un dulce sueño en que la veía como antes, cuando la quería mucho. Sueños como esos me causan mal efecto, porque me dejan muy melancólico, lleno de un encanto lejano. ¡Cómo la amaba, sin embargo! Y aún creo que si la llevo a ver, e instintivamente en nuestras miradas conocemos que los dos queremos volver al pasado, será la cosa más natural que vuelva a adorarla como nunca lo ha sido, a pesar de las perturbaciones que han sufrido mis puntos de mira afectivos». (QUIROGA 1950:91)

¹¹ Sólo expondremos un ejemplo de los muchos que se encuentran en su extensa epistolografía. Le escribe a su primo el 27 de abril de 1905: «De nuestros asuntos menores, diré que a los tres días no me acordaba de Esther y si lo hacía era con disgusto. He logrado deslindar las dos personalidades, y si la tierna doncella de antes me encanta, la actual me

Ahora bien, al analizar el drama quiroguiano, lo primero que interpretamos es su título como una puerta de entrada de información que nos brinda el autor, a pesar de que dicho suministro no coincide con el resto del texto (pues la representación, en el caso presente, es la auténtica recepción del drama), sino que se enuncian a través de carteles y anuncios (en aquella época a través de la prensa y de la radio) que centran la atención del público. Es por esta razón que Luis Rodríguez Acasuso (1921: 263-269) en 1921 - uno de los primeros críticos de esta pieza - señalaba que al leer el título entendía, una vez vista la obra, que nadie se sacrifica en el drama y define el significado de la palabra sacrificio; por consiguiente, termina su crítica señalando que debería haberse titulado «Las egoístas».

Sin embargo, visto el título bajo la mirada del lenguaje autobiográfico (que es el punto importante de este artículo), pensamos que el autor nos lleva a canalizar una cuestión determinada que le marca profundamente, pues ambas protagonistas (Lidia y Julia) son adictas a la cocaína dentro del drama, mientras que en el cuento son adictas a la morfina. Por esta razón, el título nos define, tal vez, sí un sacrificio ritual: el que impone la adición a las drogas y, de un modo directo, la desilusión que representó para el autor ver el derrumbe físico y moral de sus dos personajes femeninos no sólo dentro de la ficción, sino también dentro de su misma realidad.

Quiroga elige para el desarrollo de esta pieza las ciudades de Concordia, Buenos Aires y la provincia del Chaco. En el primer acto la historia se desarrolla en la ciudad de Concordia. Expresa aquí el origen y conflicto de la historia: el padre de Octavio se niega al casamiento de éste con Lidia y la madre de la joven, al sentirse despreciada por su vida anterior y su comportamiento actual en la sociedad, separa a los novios. En el segundo acto la historia se centra en la ciudad de Buenos Aires, realizándose el reencuentro y en la segmentación entre ambos actos el tiempo que transcurre es de once años. En el tercer acto, la historia se ubica en la provincia del Chaco, en el ingenio de Octavio. En este acto se muestran en casi su integridad los sufrimientos y muerte de la madre de Lidia. Al leer el texto coincidimos con la opinión que manifiesta la crítica del momento, pues deben desaparecer de la pieza. Por esta razón, creemos que la convencional tríada de exposición (para nosotros primer acto), culminación (segundo acto) y solución del conflicto (cuarto acto) sería suficiente para plasmar la historia. Se siente que este acto no realiza ninguna aportación al drama.

desagrada. Hace días, junto con sus retratos, le envié una carta un poco dura». (QUIROGA 1959: 92).

En el cuarto acto surge la despedida de los amantes; Octavio se confiesa y el verdadero hilo conductor de la historia aparece: la destrucción de una imagen ideal de mujer, la pérdida de la inocencia y de la pureza y la desilusión de la carne. La expresión desgarrada de la realidad de este último acto lo reflejan sus protagonistas, principalmente Octavio Nébel, cuando le confiesa a Lidia que

Nébel - ¿Tú, la culpa?...(acariciándola de nuevo). No, no llores...

Lidia - ¡Sí!

Nébel - No; ni tú ni yo tenemos la culpa... ¡Y tú menos que yo! ¡Lo horrible de todo esto es haber desecho en veinte mil pedazos un recuerdo como el que yo temí de ti!... ¡Esto es lo que lloro, y lo que tú no podrás entender...! [...] ¡Lo que lloro es el recuerdo de ti, que he perdido! ¡Haber enfangado lo más puro de cuanto ha habido de mí... ese primer amor de mi adolescencia! [...] el recuerdo sin mancha de un santo amor inmaculado! (Quiroga 1979:125).

Aquí está patente un «duólogo de confesión» (Spang 1991:171) o diálogo de intertextualidad interna del autor, es decir, Quiroga nos muestra una relación dentro de sus propios textos: el cuento, ya mencionado, y algunas de sus cartas como dato referencial. Cierta identificación de la historia real vivida por nuestro autor queda inscrita en este acto y en los diálogos que surgen entre los protagonistas, dejándonos ver sus pensamientos sobre el amor: su leitmotiv obsesivo y morboso, que no trataremos aquí.

Notamos que esta pieza de teatro es invariablemente excluida por los editores de su obra¹². Sale a la luz cincuenta años después en 1970 cuando es publicada en la *Revista de la Biblioteca Nacional*.

Los dos periódicos más importantes de la época, *La Prensa* y *La Nación*, la enjuician de forma diferente, el primero apuntando que a su técnica le falta habilidad y el segundo elogiándola en parte:

Hace que la acción vaya en parte languideciendo en forma cada vez más pronunciada, por lo cual sólo en parte logra interesar al público y en ningún momento lo conmueve (La Prensa 1921).

La obra produjo una honda impresión de arte y Horacio Quiroga que como novelista ha conquistado un puesto envidiable en las letras, se ha incorporado al teatro, como autor dramático lleno de vigor, de emoción y de sinceridad [...] Acaso puedan hacerse algunos reparos en cuanto a la técnica y aun señalar como superfluo el tercer acto, que no añade nada importante a la obra, en su

¹² Estas conclusiones las hacemos efectivas una vez consultadas las obras bibliográficas de Walter Rela también citadas en esta investigación. Sin embargo, dicho autor elabora un estudio en 1969 que titula *Historia del teatro uruguayo*, editado por la Banda Oriental, en Montevideo, donde nombra a Quiroga como autor de teatro en las páginas 150 y 187.

conjunto, aun cuando sirve en mucho para ilustrar sobre el estado psicológico de alguno de los personajes. Pero éstos son detalles que no empañan los méritos intrínsecos de la pieza, que residen en los personajes, en cuyas almas ha penetrado el autor tan hondamente, reflejando sus dolores con tanta comprensión como simpatía» (La Nación 1921).

El periódico elogia el último acto de la obra afirmando:

La escena de la despedida está hecha con mano maestra, y es una de las partes más bellas y más elevadas de la obra, a la que anima con un soplo de idealismo. Ella levanta el espíritu por encima de las miserias humanas dando una bella enseñanza moral. Se desprende de ella que debemos ser fieles a los ideales nobles que hemos forjado en la primera juventud, porque ellos son los sostenes morales de toda nuestra existencia ulterior (La Nación).

Los críticos literarios emiten juicios bastante parecidos a los de John Crow (1940:22), quien lo considera un drama mediocre, mientras que Rodríguez Monegal lo juzga como un traspie. Sin embargo, hay una opinión diferente en el estudioso Fernando Rosemberg, que en la década del 60 ve la presentación de la obra en un teatro municipal y la define como «una pieza, si no excelente, por lo menos discretamente lograda» (1993:22). Esta obra es el más ambicioso intento teatral, pero no el único, e interesa por su valor documental y como calidad de testimonio.

Quiroga reincide nuevamente en el teatro cuando escribe «El soldado»¹³. Según César Tiempo

un segundo intento dramático de menor aliento y distinta intención, fue El soldado, "petipieza" en cuatro cuadros, como la denominó el autor. Si en el primero traspuso una experiencia personal, en éste utiliza - muy esquemáticamente - una idea. Se trata de un conflicto jerárquico entre un oficial y un soldado, que le permite censurar cierta concepción de la disciplina militar. Nunca fue representada, sin duda por su extrema brevedad. Se publicó por primera vez en la revista Atlántida en 1923. En sus últimos años, al parecer cediendo a sugerencias más preparaba otra pieza en un acto (Quiroga 1970:13).

A esta obra hace referencia Luis Ordaz (1946) al señalar que el teatro *La Máscara* de Buenos Aires ofreció entre los años 1939 y 1940 un espectáculo con característica «colorida y risueña». Al mismo tiempo, presentó una «revista» a la que se calificó de esta manera por poseer algunas obras breves, entre ellas *El soldado* de Horacio Quiroga.

¹³ El Soldado, pieza de teatro de cuatro cuadros fue publicada en la revista *Atlántida* el 13 de septiembre de 1923, reproducida años después en la revista *Babel*, en Santiago de Chile en 1940 y en la *Revista Teatro* en noviembre del mismo año en Buenos Aires.

El propio autor reflexiona sobre el teatro en una carta que le escribe en julio de 1934 a su amigo César Tiempo:

Respecto a su teatro, no me atrevo por el momento a prometerle nada. El teatro no es mi amor ni mi fuerte. Hice una vez algo, no malo, tal vez, pero sin objeto, pues la historia de que provenía valía mucho más. Salvo opinión mejor, creo que no se me puede sacar del cuento. No dejan de ocurrírseme situaciones escénicas; pero las resuelvo contadas (Tiempo 1970:31).

80 Evidentemente se refiere a su primera pieza teatral. Como si fuese una especie de contradicción y tal vez llevado por las carencias económicas y una cierta ilusión de volver a producir con éxito como antes, Quiroga va a contradecir la cita anterior al escribir a César Tiempo en una carta fechada el 24 de noviembre de 1934:

Ítem: puesto a romperme el alma, podría tocar un cuadro de teatro sobre el asunto de un relato de los varios aparecidos hace 10 o más años en El Suplemento bajo el rubro de John Moreira, seudónimo de Yamandú Rodríguez, según éste mismo me lo confió. Los relatos son típicos de ambiente del Far West o Canadá, y respiran un conocimiento cabal de ese ambiente. En uno de dichos relatos hay un asunto para un éxito extraordinario del viejo teatro. Dígame su impresión sobre lo poco que digo, y ampliaré detalles (Tiempo 1970:31)

Ya había escrito Quiroga en 1906 en una carta a su amigo Fernández Saldaña comunicándole que tenía otra comedia para publicar y exhibir¹⁴. Sin embargo, el proyecto nunca se concretó. Muchos años después en 1956, el director del Teatro del Pueblo Leónidas Barletta pone en escena por segunda y última vez *Las sacrificadas*. Concluimos, tal como la crítica ha señalado¹⁵, que Quiroga no consigue un lenguaje teatral suficientemente rico como para expresar la realidad dramática de su modelo narrativo.

¹⁴ «He hecho algún cuento, y empecé una comedia. No sé si seguiré. La cosa tiente como un diablo, pues con el padrinazgo que tengo aquí se representaría indefectiblemente. Ahora están pagando 50\$ por noche, y por mala que sea una obra se da 20 veces por lo menos. ¿Por qué no tientas la comedia? Me parece que tienes fibra para eso; ya hablaremos aquí.» Buenos Aires, 1 de mayo de 1906. (Quiroga 1959:109).

¹⁵ Nos basamos en las obras de dos de su mejores críticos: Noé Jitrik (1959);y Emir RODRÍGUEZ MONEGAL (1968).

✓
Cao

BIBLIOGRAFÍA

- BELSUNCE, César y GARCÍA FLORIA, Carlos:** *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, t II, 1986.
- CROW, John A.:** «La obra literaria de Horacio Quiroga», prólogo a *Los perseguidos y otros cuentos*, Montevideo, t. VII de la edición La bolsa de los libros, 1940.
- JITRIK, Noé:** *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- ORDAZ, Luis:** *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, t. II, 1970.
: *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán., 1946, págs. 180-181.
- PÉREZ, Julián Alberto:** *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidores, 1996.
- PERRONE, Alberto:** «Glusberg "un excepcional compañero"» en «Quiroga, el hombre», *La opinión Cultural* [Buenos Aires], 24 de diciembre de 1978.
- QUIROGA, Horacio:** *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.
: *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*, Montevideo, Revista del Instituto de Investigación y Archivos Literarios, 1950.
: *Las sacrificadas*, en *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo] 19 (1979).
: *Obras inéditas. Época modernista*, Montevideo, Arca, t. VIII, 1973.
- RELA, Walter:** *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado 1897-1971*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.
- RODRÍGUEZ ACASUSO, Luis:** «Teatro Nacional, *Las sacrificadas* de Horacio Quiroga» en *Nosotros* [Buenos Aires] 37 (1921), págs 263 - 269.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir:** *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- ROSEMBERG, Fernando:** «Prólogo» a *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Buenos Aires, Kapeluz, 1993.
- SPANG, Kurt:** *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- TIEMPO, César:** *Cartas inéditas y evocación de Quiroga*, Montevideo, Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1970.