



# La idea de un teatro nacional

*Denis Salter\**

## I

Al igual que la literatura, el teatro nacional no puede ser ideológicamente neutro. Surge de una serie específica de valores morales, estéticos y políticos, en su mayoría tácitos, y debido precisamente a la dificultad que representa el discernirlos resultan efectivos. Estos valores han influido en la formación de estilos de representación, expectativas en el público, repertorios y creencias más generales acerca de la función del teatro en el seno de una cultura que recién aparece. La inquietud de formar un teatro específicamente *canadiense* puede detectarse desde principios del siglo XIX y, a pesar del creciente escepticismo, continúa en la actualidad. Los ensayos más importantes sobre el tema suelen dar por sentado, y de hecho con pocas reservas, que el teatro debería estar fuer-

\* El autor agradece a la University of Toronto Press por haber cedido los derechos sobre este texto para su publicación en español. Además, desea agradecer al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada por el apoyo financiero para su programa de investigación en palabras clave en historiografía del teatro canadiense.

temente ligado a la tarea perpetua de producir la sensación de que el destino de la nación es real.

Esta idea se convirtió pronto en una forma de ortodoxia política y cultural. Cuestionarla, aun de manera momentánea, para proponer un nuevo sistema de valores, parece un acto subversivo, perversamente anticanadiense. Entonces ¿cuáles son los valores ortodoxos? ¿Por qué y dónde se desarrollaron? ¿Qué clase de teatro nacional han intentado legarnos y qué mitología (abreviada) del nacionalismo acabaron por proponer? ¿Qué obras y producciones han sido canonizadas en este proceso y cuáles no? Lo que aquí intento es reflexionar sobre tales temas y otros que se relacionan con ellos, mediante el análisis de algunas obras, de la historia del teatro y de la crítica, junto con los abundantes ensayos aparecidos en publicaciones periódicas, particularmente en las más importantes fases nacionalistas previas a la segunda guerra mundial.

El término *nacional* siempre resulta difícil de definir; su significado tiende a cambiar con el paso del tiempo, por lo que las generalizaciones pueden ser engañosas. Pero, más allá del periodo del que se trate, lo nacional lleva a privilegiar la exclusividad de una serie de valores dominantes y frecuentemente casi xenófobos. Según esta tesis, los valores culturales serían generados, propagados y conservados para favorecer a comunidades específicas, autorratificadas y celosas de sus tradiciones, que buscan imponer su gusto a la vez que insisten sobre la importancia del teatro en el desarrollo de una sociedad civilizada. A lo largo de los siglos XIX y XX aparece, recurrentemente, la turbadora propuesta de que el teatro debe ser utilizado como instrumento de asimilación cultural. De esta manera Canadá lograría convertirse en un Estado nacional homogéneo, único y tan fácil de identificar por sus características propias como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, las culturas imperialistas con las que instintivamente suele compararse aquel país.

En 1823, por ejemplo, un artículo que trataba sobre la importancia religiosa, moral y pedagógica del teatro inglés en Montreal se anticipó, de manera no muy sagaz, a Lord Durham,\* al afirmar que los francocanadienses debían ser exhortados a ver obras inglesas de alta calidad:

\* John Lamberton, conde de Durham (1792-1840), estadista inglés nacido en Durham. Diputado en la Cámara de los Comunes en 1828; ministro del gabinete Grey, hizo votar en 1832 la gran reforma parlamentaria. En 1838 fue designado gobernador de Canadá (n. del t.).

“Los efectos serían seguramente saludables, ya que llevarían a difundir sentimientos afines al sentir de los corazones británicos”; debido a que, de acuerdo al estereotipo popular, los francocanadienses gustaban de imitar las modas y modales ingleses (¿una muestra de su actitud como colonizados ante los colonizadores?), el autor también sugería “que se hiciera un esfuerzo para que la escenografía fuera apropiada e impactante”, y que se acompañara con un fondo musical emocionante. El objeto de estos efectos especiales llamativos era no sólo ayudar al público a comprender la obra sino a lograr una mejoría en su dominio del inglés. Aunque el autor es demasiado discreto como para recomendar de plano que los francocanadienses renuncien a su lengua y cultura, la exhortación queda clara de manera tácita en cada una de sus muy manidas observaciones en cuanto a la influencia civilizadora de lo que llama “un teatro bien regulado”.<sup>1</sup> Esta clase de ideas puede parecer excepcional, sin embargo, reaparece repetidamente y, por supuesto, explica por qué, incluso hoy en día, Canadá debe continuar su lucha contra la asimilación de su identidad cultural y la negación de su estatus como una sociedad diferente.<sup>2</sup>

Tales actitudes no se restringen, de hecho, a Quebec y a su problemática relación con el resto de Canadá. Todavía en 1945, Alice Rowe-Sleeman afirmaba que un teatro nacional canadiense, a semejanza de los diversos teatros nacionales que los soldados canadienses habían visto en Europa durante la guerra, contribuiría a la consolidación de una unidad nacional proponiendo “un habla estándar aceptada por todos los canadienses”. Al mismo tiempo, estaría basado “en un fondo común de ideas e ideales y la manera de comunicarlas”, cuya observación regularía el repertorio y el estilo de las representaciones.<sup>3</sup> Esta era una sencilla reformulación, si bien potencialmente despótica, de la idea decimonónica en la que se sustentaba el poderoso Estado soberano, dominante y comprometido con mitos propagandísticos que versaban sobre su derecho a colonizar a sus propios ciudadanos, en nombre de una forma

<sup>1</sup> G., “On the Influence of a Well Regulated English Theatre, in Montreal”, en *Canadian Magazine and Literary Repository*, vol. 1, núm. 3 (septiembre de 1823), pp. 221-224.

<sup>2</sup> Véase Jean-Marc Larrue et al. (eds.), *Le Théâtre au Québec: Mémoire et appropriation*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1988-1989.

<sup>3</sup> Alice Rowe-Sleeman, “A National Theatre for Canada”, en *Canadians All*, vol. 3, núm. 24 (1945) p. 24.

civilizada de arte. Como ocurrió a través del ensayo de 1823 sobre el teatro inglés en Montreal, Rowe-Sleeman quería monopolizar la autoridad en un estrecho sistema de valores que no toleraría una gama de posibilidades políticas, lingüísticas y artísticas. Su ensayo era una respuesta al clima de rejuvenecimiento nacionalista de la posguerra, una especie de euforia que, al parecer, nada había aprendido acerca de la violencia potencial que deriva cuando el nacionalismo se convierte, como sucede con frecuencia, en un mero patriotismo.

Ni siquiera la academia resultó inmune a estas tendencias. Avergonzado por la aparente falta de logros del teatro canadiense, Arthur L. Phelps afirmó en un ensayo inaugural, publicado en 1939 en la *University of Toronto Quarterly*, que “el teatro canadiense debe hablar con nuestra norma y plasmar el ser de nuestra gente”, y, en una ferviente declaración a favor de la independencia cultural, nos apremió con términos que no vacilaban en cortar el “nexo europeo”, para abrazar nuestro destino manifiesto en el Nuevo Mundo, tanto en lo político como en lo cultural.<sup>4</sup> Pero por muy sincera que resultara la creencia de Phelps en el teatro como espejo de la naturaleza, como una forma de representación que nos ayuda a conocernos, esta parte de su ensayo parece ahora innecesariamente doctrinaria, un llamado a los presupuestos acerca de la liberación postcolonial, que en realidad estaba basada en las creencias acerca de la superioridad nacionalista que la guerra cuestionaría severamente.

De hecho la idea de un teatro nacional es peligrosa, por mucho que resulte honesto al invocar a su favor los valores pluralistas de la democracia liberal. Al igual que una antología de obras de arte, se puede intentar establecer una escala que sancione los valores mediante los cuales los miembros de una sociedad desean presentarse. El aparente consenso puede encubrir fácilmente el proceso que excluye y reduce a la impotencia a otros miembros de la misma sociedad. La pregunta central —¿la nación en el concepto de quién se está representando en el escenario?— quedará frecuentemente sin respuesta o resultará tan problemática que aquélla no se formulará. Si las propuestas de Phelps se hubieran realizado, los inmigrantes europeos residentes en Canadá, por ejemplo, hubieran sido obligados a buscar en otras representaciones artís-

<sup>4</sup> Arthur L. Phelps, “Canadian Drama”, en *University of Toronto Quarterly*, vol. 9 (octubre de 1939), pp. 84 y 93.

ticas, ya no en el teatro, temáticas e imágenes útiles para consolidar su posición dentro de la sociedad canadiense. Y, paradójicamente, al decidarnos a consolidar nuestro estatus de norteamericanos, primero que nada, las propuestas de Phelps hubieran apoyado, en lugar de oponérsele, nuestra absorción llevada a cabo por la cultura estadounidense, lo que hubiera socavado fuertemente nuestras aspiraciones nacionalistas.

No obstante, de acuerdo a George Woodcock y otros, una conciencia nacionalista no lleva necesariamente a patrones de conducta agresivos y megalomaniacos. Hay varias clases de nacionalismo: el jingoísmo, el chovinismo y el patriotismo son las formas extremas, empleadas no sólo con el fin de proteger los legítimos intereses sino también para racionalizar el “derecho” a dominar otras naciones. Al mismo tiempo, empero, hay otro tipo de nacionalismo en el cual un grupo dado de personas está unido por una herencia común de valores lingüísticos, culturales, políticos, sociales y quizá religiosos: un complejo que para funcionar íntegramente debe reexaminar, de manera permanente y con todo rigor, sus premisas y sus métodos. Los individuos adquieren su sentido de identidad personal y pública a partir de su relación con este tipo de nacionalismo, que resulta de su consentimiento y no existiría sin él.<sup>5</sup>

El teatro, como respuesta a esta clase de nacionalismo, no se limita a reflejar valores existentes, ya que, de hacerlo, se volvería vulnerable a la apropiación perpetrada por grupos dominantes. En cambio, se compromete a cuestionar y recrear continuamente los valores, resistiendo así, a toda costa, la apropiación y la marginación, tomándose en serio su responsabilidad de ser ampliamente globalizante en vez de estrecho y exclusivo tanto en sus métodos como en sus principios. En Canadá, *algunas veces* se ha idealizado al teatro como una forma de conocimiento

<sup>5</sup> George Woodcock, “Nationalism and the Canadian Genius”, en *artscanada*, núms. 232-233 (diciembre 1979-enero 1980), pp. 2-10. Woodcock sugiere, siguiendo el ejemplo de Orwell, que «el patriotismo» no es más que un amor irracional del terruño, pero que «la conciencia nacional» implica no sólo una percepción de estar involucrado en una comunidad ubicada en un lugar específico, sino también de las implicaciones históricas y ambientales de tal compromiso”. Encuentra que el término *nacionalismo* es inaceptable: “Pero el nacionalismo teme al mundo exterior; es exclusivo en sus sentimientos y sus acciones; en su forma agresiva siempre es imperialista y en su forma defensiva resulta potencialmente xenófobo, como ha sido demostrado con demasiada frecuencia desde que las excolonias obtuvieron su independencia” (p. 4). Empero, a lo largo de este ensayo, uso el término *nacionalismo* para referirme a las clases de “conciencia nacional” que Woodcock prefiere.

que puede ayudar al desarrollo no de uno sino de muchas formas de nacionalismo (diferentes ideologías, comunidades, identidades, todas ellas comprendidas, no absorbidas). Ann Saddlemeyer, por ejemplo, en su ensayo "Thoughts on National Drama and the Founding of Theatres" afirma que el teatro canadiense siempre se ha caracterizado "por llegar, explorar, cuestionar y, sobre todo, celebrar el descubrimiento del *lugar*", una idea que logra la difícil tarea de reconciliar a la autoridad nacionalista y centralista, y lo que se llama diferencias regionales, sin borrar a estas últimas.<sup>6</sup> Pero, pienso yo, esta es una posición crítica poco común y se refiere sobre todo al teatro actual, que de alguna manera ha intentado, como Richard Paul Knowles apunta en algún otro sitio,\* minar las estructuras institucionales y dramáticas que han ayudado a silenciar o a ahogar las *voices (off)*<sup>7</sup> ("voces fuera de escena"). Sin embargo, en periodos previos, al permitir que se le anexara el discurso del nacionalismo, lo único que había logrado el teatro era sacrificar su autonomía. Esto limitaba de manera deliberada la gama de formas de representación a través de las cuales la sociedad canadiense podía buscar la exteriorización pública de su identidad.

## II

Durante el importante periodo que va de fines del siglo XIX hasta el principio de la primera guerra mundial, los críticos formulaban una pregunta esencial: ¿dónde se encuentra la autoridad cultural y a favor de qué comunidades específicas se ejerce? Los nacionalistas canadienses se alarmaron cuando se pusieron a examinar su teatro. Con pocas excepciones, en su gran mayoría aquél era importado de Gran Bretaña y Estados Unidos; buscaron en vano un atisbo de algo canadiense, así fuese de manera nominal. Desde luego que había algunos actores cana-

<sup>6</sup> Ann Saddlemeyer, "Thoughts on National Drama and the Founding of Theatres", en L.W. Conolly (ed.), *Theatrical Touring and Founding in North America*, Westport, Greenwood Press, 1982, p. 209.

\* Richard Paul Knowles, "Voices (off): Deconstructing the Modern English-Canadian Dramatic Canon", en Robert Lecker (ed.), *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, pp. 91-111 (n. del t.).

<sup>7</sup> Véase también Alan Filewod, "Erasing Historical Difference: The Alternative Orthodoxy in Canadian Theatre", en *Theatre Journal*, vol. 41, núm. 2 (mayo de 1989), pp. 201-210.

dienses, como Charlotte Morrison, Harold Nelson, Julia Arthur y Margaret Anglin, quienes lucharon por quedarse en Canadá, o hicieron carrera en el extranjero, aunque volvían de vez en cuando con producciones en gira, pero las obras provenían de otras culturas y, por lo general, a nadie le preocupaba demasiado. “Había muchos canadienses que eran físicamente leales a su nueva tierra”, explica Robertson Davies, “pero que siguieron siendo exiliados espirituales. Era exactamente igual [de inútil] pedir una forma propia de gobierno o una religión nativa que exigir arte canadiense”.<sup>8</sup> Con el tiempo la gente sí exigió, frecuente e insistentemente, obras, actores y directores identificables como *canadiens*. Hector Charlesworth, por ejemplo, asqueado por la baja calidad de los espectáculos estadounidenses que realizaban giras por el país, afirmó ya en 1897 que “quizá el único futuro para el teatro [canadiense] estaba en los subsidios gubernamentales, como en Francia”,<sup>9</sup> una propuesta repetida década tras década por aquellos interesados en los valores culturales más elevados y no en una comercialización masiva. Así, en 1911, también B.K. Sandwell toca el tema de la independencia cultural y económica de Canadá, tópico al que volvió muchas veces a lo largo de su carrera, aunque invariablemente marcado por su conciencia de lo que llamó en 1933 “patriotismo tímido”.<sup>10</sup>

Charlesworth y Sandwell, entre otros, se dieron cuenta de que el teatro canadiense jamás sería un éxito en cuanto negocio. Lo que necesitaba era la intervención gubernamental para generar sus principios,

<sup>8</sup> Robertson Davies, “Mixed Grill: Touring Fare in Canada, 1920-1935”, en Conolly, *op. cit.*, p. 41. Davies escribe sobre el teatro canadiense de entreguerras, pero sus observaciones son válidas para periodos previos. La añeja preocupación de Canadá por los valores culturales del Viejo Mundo se detalla en María Tippett, *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

<sup>9</sup> Hector Charlesworth [“Touchstone”], en *Evening News*, Toronto, 5 de junio de 1897 (Agradezco a Filewod, *op. cit.*, p. 209, nota 11, por llamar mi atención a este artículo lleno de información). La atribución de la autoría de este artículo a Charlesworth se sugiere en su libro *Candid Chronicles*, Toronto, Macmillan, 1925, pp. 147-165.

<sup>10</sup> B.K. Sandwell, “The Theatre: Little Theatre Festival”, en *Saturday Night*, vol. 48, núm. 22 (8 de abril de 1933), p. 19. Véase también “The Annexation of Our Stage”, en *Canadian Magazine*, vol. 38, núm. 1 (noviembre de 1911), pp. 22-26, y “Our Adjunct Theatre”, en *Addresses Delivered before the Canadian Club of Montreal: Season 1913-1914*, Montreal, sin editorial, 1914, pp. 95-104; asimismo véase Anton Wagner, “A National or International Dramatic Art: B.K. Sandwell and *Saturday Night* 1932-1951”, en *Canadian Drama/L' Art dramatique canadien*, vol. 12, núm. 2 (otoño de 1986), p. 345.

desarrollar su estructura, subsidiar sus finanzas y cultivar el gusto del público. Ostensiblemente, sus valores se determinarían de manera colectiva, aunque en la práctica evolucionó a partir de la premisa de que debía considerarse al teatro como una forma elevada de cultura, idea que en gran medida fue tomada del modelo inglés de teatro nacional. De hecho, muchos de los primeros defensores del teatro nacional canadiense poseían una perspectiva vacilante que volvía fundamentalmente problemático el proyecto. Por un lado, querían proteger a Canadá de la penetración cultural estadounidense y también querían cortar los nexos culturales con Inglaterra; por otro lado, los vestigios anglófilos, combinados con la predisposición hacia la cultura europea, los volvió súbditos gustosos del Imperio Británico y su (incipiente) visión de las naciones semiautónomas de la *Commonwealth*.<sup>\*</sup> Contradiendo sus propias intenciones explícitas, lograron comprometer la independencia cultural de Canadá al darle una orientación cultural vagamente inglesa, que además resultaba vulnerable a los intereses monopólicos de Estados Unidos; por lo tanto, ayudaron a fundar el modelo que ha marcado la estructura del teatro canadiense hasta hoy.

En Inglaterra, las ideas acerca de cómo se debía formar un teatro nacional se desarrollaron como una reacción contra el tipo de teatro nacional no institucionalizado formado por Henry Irving en el Lyceum Theatre de Londres, durante el periodo 1878-1902. Actor y director brillante, Irving reformó casi por sí solo el teatro preexistente, logrando una envidiable calidad de representación, reinstauró parcialmente los textos de Shakespeare y convirtió el teatro en una forma de arte respetable que tanto el público como los críticos victorianos hallaron irresistible. Además de Shakespeare, estaba sobre todo interesado en viejos melodramas románticos y sentía más bien poco respeto o desprecio por las nuevas ideas que proponían Ibsen y Shaw. Algo anticuado en sus prácticas, le repelía cualquier cosa que se aproximara a la interferencia estatal, por lo que confiaba totalmente en las entradas de taquilla para obtener ingresos. A pesar de que reclutó una compañía no muy rígida de actores competentes, él y Ellen Terry, su compañera de toda la vida, estelarizaban todas las representaciones importantes, como mandaba la

<sup>\*</sup> *Commonwealth*. Organización formada por las antiguas colonias británicas, hoy independientes, que mantienen estrechos vínculos económicos y culturales con la metrópoli. El término sustituyó al de *Imperio Británico* en 1961 (n. de la ed.).



gloriosa tradición decimonónica. Dedicado a las obras de larga permanencia y a producciones cada vez más elaboradas, Irving se convirtió en el líder indiscutible de su profesión y en 1895, no sólo en honor de sus logros personales sino del profundo cambio de actitudes en cuanto a la importancia social y artística del teatro, fue el primer actor en recibir un título. Ya como "Sir Henry" impuso un alto tono de seriedad caballeresca al teatro inglés, herencia que han mantenido con vida en el siglo xx actores como Lord Laurence Olivier y Sir John Gielgud.<sup>11</sup> Irving llevó sus producciones completas del Lyceum a Canadá en seis giras distintas, desde 1884 a 1904, cultivando un amplio gusto por la belleza escénica y la buena actuación, afirmando además los estándares conservadores mediante los que los críticos como Charlesworth y Sandwell, a lo largo de sus influyentes trayectorias, juzgaron tanto las producciones nacionales como las que venían de gira.<sup>12</sup>

A pesar de su admiración por los logros de Irving, Charlesworth y Sandwell también estaban interesados en una famosa discusión que se llevaba a cabo en Inglaterra, acerca de si se podría establecer un teatro nacional con carácter oficial, que tomaría prestadas algunas partes del trabajo de Irving, pero al mismo tiempo las mejoraría. Inspirado por el ejemplo de la Comédie-Française y otros teatros de la Europa continental, un número impresionante de actores, directores, críticos y autores —incluyendo a William Archer, Matthew Arnold, Frank Benson, Augustus Harris, Henry Arthur Jones, Bram Stoker, William Poel, John Martin-Harvey y, sobre todo, Harley Granville-Barker— discutieron a lo largo de un periodo de varios años que, a diferencia del Lyceum, si un teatro nacional no debía resultar vulnerable a las presiones comerciales del mercado y debía, entonces, recibir generosos subsidios estatales que aseguraran su independencia financiera. Esto le daría la oportunidad de crear un repertorio con fuerza de convocatoria, gracias a sus producciones de excelencia nunca antes vista. El repertorio se centraría en el montaje

<sup>11</sup> Laurence Irving, *Henry Irving: The Actor and His World*, Londres, 1951 (Nueva York, Macmillan, 1952, 1a. reimp.). Algunas ideas sobre el teatro nacional de Irving se citan en Austin Brereton, *The Life of Henry Irving*, 2 tomos, Londres, 1908 (Nueva York, Benjamin Blom, 1969, 1a. reimp.), tomo 1, pp. 257-259.

<sup>12</sup> Hector Charlesworth, *Candid Chronicles*, pp. 386-396, y *More Candid Chronicles*, Toronto, Macmillan, 1928, pp. 382-385; Anton Wagner, *op. cit.*, pp. 342-343, y B.K. Sandwell, "There Are Still Some People Who Can Remember Irving", en *Saturday Night*, vol. 62 (17 de mayo de 1947), p. 37.

de Shakespeare, pero también incluiría obras menos conocidas, pero importantes, de la dramaturgia inglesa de todos los periodos, junto con los autores clásicos traducidos del resto de la dramaturgia europea. Este teatro nacional no sólo sería un museo de obras maestras, sino que también encargaría y pondría en escena obras que trataran sobre la vida contemporánea con una amplia variedad de estilos y formas. Organizada como una compañía permanente de actores reconocidos, impulsando el trabajo de grupo y no la mera rotación de papeles estelares entre sus miembros, también podría posibilitar el establecimiento de una escuela de teatro afiliada a ella, que se basara tanto en principios tradicionales como en propuestas innovadoras, y de la que se pudiesen reclutar a sus nuevos actores.<sup>13</sup>

Estas propuestas, motivadas por un deseo casi puritano de excelencia artística, surgieron de un sistema de valores francamente elitista, el cual asumía que todos los miembros de una sociedad, sin importar su clase o educación, se beneficiarían al ver teatro. Al menos, les ayudaría a cultivar su gusto, mostrándoles la diferencia entre lo que es bueno y lo que es

<sup>13</sup> El debate está parcialmente resumido en John Elsom y Nicholas Tomalin, *The History of the National Theatre*, Londres, Jonathan Cape, 1978. Véase también Geoffrey Whitworth, *The Making of a National Theatre*, Londres, Faber y Faber, 1951; Janet Minihan, *The Nationalization of Culture*, Londres, Hamish Hamilton, 1977, y Loren Kruger, "«Our National House»: The Ideology of the National Theatre of Great Britain", en *Theatre Journal*, vol. 39, núm. 1 (marzo de 1987), pp. 35-47. Para una lista de las contribuciones personales al debate véase William Archer, "A Plea for an Endowed Theatre", en *Fortnightly Review*, nueva época, vol. 45, núm. 269 (1 de mayo de 1889), pp. 610-626; Matthew Arnold, "The French Play in London", en *Nineteenth Century*, vol. 6, núm. 30 (agosto de 1879), pp. 228-243; Frank R. Benson, "The National Theatre", en *Nineteenth Century*, vol. 49 (mayo de 1901), pp. 772-780; Augustus Harris, "The National Theatre", en *Fortnightly Review*, nueva época, vol. 44, núm. 227 (1 de noviembre de 1885), pp. 630-636; Henry Arthur Jones, *The Foundations of a National Drama*, Nueva York, George H. Doran Company; Londres, Chapman y Hall Ltd., sin fecha; Bram Stoker, "The Question of a National Theatre", en *Nineteenth Century*, vol. 63, núm. 375 (mayo de 1908), pp. 734-742; William Poel, "The Functions of a National Theatre", en *The Theatre*, núm. 22 (1 de septiembre de 1893), pp. 162-166; Sir John Martin-Harvey, *The Autobiography of Sir John Martin-Harvey*, Londres, Sampson Low, Marston y Co., Ltd., 1933; [John] Martin-Harvey, "Canadian Theatres", en *University Magazine*, vol. 13, núm. 2 (abril de 1914), pp. 212-219; William Archer y Harley Granville-Barker, *A National Theatre: Scheme and Estimates*, Londres, sin editorial, 1907; Port Washington, Kennikat Press, 1970 (1a. reimpresión); y Harley Granville-Barker, *A National Theatre*, Londres, Sidwick y Jackson, 1930. La aparición de la Comédie-Française en el Gaiety Theatre de Londres, en 1879, estimuló mucho el debate inglés; el crítico francés Francisque Sarcy impartió una conferencia, en Londres, sobre la Comédie-Française, que se publicó en *Nineteenth Century*, vol. 6, núm. 29 (julio de 1879), pp. 182-200.

malo. Comprensiblemente, estas propuestas resultaban un tanto vagas en cuanto a la definición exacta de sus categorías de evaluación, pero estaban armadas de una manera tan idealista que poca gente parece haber sentido el suficiente recelo como para tomarse el tiempo de examinarlas con cuidado.<sup>14</sup> Este proyecto de teatro nacional no sólo estaba dirigido a los habitantes de Gran Bretaña, también tenía intenciones de hacer extensiva la ilustración cultural a sus colonias. “Hagamos las cosas como corresponde a este gran imperio del que tanto hablamos”, declaró un apasionado miembro del Parlamento durante uno de los múltiples debates candentes al respecto. “No dejemos que se compare nuestro Teatro [Nacional] con algún Teatro alemán, como el de Stuttgart o Wiesbaden. Que sea un Teatro Británico del que el Reino Unido se pueda sentir orgulloso y... que sea un Teatro que hable a Canadá, África del Sur y las antípodas”.<sup>15</sup> Como miembros sumisos del imperio, los canadienses escucharon: siempre que les venía a la cabeza la idea de fundar su propio teatro nacional, dirigían su mirada al ejemplo británico en busca de ideas, precedentes y consejos prácticos.

En Inglaterra, quienes apoyaban el proyecto de un teatro nacional escribieron libros y artículos, pronunciaron discursos en los que probaban ideas, delineaban planes y trataban de crear conciencia de las funciones pedagógicas, estéticas y morales del teatro, dentro de lo que llamaban avance de la civilización. Muchos de estos teóricos y partidarios también visitaron Canadá y, por tanto, tuvieron una influencia inmediata sobre la creciente inquietud que creaban las posibilidades de un teatro nacional canadiense. A Bram Stoker, quien era bien conocido para los canadienses, ya que era el administrador tanto de las finanzas como del tiempo de Irving, le gustaba aplaudir el ejemplo del Lyceum, además de aportar ideas más modernas en cuanto a cómo refinar tal ejemplo. También John Martin-Harvey obtuvo una cálida recepción, primero como veterano de la compañía de Irving y más tarde como actor-empresario independiente, y realizó siete giras por el país entre 1914 y 1932 con sus

<sup>14</sup> Incluso Shaw apoyó la causa, aunque con reservas en cuanto a algunos aspectos, para este caso véanse Loren Kruger, *op. cit.*, pp. 45-46, así como Elsom y Tomalín, *op. cit.*, y también Whitworth, *op. cit.*

<sup>15</sup> *Parliamentary Debates: Commons (Hansard)*, volumen 52 (23 de abril a 8 de mayo de 1913), p. 470. Este debate aparece citado en Kruger, *op. cit.*, p. 47, con pocas diferencias del texto *Hansard*.

propias producciones de Shakespeare, algunas obritas predecibles escritas a vuelapluma durante el siglo XIX y algunos trabajos modernos. Frank Benson hizo giras por Canadá con su repertorio shakespeariano y, sorprendentemente, obtuvo un doctorado *honoris causa* por la Universidad McGill en 1913. Esta era una forma poco frecuente de legitimación en una época en la que los actores aún eran tratados como pillos y vagabundos; sin embargo, Benson, al transformarse en un vehículo de alta cultura para las colonias más apartadas, resultó un caso especial. Benson y Martin-Harvey pronunciaron discursos en público (algunos llegaron a publicarse) para los clubes canadienses y otras organizaciones patrióticas, en los que tendían a comparar el estado del teatro en Inglaterra y Canadá, y no siempre en detrimento de este último. Harley Granville-Barker visitó Canadá, en 1915, para hablar durante la ceremonia de apertura del fugaz Canadian National Theatre, que manejaba la Drama League en Ottawa, con sede en el Museo Nacional de Victoria; volvió en 1936 como un distinguido jurado para el aún joven Dominion Drama Festival. Sus fallos se reproducían con entusiasmo en los periódicos a lo largo de Canadá, y publicó un artículo magistral, "The Canadian Theatre", en el que comparaba, de manera discreta, el naciente teatro de Canadá con el isabelino inglés.<sup>16</sup> Martin-Harvey y Granville-Barker influyeron bastante en el pensamiento canadiense en cuanto a la manera en que el teatro inglés se adaptaría al contexto de Canadá. Durante un largo periodo, sus argumentos fueron desarrollados por académicos como Arthur L. Phelps y W. S. Milne; dramaturgos como John Hoare, Fred Jacob, John Coulter y Herman Voaden; críticos, claro, como Charlesworth y Sandwell, y, sobre todo, por Vincent Massey. Como generoso benefactor privado (fundador del Hart House Theatre en la Universidad de Toronto, antologador de obras dramáticas, patrocinador del Dominion Drama Festival y miembro ejecutivo, gobernador general y presidente de la comisión que lleva su apellido), Massey dejó una huella imborrable en la historia cultural de Canadá. Todos estos hombres, dada su situación histórica, no podían sino pensar que cultura y nacionalismo eran principios inseparables. Al igual

<sup>16</sup> H[arley] Granville-Barker, "The Canadian Theatre", en *Queen's Quarterly*, vol. 43, núm. 3 (otoño 1936), pp. [256]-267. Esta visita a Canadá la describe Arthur Beverly Baxter, "Birth of the National Theatre", en *Macleans Magazine*, vol. 29, núm. 4 (febrero de 1916), pp. [27]-29.

que los partidarios del teatro nacional inglés, también los canadienses deseaban establecer un teatro que sirviera como una encarnación del orgullo nacional (un símbolo del estatus de Canadá no sólo como apéndice de la cultura de Inglaterra, sino como un líder dentro del mundo angloparlante). Al mismo tiempo creían que el teatro ayudaría a reunir las distintas regiones en algo más aproximado a una nación unificada. Estaban preocupados por lo que ahora llamamos el discurso de autoridad política y cultural, que ellos trataban de trasladar a un contexto claramente canadiense; pero, como se subrayó anteriormente, mediante la mera adaptación, y de alguna manera refinamiento de un modelo esencialmente importado, no hacían sino debilitar la lucha de Canadá por obtener su soberanía cultural. Además estaban apoyando una serie de valores culturales reaccionarios y sospechosos para cierta parte de los canadienses, a pesar de que sólo recientemente se han cuestionado aquéllos de manera seria.<sup>17</sup>

Tendían a pensar el teatro como un instrumento para la difusión de la alta cultura, lo que equivalía frecuentemente a tener un repertorio de

<sup>17</sup> Véase Arthur L. Phelps, *op. cit.*, pp. 88-94; W.S. Milne, con su reseña anual de drama, sección "Letras de Canadá", en *University of Toronto Quarterly*, desde 1936 hasta 1941, especialmente 1936 (vol. 5, núm. 3, pp. 389-395); 1940 (vol. 9, núm. 3, pp. 301-307) y 1941 (vol. 10, núm. 3, pp. 300-305); John Edward Hoare, "A Plea for Canadian Theatre", en *University Magazine*, vol. 10, núm. 2 (abril de 1911), pp. [239]-253; Fred Jacob, "Waiting for a Dramatist", en *Canadian Magazine*, vol. 43, núm. 2 (junio de 1914), pp. 142-146; John Coulter, "The Canadian Theatre and the Irish Exemplar", en *Theatre Arts Monthly*, vol. 22, núm. 7 (julio de 1938), pp. 503-509; Herman Voaden, "Theatre Record, 1945", en *Canadian Forum*, vol. 25 (noviembre de 1945), pp. 184-187; Hector Charlesworth, *op. cit.*, 1925 y 1928; Sandwell, "Our Adjunct Theatre", pp. 96-104, y Vincent Massey, "The Prospects of a Canadian Drama", en *Queen's Quarterly*, vol. 30, núm. 2 (octubre de 1922), pp. 194-212. De hecho, todos estos hombres desempeñaron diversos roles en el desarrollo del teatro canadiense: Hoare, por ejemplo, fue dramaturgo, crítico y director supervisor, desde 1943, del Montreal Repertory Theatre; Jacob era novelista y crítico teatral para el *Mail and Empire* de Toronto; Voaden era maestro, director, compilador de antologías y activista cultural. La reacción contra este sistema particular de ideas nacionalistas puede encontrarse en Tom Hendry, "The Masseys and the Masses", en *Canadian Theatre Review*, núm. 3 (verano 1974), pp. 6-10; Renate Usmiani, *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983; Alan Filewod, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1987; Robert Wallace, *Producing Marginality: Theatre and Criticism in Canada*, Saskatoon, Fifth House, 1990; Denis W. Johnston, *Up the Mainstream: The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, y el artículo de Richard Paul Knowles, en *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.

Shakespeare. Martin-Harvey explicó que en el teatro nacional inglés se representaba a Shakespeare al menos una vez por semana, y parece claro que lo mismo debía hacerse en Canadá.<sup>18</sup> Mientras tanto, Shakespeare era el más importante modelo escénico para muchos de nuestros dramaturgos, incluyendo a Charles Mair y Wilfred Campbell.<sup>19</sup> Como un árbitro del buen gusto, Shakespeare resulta impecable. Fue parte de una larga y envidiable tradición de actores, expresó los valores llamados universales o transhistóricos y se puede acomodar fácilmente en formas altas y bajas de la cultura teatral; además, como símbolo irreprochable de la superioridad cultural del Viejo Mundo, pertenece a la era isabelina, el periodo de poder imperialista en expansión al que generosamente Granville-Barker había comparado con Canadá. Entonces Shakespeare, sin grandes esfuerzos de la imaginación, podría incluso considerarse casi un dramaturgo canadiense. Martin-Harvey, en una gira por Canadá, con obras de Shakespeare, se vio como un hombre lleno de responsabilidades “humanitarias y espirituales”, como los misioneros; y de hecho no pecó de hipocresía cuando declaró que había venido a llenar “la imperante necesidad de Canadá por lo mejor que el teatro inglés puede ofrecer”.<sup>20</sup> Como Irving, su maestro, Martin-Harvey fue nombrado caballero por sus servicios al teatro, y como “Sir John” agregó modales

<sup>18</sup> Martin Harvey, *op. cit.*, 1914, p. 218. Para información adicional sobre la importancia de los montajes de Shakespeare en Canadá, véase Frederic Robson, “The Drama in Canada”, en *Canadian Magazine*, vol. 31, núm. 1 (mayo de 1908), pp. 59-61.

<sup>19</sup> Carl F. Klinck, *Wilfred Campbell: A Study in Late Provincial Victorianism*, Toronto, Ryerson, 1942; L. A. MacKay, “Canadians Writers of the Past: William Wilfred Campbell”, en *Canadian Forum*, vol. 14, núm. 158 (noviembre de 1933), pp. 66-67, y Norman Shrive, *Charles Mair: Literary Nationalist*, Toronto, University of Toronto Press, 1965. Charles Heavyside tuvo también una acendrada influencia shakespeareana, para ello véase Michael Tait, “Playwrights in a Vacuum: English-Canadian Drama in the Nineteenth Century”, en *Canadian Literature*, núm. 16 (primavera 1963), pp. 6-7. En Campbell encontramos una clara muestra de cómo un escritor clásico como Shakespeare puede utilizarse para fines xenófobos, por ejemplo en su artículo “Shakespeare and the Latter-Day Drama”, en *Canadian Magazine*, vol. 30, núm. 1 (noviembre de 1970), pp. 14-18, despotrica contra Tolstoi, Cervantes, Shaw e Ibsen, entre otros, con el fin de canonizar a Shakespeare y usarlo como símbolo del desarrollo de “los mejores ideales de la raza británica” (p. 18).

<sup>20</sup> [John] Martin Harvey, “First Impressions of Canada”, en *Addresses Delivered before the Canadian Club of Hamilton, 1913-1914*, Hamilton, Labor News Printing, 1914, pp. 91-92; asimismo véase Patrick O’Neill, “The British Canadian Theatrical Organization Society and the Trans-Canada Theatre Society”, en *Journal of Canadian Studies*, vol. 15, núm. 1 (primavera 1980), pp. 56-67.

refinados, cuasi aristocráticos, a lo que prístinamente era un arte basto. Él e Irving contribuyeron a lo que es un tema recurrente en las ideas canadienses sobre la fundación de un teatro nacional: básicamente debe tratarse de una forma artística conservadora y civilizante; no tiene sitio para la innovación y para lo iconoclasta.<sup>21</sup>

Esta desviación hacia la cultura inglesa, combinada con una fe en Shakespeare como escritor canónico, redundó en detrimento del desarrollo de un teatro local, sin importar qué tanto ampliemos su definición. Ya que ningún canadiense podría emular, por no decir alcanzar, los logros de Shakespeare, generaciones de dramaturgos han enfrentado el reto de superar la “angustia de la influencia”, síntoma que ha empeorado desde que en 1953 se estableció el Stratford Shakespearean Festival. Pero la inseguridad no sólo tiene su origen en los textos clásicos. Cuando los promotores del teatro nacional canadiense no estaban ocupados proponiendo a Shakespeare como modelo de excelencia, dirigían su atención a los dramaturgos más avanzados de Europa: Granville-Barker y John Galsworthy en Inglaterra, Gerhart Hauptmann y Hermann Sudermann en Alemania, August Strindberg y Henrik Ibsen en Escandinavia, y Eugene Brieux junto con Emile Zola en Francia. Sus trabajos eran difíciles, y, no obstante su dificultad, algunos críticos, como Charlesworth, creían que debían ser representados en Canadá en el lugar de los espectáculos típicos que ponían las compañías itinerantes de Estados Unidos.<sup>22</sup> Al parecer, nada tenían de inapropiadas estas ideas; si se llevaban a cabo, permitirían a los canadienses experimentar un repertorio más amplio (querían decir más civilizado) y no sólo formado por obras clásicas, como las de Shakespeare, sino también el nuevo teatro que estaba ganando su reputación de obra de arte moderna. De esta manera, el prestigio cultural parecía garantizado, pero también aquí operaba una paradoja: si decidían incorporarse a la llamada cultura

<sup>21</sup> Vid. Robert G. Lawrence, “John Martin Harvey in Canada”, en *Canadian Drama/L' Art dramatique canadien*, vol. 6, núm. 2 (otoño 1980), pp. 234-241; L.W. Conolly, “Martin Harvey in Canada”, en Eric Salmon (ed.), *Bernhardt and the Theatre of Her Time*, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 225-242; Frederic Robson, *op. cit.*, pp. 58-61, y B.K. Sandwell, *op. cit.*, 1947, p. 37.

<sup>22</sup> Hector W. Charlesworth, “Some Modernisms of the Stage”, en *Canadian Magazine*, vol. 1, núm. 1 (marzo de 1893), pp. 43-47; véase también Denis Salter, “Ibsen in Canada: The Critical Reception, 1910-1980”, en Jorn Carlsen y Bengt Streijffert (eds.), *Canada and the Nordic Countries*, Lund, Lund University Press, 1988, pp. 285-297.

mundial, los canadienses estarían ignorando el cultivo de su propio repertorio, un acto de autonegación que contradecía la supuesta política de nacionalismo cultural.

Para lograr introducir obras europeas contemporáneas en la cartelera canadiense, John Hoare, en un importante artículo publicado en 1911, recomendaba los teatros con un repertorio experimental, como los que existían en Inglaterra, donde compañías residentes, eficientemente subsidiadas y comprometidas de lleno con la vida cultural de sus comunidades, presentaban temporadas cortas con su variado repertorio. Hoare, como muchos canadienses, estuvo muy influido en este punto por Granville-Barker, quien había escrito un artículo sobre los ideales del sistema de repertorios, en el número de enero de 1911 de la *Fortnightly Review*, de la cual Hoare cita fragmentos considerables. Obviamente, Hoare no sugería que los canadienses escenificaran, de manera independiente, su propia versión de los teatros de repertorio. En cambio, afirmaba que la compañía de Horniman debía venir a Canadá para presentarse, durante seis semanas, en Toronto y Montreal, y que un comité de trabajo debía formarse para consultar no sólo a Horniman y (por supuesto) a Granville-Barker, sino también a varios teatros europeos de repertorio “para traer el resultado a Canadá, adaptarlo a las necesidades del país y sobre esos cimientos establecer nuestros propios ideales para lograr el éxito final del teatro nacional canadiense”.<sup>23</sup> Su visión era efectivamente política: un teatro nacional, afirmaba, ayudaría a “fortalecer la unidad de la nación”; anticipándose a los conflictos regionales y a las disparidades desde aquel momento, se opuso a construir un solo teatro en, digamos, Ottawa, y propuso que en su lugar se construyera una serie de teatros a lo ancho del país. Era factible que de vez en cuando se intercambiaran producciones, para que, de manera

<sup>23</sup> John Hoare, *op. cit.*, p. 249. El artículo de Granville-Barker, “Two German Theatres”, apareció en *Fortnightly Review*, nueva época, núm. 89 (2 de enero de 1911), pp. 60-70. De hecho el Horniman’s Gaiety Theatre sí realizó una gira por Montreal y Toronto en 1912, y de nuevo en 1913, cuando también viajaron a Estados Unidos. Indirectamente influyeron en la creación del Montreal Repertory Theatre; al respecto véase Philip Booth, “The Montreal Repertory Theatre, 1930-1961: A History and Handlist of Productions”, tesis de maestría, McGill University, 1989, p. 12. Hoare también estaba pensando en el ejemplo del Abbey Theatre como un instrumento del nacionalismo cultural (p. 245). La comparación no es extraña, una muestra de ello es el artículo de Coulter, *op. cit.*, pp. 503-509. El tema está sabiamente resumido en Ann Saddlemyer, *op. cit.*, pp. [193]-211.



colectiva, formaran una estructura diversa, aunque “unificada y representativa del teatro nacional de Canadá”.<sup>24</sup>

Comentarista con una capacidad de vaticinio inusual, Hoare estaba vislumbrando con exactitud lo que sería el sistema de teatro regional que surgió cerca de cincuenta años después, durante las décadas de los sesenta y setenta, en parte como respuesta al orgullo generado por las celebraciones del centenario de la independencia, en 1967. Al mismo tiempo, empero, la propuesta de Hoare en cuanto a un sistema de teatros de repertorio interconectados, también predijo algunas de las debilidades estructurales de tal sistema, particularmente sus problemas para establecer algo tan amplio como una recopilación nacional. Poco convencido del teatro al estilo americano, y sobre todo preocupado por las dificultades que implicaba adaptar las prácticas europeas al contexto canadiense, Hoare relegó a las obras y dramaturgos canadienses en una nota al margen sin mucho interés. Su preocupación por valorar un compendio extranjero, por muy vanguardista que éste fuera, se confirmó por su comentario de algún modo defensivo “el arte y el teatro de todos los pueblos y de todos los tiempos deben siempre ser internacionales en esencia”.<sup>25</sup> Así, las proposiciones aparentemente inocentes de Hoare de crear un índice europeo, como la devoción de Martin-Harvey por Shakespeare, tuvieron un efecto paradójico: legitimaron el repertorio internacional, y no el nacional, y de este modo se subvirtió la premisa en la que se basaba el ideal del repertorio europeo: el compromiso directo (y hasta polémico), con las necesidades sociales, culturales y políticas de comunidades específicas.

De manera semejante, es posible criticar las educadas reflexiones que Vincent Massey realizó, a lo largo de muchos años, acerca de las estructuras prácticas requeridas para crear lo que Massey, en cierto nivel, parecía considerar deseable: un repertorio de obras escritas en Canadá sobre temas, un dialecto y un estilo reconocidamente canadienses. Massey merece nuestra atención por varias razones, en parte porque la extraña mezcla de su pensamiento conservador y radical resulta muy representativa: íntimo mandarín cultural, Massey sentía repugnancia ante obras al estilo Broadway y sugería, como Hoare, que el futuro del teatro cana-

<sup>24</sup> John Hoare, *op. cit.*, pp. 250-252.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 252.

diense se encontraba en el sistema de repertorio que manejaban el Gaiety Theatre de Manchester y el Abbey Theatre de Dublín. Se oponía, por principio, a las temporadas largas, al sistema de “estrellas” y al teatro socavado por la necesidad de ganancias; Massey quería que Canadá estableciera una serie de teatros regionales que no sólo produjesen obras extranjeras, sino también obras canadienses recientes. Esperaba con entusiasmo que en algún momento se acumulara un número sustancial de obras aplaudidas (o, en otras palabras, clásicos canadienses), a las cuales los directores artísticos recurrieran de manera automática al planear sus temporadas. Sobre todo, Massey optó por un punto de vista práctico del teatro. Insistía que los dramaturgos, para lograr un dominio de su oficio, debían trabajar conjuntamente con un director y una compañía de actores, y no en aventurillas caseras montadas en palacios municipales, sino en verdaderos teatros. Anton Chejov había trabajado en el Teatro de las Artes de Moscú, Stanley Houghton en el Gaiety Theatre y Eugene O’Neill con los Provincetown Players; en Canadá, Carroll Aikins no sólo había escrito la tragedia india *The God of Gods*, al mismo tiempo era director del Home Theatre, cerca de Naramata, Columbia Británica. Este tipo de colaboraciones era lo que Massey tenía en mente, ya que estaban preñadas de grandeza.<sup>26</sup>

Estas ideas, expresadas ya en 1922, de alguna manera eran pensamientos para la posteridad (a semejanza del artículo que Hoare publicó en 1911), anticiparon acciones presentes para ampliar el repertorio canadiense. Los programas de residencias para dramaturgos, patrocinados por el Canada Council, son una consecuencia de las creencias de Massey en cuanto a que la escritura teatral no sólo es un arte literario, sino una habilidad técnica que puede dominarse a través de una combinación de talento y disciplina. Pero, y vuelve a coincidir con Hoare, Massey estaba haciendo muy poco, salvo importar una idea europea preexistente como solución para los problemas de Canadá, sin prestar atención a las diferencias cruciales. En Inglaterra, por ejemplo, el sistema de teatro de repertorio se originó, parcialmente, como una reacción —que enfatizaba la reproducción exacta de actitudes regionales, con historias y acentos locales— contra la hegemonía cultural londinense. Se trataba de ofre-

<sup>26</sup> Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, pp. 199-201. Se analiza el ejemplo de Aikins en James Hoffman, “Carroll Aikins and the Home Theatre”, en *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, núm. 1 (primavera 1986), pp. 50-70.

cer a los teatros tradicionales una alternativa radical, mas no de sustituirlos; no obstante, en Canadá no existían tales teatros (salvo las compañías extranjeras itinerantes), a los cuales los de repertorio se enfrentaban. Así, la idea, corría el riesgo de hacerse ortodoxia y, por ende, en una institución convencional y defensora del *statu quo*. De hecho esto es exactamente lo que sucedió cuando los teatros de repertorio se transformaron en nuestro actual sistema de teatros regionales. Despojados, por una combinación de fuerzas históricas, geográficas, económicas y culturales, de la posibilidad de ser, aunque fuese ligeramente, radicales en intención y ejecución, se han convertido, en gran medida, en versiones (subsidiadas por el Estado) del teatro comercial estilo estadounidense, al que de hecho se suponía iban a sustituir. Su compromiso con el *ethos* del nacionalismo —conservador, radical o cualquier otro— ha sido confuso, marginal o inexistente.<sup>27</sup> Massey, como representante de una clase típica de nacionalista cultural, por supuesto no podía haber previsto estos desarrollos específicos, a pesar de que se puede discutir que son consecuencia de que el modelo originalmente propuesto por él era inadecuado para Canadá y derivaba de su admiración, quizá excesiva, de los logros de la cultura inglesa. La vergüenza que le causaba el hecho de que Canadá fuese una mera potencia colonial, frecuentemente traicionaba sus juicios.

Entre las múltiples contribuciones de Massey al desarrollo del teatro canadiense, se encuentra la edición de una importante obra en dos volúmenes: *Canadian Plays from Hart House Theatre* que, a pesar de sus aspiraciones eclécticas (“tanto en estados de ánimo como en tratamiento cubren una gama amplia”), sólo refleja una variedad más bien estrecha de temas y estilos, y tiene que apoyarse en los primeros intentos de Merrill Denison para crear un punto de vista propiamente canadiense sobre el realismo dramático en tres de cada once obras.<sup>28</sup> Con la incertidumbre de cómo sería el drama canadiense cuando madurase, Massey

<sup>27</sup> Mark Czarnecki, “The Regional Theatre System” y “Part II: Theatre and Drama across Canada”, en Anton Wagner (ed.), *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions*, Toronto, Simon and Pierre, 1985, pp. 35-48, 96-174, y Alan Filewod, *op. cit.*, pp. 202-210.

<sup>28</sup> Vincent Massey (ed.), *Canadian Plays from Hart House Theatre*, 2 tomos, Toronto, Macmillan, 1926, tomo 1, capítulo vi. Los dramaturgos incluidos son Merrill Denison, Duncan Campbell Scott, Marian Osborne, H. Borsook, Isabel Ecclestone MacKay, Britton Cooke, Carroll Aikins, L.A. Mackay y Leslie Reid.

tenía algunas ideas basadas en una comprensión sutil, aunque evasiva, de los problemas ideológicos inherentes a cualquier intento de propugnar la causa del nacionalismo cultural. Inspirado, como él mismo admitía, tanto por Bernard Shaw como por Henry Arthur Jones, Massey creía que el teatro era una persuasiva fuerza moral; lo cual no quería decir didactismo ni censura ni propaganda, sino más bien el deseo de afrontar preguntas difíciles de manera directa y sin “prejuicios ni hipocresía”. Admitió que deseaba que los dramaturgos canadienses estuviesen honestamente comprometidos con su sociedad. Así, le resultaban especialmente desagradables las caricaturas como Jack Canuck,\* que solían aparecer en las novelas canadienses. Al mismo tiempo es evidente que también las formas abiertas de nacionalismo le molestaban, sin importar qué tan honestas resultasen. Afirmaba que las obras canadienses no debían ser únicamente muestrarios tímidos del “color local”, debían evitar premisas tan estrechas como “el punto de vista canadiense” y no debían procurar la homogeneidad en cuanto a sus temas y contenidos. De hecho, debían dedicarse a representar la diversidad del país, eludiendo, por supuesto, la tentación de caer en sentimentalismos o falsificar la complejidad de la vida canadiense.

¿Qué deseaba Massey que lograra el teatro canadiense en realidad? En este punto se limitaba a las generalidades plácidamente vacuas, propias de la gente que pronuncia demasiados discursos. Creía, o eso parece, en algo más bien abstracto e inefable, que él esbozaba como “un sentimiento, porte o estilo característicos” que surgirían (pero ¿por qué y cómo?) de una forma de la esencia de lo canadiense “automática e inherente [al ser del país]”. Así pues, el nacionalismo estaba bien mientras no se convirtiera en un puro ejercicio del patriotismo<sup>29</sup> y estimulara la creación estética en todas sus formas.<sup>30</sup> Con base en el precedente de John Millington Synge, Massey deseó y decidió que el teatro canadiense no sólo estuviese pleno de “alegría”, sino que fuera una crítica severa de su sociedad —aunque de manera bienintencionada y con poca acritud—, exactamente como lo hizo Synge en *The Playboy of the Western*

\* En el lenguaje coloquial, Canuck significa canadiense (n. del t.).

<sup>29</sup> Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, pp. 194-195, 206-208.

<sup>30</sup> Vincent Massey, “Popular Address: Art and Nationality in Canada”, en *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada*, 3a. serie, núm. 24 (1930), p. lxxiii.

*World*, al criticar, de manera feroz, la vida irlandesa, a grado tal que ocasionó “disturbios en Dublín hasta que el público irlandés aprendió a tolerar que se le aplicara un tratamiento realista a sus excentricidades”.<sup>31</sup> Si se lleva a sus conclusiones lógicas, esta última afirmación hace pensar que a Massey no le importaba si el teatro era ignorado por los grupos indispuestos a cambiar su pensamiento político; al menos el teatro podía enorgullecerse por su poco espectacular responsabilidad como espejo de la realidad social existente.

Las referencias de Massey al ejemplo de Synge en Irlanda son menos atrevidas de lo que aparentan y traicionan su desconfianza en el teatro como instrumento de intervención social activa; incluso Massey da la impresión de ser alguien que está tan disgustado por la consigna del nacionalismo canadiense, que prefiere sublimarlo en algo indefiniblemente espiritual o desplazarlo hacia las preocupaciones de otra cultura nacionalista, como la irlandesa. Es más, a pesar de su interés profesional en Synge, su honestidad (quizá un vestigio de su pasado metodista), junto con el aire de privilegio aristocrático evidente en cada aspecto de su argumentación parecen muy distantes de los motines teatrales en Dublín, del campesinado irlandés y del nacionalismo como expresión legítima de la soberanía cultural y política. ¿De verdad hubiese aplaudido que un canadiense escribiera una obra tan polémica como *The Playboy of the Western World*? Lo que quería, lo admitiese o no, era un teatro canadiense mucho más sofisticado que nos otorgara una reputación de civilizada potencia intermedia, con cierta influencia confiable por su sentido común, largueza de espíritu y su disposición normativa, en caso de ser necesaria. En realidad, Massey quería despolitizar el teatro canadiense con el fin de elevar su calidad estética y convertirlo en un instrumento inocuo para lograr el prestigio cultural: era, como lo califica con exactitud Claude Bissel, su biógrafo, un canadiense imperialista, y ésta era la única actitud que podía adoptar.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, p. 209.

<sup>32</sup> Claude Bissel, *The Young Vincent Massey*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, y *The Imperial Canadian: Vincent Massey in Office*, Toronto, University of Toronto Press, 1986; asimismo véase Robertson Davies, “Forum: Robertson Davies on the Young Vincent Massey”, en *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 3, núm. 1 (primavera 1982), pp. [97]-100.

## III

En diversos ensayos existentes al respecto, se ha afirmado una y otra vez que el teatro canadiense, al igual que el ferrocarril y otras iniciativas patrocinadas por el gobierno, serían aprovechadas para la causa de la unidad nacional. Sorprendentemente, en varios periodos, hubo pocas voces discrepantes frente a esto que preguntaron si la ideología del nacionalismo, o al menos la del tipo programático, no debía ser repudiada como una especie de tiranía política y artística. De vez en cuando, bajo este clima, las nuevas obras tenían problemas para constituirse en entes artísticos autónomos y podían ser rápidamente elegidas y juzgadas por su grado de esencia de lo canadiense, una categoría (no muy distinta a la de los peores excesos de la crítica temática) que podía manipularse para usurpar el lugar de los criterios evaluativos genéricos, dramaturgicos, estilísticos y otros afines. Los dramaturgos, como Charles Mair y Wilfred Campbell, podían ser persuadidos de poner su arte al servicio de la consigna nacionalista, dependiendo, por supuesto, de la definición de nacionalismo (semejante a veces a la del imperialismo británico o bien a la del estadounidense) que prevaleciera en algún periodo dado.<sup>33</sup> De manera similar, los actores, directores y diseñadores apoyarían la opinión de que el montaje teatral también coadyuvaría en la evolución de un sentido de identidad nacional, pero, ¿cómo lograrlo?, dado el latente problema que representaba una población minoritaria dispersa en un enorme terreno que en gran parte era inhóspito.

Nuestro primer (y único) teatro nacional verdadero, el Dominion Drama Festival, nació en 1932, gracias a la sugerencia del gobernador general Lord Bessborough. Recién llegado a Canadá de Inglaterra, Bessborough se desilusionó de la cultura canadiense, aunque sí lo im-

<sup>33</sup> Las ideas imperialistas de Mair como se desarrollan en *Tecumseh* y algunos otros textos, se discuten en Norman Shrive, *op. cit.*; Carl Berger, *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism 1867-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, pp. 50-77, y Dennis Duffy, *Gardens, Covenants, Exiles: Loyalism in the Literature of Upper Canada/Ontario*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. [55]-69; en cuanto a William W. Campbell, véase *op. cit.*, 1970, pp. 14-18, y Carl F. Klinck, *op. cit.* Por supuesto que se le ha prestado poca o nula atención a una escritora no canónica como Sarah Anne Curzon, quien intentaba presentar un punto de vista revisionista de las convenciones dramáticas y las concepciones patriarcales de la historia de Canadá, al respecto véase Heather Jones, "Feminism and Nationalism in Domestic Melodrama: Gender, Genre, and Canadian Identity", en *Essays in Theatre*, vol. 8, núm. 1 (noviembre de 1989), pp. 5-14.

presionó el movimiento del teatro amateur; así pues, propuso la creación de un festival anual con producciones de todo el país, para lograr de esa manera que el movimiento teatral aficionado tuviese un fin colectivo y un foro común, además de ofrecer a las compañías la oportunidad de saber cómo se juzgan los diferentes estándares laborales, bajo el convivio e intercambio de ideas. Los fallos (rigurosos, pero justos) emitidos por profesionales del teatro extranjeros, y reforzados por la existencia de premios, asegurarían la valía de las propuestas y mejorarían la capacidad de crítica del público.<sup>34</sup> Bessborough, como tantos otros prosélitos del teatro canadiense, inmediatamente asoció éste al nacionalismo; y con las florituras retóricas preferidas por Massey, escribió en el programa de la primera final, realizada en Ottawa durante abril de 1933: “Para encontrar su expresión máxima, el espíritu de la nación debe tener un teatro nacional”.<sup>35</sup>

Pero resultó que Bessborough y varios de los miembros ejecutivos importantes del festival (incluyendo a Vincent Massey, quien fuera una figura relevante durante varios años) revelaron actitudes ambivalentes en cuanto a la fundación de un repertorio de obras canadienses. Bessborough, admirador de la tradición conservadora decimonónica de Irving y Martin-Harvey, no parece haber estado del todo interesado en las nuevas obras. Para él, decir teatro equivalía prácticamente a decir Shakespeare y otros clásicos.<sup>36</sup> Así, a lo largo de su influyente existencia, el Dominion Drama Festival, por lo menos hasta que se reorganizó como el Theatre of Canada en 1970, privilegió un repertorio internacional, con un énfasis en las obras maestras de fines del siglo XIX y principios del XX. Las nuevas obras canadienses obtuvieron, comparativamente, menos atención. Algunas veces encontraron graves obstáculos para lograr siquiera que se montaran, todo como resultado de un desmoralizante prejuicio anticanadiense; además, los jurados extranjeros quizá no entenderían la importancia que estas obras entrañaban, por lo menos para los canadienses. Esta falta de comprensión —o conflicto enmascarado de expectativas culturales— tal vez influiría también en los estilos de

<sup>34</sup> La historia más conocida del Dominion Drama Festival es la de Betty Lee, *Love and Whiskey: The Story of the Dominion Drama Festival*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973.

<sup>35</sup> El programa de mano del Dominion Drama Festival/Theatre Canada Papers, National Theatre School/L'École Nationale de Théâtre.

<sup>36</sup> Betty Lee, *op. cit.*, pp. 83-98.

producción. Malcolm Morley, por ejemplo, un jurado entusiasta, aunque anticuado, reclamó por qué Toronto era llamado “Trunt” y se defendió declarando que: “La normalización de la pronunciación es lo que se necesita en Canadá y es uno de los deberes del teatro, profesional o amateur”.<sup>37</sup>

No es sorprendente que estos presupuestos críticos condujesen a acuñar un sentido estrecho de lo que la palabra *canadiense* realmente podía significar cuando se calificare una obra. Con frecuencia se refería a un trabajo sin riesgos estilísticos, temáticamente obvio y conservador en sus juicios políticos, que incluía tópicos de lo canadiense, como la vida en los bosques (*Brothers in Arms* de Merrill Denison), las tormentas invernales en las praderas (*Still Stands the House* de Gwen Pharis Ringwood), la crueldad de la gran depresión (*Twenty-Five Cents* de W. Eric Harris), o la miseria urbana (*Low Life* de Mazo de la Roche). Merrill Denison era el típico comodín de las compañías que, de manera forzada, presentaban algo canadiense, pero temerosas de crear algo nuevo. La controversia, surgida originalmente en los años veinte en el Hart House Theatre, acerca de la descripción deliberadamente antirromántica y cuasirrealista que Denison hacía de la vida rural, se había olvidado o bien ya resultaba irrelevante.<sup>38</sup> No obstante, Herman Voaden era considerado demasiado vanguardista (a pesar de que su trabajo era claramente derivativo), particularmente por los grupos que intentaban ganar premios, y los jurados —Malcolm Morley, una vez más— encontraban sus tímidos experimentos de “expresionismo sinfónico” complicados de evaluar usando el sistema mecánico de puntuación que se había diseñado para el Dominion Drama Festival.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Malcolm Morley, “Drama in Eastern Ontario”, en *Saturday Night*, vol. 50, núm. 46 (21 de septiembre de 1935), p. 12.

<sup>38</sup> Entrevista con Merrill Denison transmitida en “The Playwright on Our Theatre”, un episodio de *Canadian Theatre: Fact and Fancy*, CBC Radio, 1964. Véase además el artículo de Denison, “Dramatic Brass Tacks”, en *Saturday Night*, vol. 50 (6 de julio de 1935), p. 5.

<sup>39</sup> Malcolm Morley, “Toronto Festival”, en *Saturday Night*, vol. 51, núm. 5 (7 de diciembre de 1935), p. 31. Cuatro años más tarde, en 1939, Arthur L. Phelps observó: “Seguro que no es bueno ni recomendable que nueve festivales de teatro canadiense nunca hayan inspirado una sola obra nacional realmente importante, por no hablar de un cuerpo dramático significativo... Que nos guste el teatro europeo y el norteamericano, de hecho sólo debe elevar nuestras expectativas como público de nuestro propio teatro”. (Phelps, *op. cit.*, p. 88). El tema de los fallos lo trato en Denis Salter, “Declarations of (In)dependence”, en *Canadian Theatre Review*, núm. 62 (primavera 1990), pp. 11-18.



Ya que los jurados eran tratados como deidades por ser extranjeros expertos, había una muy entendible renuencia a cuestionar sus criterios; pero esta estructura patriarcal, subrayada por el protocolo de rigurosa etiqueta por el que se regían los festivales regionales y, por supuesto, la final, simplemente reforzó nuestras angustias neocoloniales, además de que hizo bastante por eliminar nuestro compromiso con nuestra cultura aquí y ahora. Por extraordinario que parezca, fue hasta 1965, más de treinta años después de su fundación y sólo cinco antes de su reorganización como un festival no competitivo, cuando se invitó como jurado a Guy Beaulne, un canadiense experimentado en la radio, televisión y los escenarios de su país, para participar en la final, realizada en Brockville. De manera similar a las ideas del teatro nacional propuestas por Hoare en 1911 y por Massey en 1922, el Dominion Drama Festival se mantuvo motivado y estructurado por la idea eurocéntrica del teatro que privaba antes de la primera guerra mundial. Esto dificultó, aun durante los disturbios revolucionarios de los años sesenta, que se (re)presentaran adecuadamente los valores modernos y pluralistas de los canadienses. La pregunta central —¿la nación, según quién, es la que se está representando?— fue frecuentemente ignorada, ninguneada o forzada hacia el anonimato, hasta que el Dominion Drama Festival, ya como Theatre Canada, finalmente se autodestruyó en 1978.

A pesar de las posiciones de jurados individuales como Allan Wade, Barrett Clark y André Van Gyseghem, el Dominion Drama Festival se opuso a las obras, de manera institucional, con una ideología política de izquierda. Evidentemente, estaban reñidas con su propia estructura jerárquica y sus aires de cortesía, pero también con sus sinceros intentos de extender las virtudes evidentes de la alta cultura. En noviembre de 1936, el ejecutivo del Dominion Drama Festival había discutido el espinoso tema de las “obras de propaganda”. En parte como respuesta a la decisión que Granville-Barker tomó en el Festival de Finalistas en Ottawa, en abril del año anterior: premió a la compañía London Little Theatre por la producción de la obra de W. Eric Harris *Twenty-Five Cents*, un sentimental (pero honesto) examen de los sufrimientos que trajo consigo la gran depresión; así como a las artes progresivas del Club de Vancouver por la producción de *Waiting for Lefty* de Clifford Odet, una crítica intensamente realista del capitalismo de Estados Unidos. El ejecutivo del Dominion Drama Festival decidió que tales obras serían toleradas

(“no habría disposición alguna para negar la participación de obras que contuviesen pensamientos poco convencionales o avanzados”) pero, al mismo tiempo, confirmó su responsabilidad sólo ante los valores estéticos y no frente a la agitación ideológica (“se dudaría antes de aceptar obras que aparentemente se postulasen debido a su capacidad de conmoción más que por sus méritos artísticos o dramáticos”).<sup>40</sup>

Esta equívoca postura fue probada seriamente en 1937, cuando el Theatre of Action de Toronto y parte del desorganizado movimiento de los trabajadores del teatro inscribieron la obra expresionista antibélica *Bury the Dead* de Irwin Shaw, en el festival regional de Toronto. El jurado, George de Warfaz, elogió la obra y la producción, pero el público del Hart House Theatre, “todo de lo más elegante y elitista” como lo llamó Toby Ryan,<sup>41</sup> no estaba demasiado seguro en cuanto a cómo reaccionar. La producción llegó a las finales en Ottawa, donde la juzgó Michel Saint-Denis, quien respondió menos entusiastamente que Warfaz. Saint-Denis, debido a su temperamento, entrenamiento y experiencia europeos, estaba capacitado para favorecer lo que en cierta ocasión había llamado “un alto grado de cultura civilizada”.<sup>42</sup> En sus últimos comentarios, tanto Saint-Denis como el gobernador general, Lord Tweedsmuir, sugirieron que los grupos competidores debían pensar más en la manera de hacer reír al público para subsanar las miserias de la gran depresión; previsiblemente, los premios fueron ganados por obras como *The House in the Quiet Glen* de John Coulter, una comedia irlandesa. Pocos meses después, Saint-Denis advirtió en un discurso “acerca del peligro inherente a las producciones propagandísticas cuya «causa» en lugar de subrayar al teatro, lo devoraba”.<sup>43</sup> Hugh Eayrs, presidente del comité organizador del festival regional de Toronto, había apoyado la producción de *Bury the Dead* a pesar de la seria oposición que había encontrado. Dos años más tarde, en 1939, cuando el comité organizador

<sup>40</sup> Minutas de las juntas del ejecutivo, Ottawa, 7 de noviembre de 1936, p. 6, Dominion Drama Festival/Theatre Canada Papers, National Archives of Canada.

<sup>41</sup> Entrevista con Toby Gordon Ryan en Toronto, enero de 1988. Le agradezco la oportunidad brindada.

<sup>42</sup> Michel Saint-Denis, entrevistado por Dick MacDonald, “The Drama in Canada”, en *Canadian Commentator*, vol. 5, núm. 6 (junio de 1961), p. 26.

<sup>43</sup> Saint-Denis es citado en el *Evening Telegram* de Toronto, 7 de mayo de 1937 (2a ed.), p. 15. A B.K. Sandwell también le preocupaba que la política reemplazara al arte, para este caso véase Anton Wagner, *op. cit.*, pp. 345-347.

en London, Ontario, decidió no invitar al Theatre of Action a la final de este evento con la producción (de nuevo polémica) de la obra *Life and Death of an American*, Eayrs sintió, como una cuestión ética, que debía renunciar. El Dominion Drama Festival había suprimido definitivamente la voz de la reforma social; el arte, y no la política, debía ser el orden del día.<sup>44</sup>

#### IV

Cuando Granville-Barker, Wilfred Campbell y otros compararon a Canadá con la Inglaterra isabelina, sólo trataban de mirar al futuro con optimismo.<sup>45</sup> Pero la analogía sólo develó su preocupación por un teatro que contuviese el efectivo elemento transhistórico del imperialismo. Granville-Barker, en esencia, estaba sugiriendo que lo que Canadá debía hacer era convertirse en una versión moderna de la sociedad isabelina, consagrando a Shakespeare como el dramaturgo oficial para asegurar su estatus dominante en la escena internacional. La afirmación de la unicidad canadiense, junto con la posibilidad de proponer una serie de preocupaciones políticas y culturales inimitables, quedaba cancelada por la sutil inclusión dentro de esta metáfora expansionista que nunca lograría, aunque, como una buena colonia, le produciría un complejo de inferioridad.

Al mismo tiempo, el debate sobre el teatro nacional canadiense estuvo influido no sólo por Irving y Martin-Harvey, sino también por la discusión de Matthew Arnold y otros, acerca de la organización del teatro nacional de Inglaterra, para lograr la filtración de la cultura, así como de la civilización misma, hacia las masas poco educadas, desviando por tanto la acusación de filisteísmo que pesaba sobre los valores de

<sup>44</sup> Toby Gordon Ryan, *Stage Left: Canadian Theatre in the Thirties*, Toronto, CTR Publications, 1981, pp. 131-133, 185. De hecho, uno podría decir que cualquier tipo de nueva dramaturgia, fuese o no políticamente radical, la pasaba mal en el Dominion Drama Festival. Robertson Davies ha dicho de su propia experiencia: "...los gobernadores jugaban a ser los señores del teatro con demasiada frecuencia, de una manera que no estaba respaldada por su experiencia. Eran inútiles para el escritor, inclusive ejercían una influencia castrante en los dramaturgos jóvenes"; en Ann Saddlemeyer, "A Conversation with Robertson Davies", en *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. 7, núm. 2 (1981) p. 116.

<sup>45</sup> Harley Granville-Barker, *op. cit.*, 1936, pp. 260-263; Campbell, *op. cit.*, 1907, pp. 14-18.

la sociedad inglesa,<sup>46</sup> pero en Canadá, la confluencia de actitudes de estilo isabelino hacia el imperialismo y de nociones más bien victorianas en cuanto a cómo debía legitimarse al teatro en tanto forma de alta cultura, nos colocó en una especie de cápsula temporal de la que recientemente comenzamos a salir. Esta influencia, apoyada por los estallidos recurrentes de furor antiestadounidense, aunada a la idea de que Canadá debe convertirse en una nación-Estado adherida a la manera del siglo XIX, han consolidado una serie de ideas populares acerca del propósito y la estructura del teatro en la sociedad canadiense. En resumen, el teatro debía contener una serie de valores artístico-morales —supuestamente omnímodos, normativos y homogéneos— que se protegerían del escrutinio, como de hecho se hizo en el Dominion Drama Festival, mediante su identificación con las figuras autoritarias como el gobernador general, nuestro venerable símbolo de la monarquía británica.

Al haber dado tanto de nosotros a estas ideas caducas, sólo hemos logrado alienarnos por una concepción polivalente de nacionalismo, gracias a nuestra tendencia a eliminar minorías marginales, cuyos valores políticos y artísticos transgreden el paradigma dominante. También complicamos —y en algunos periodos imposibilitamos— la noción del teatro como un concepto completamente independiente al de nacionalismo o como una instancia que podría cuestionar el sistema de valores tradicionales en el que inevitablemente se basa este último.<sup>47</sup> De manera semejante, la preocupación por las obras realistas (y sus similares, sobre todo en el siglo XIX, las obras históricas) ha favorecido modelos de referencialidad empíricos, de bajo mimetismo, y sólo reforzó el prejuicio de que las obras tienen la responsabilidad artístico-moral de ser claramente canadienses. Al mismo tiempo, la perspectiva, invariablemente lineal, implícita en la metáfora expansionista del isabelismo simplemente ha contribuido agravando el caso del desplazamiento cultural; así, se aceptó con toda ingenuidad que la obra canadiense clásica, que curaría nuestros temores de insuficiencia neocolonial, sería escrita y representada

<sup>46</sup> Matthew Arnold, *op. cit.*, pp. 238-243.

<sup>47</sup> La posibilidad de crear un centro teatral unificador aún atrae a la imaginación colectiva, es un mito que ni la historia, aparentemente, puede borrar; al respecto véase Ray Conlogue, "Cross Currents: National-Theatre Discussions Provide Insights on Idea of Nationhood", en *The Globe and Mail*, 16 de octubre de 1990, y Alan Filewod, "National Theatre/National Obsession", en *Canadian Theatre Review*, núm. 62 (primavera 1990), pp. 9-10.

algún día... una vez que hubiésemos crecido y llegado a ser tan importantes como otras culturas. Visto de esta manera, la problemática inherente a la noción de la obra clásica podría ser aplazada permanentemente.<sup>48</sup> Lo mismo podría suceder con la idea de Canadá como tal, sin importar cuántas máscaras teatrales deberían adoptarse.

<sup>48</sup> Véase Rota Herzberg Lister, "What Is a Classic? The Case for Canadian Drama", en *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. 10, núm. 5 (1988), pp. 81-92.