تئاتر

تئاتر اسپانیا در قرن بیستم عمدتاً از زنجیرهٔ طغیان‌های تئاتری اروپا که با ایبسن[3] آغاز شد فاصله داشته است. از دوران طلایی اسپانیا در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، یعنی زمان لوپه دِوگا[4] و کالدرون[5]، تئاتر اسپانیا تا حدودی از تأثیرات اروپایی مستقل بوده است. حتی ملودرامای رمانتیک قرن نوزدهمی اسپانیا بیشتر مرهون نمایش خود اسپانیا در قرن هفدهم بود تا پاریس. تئاتر اسپانیا با متمرکز بودن در مادرید الزاماً نمایشگر ارزش‌های واقع‌گریز و طبقهٔ متوسط بودو ظهور حکومت جمهوری فرانکو[6] در سال ۱۹۳۱ و متعاقب آن جنگ داخلی طی سال‌های ۹-۱۹۳۶ و دورهٔ سرکوبگرایانهٔ پس از آن، سبب امتداد گرایش‌های محافظه‌کارانهٔ آن شد.

احیای مدرن درام اسپانیایی با آثار فراوان و پربار خاسینتو بناونته‌یی مارتینز[7] آغاز شد؛ کسی که با نمایشنامه‌هایش انتقاد اجتماعی ملایمی را به گسترهٔ تئاتر شناساند، برادران کینترو[8] نیز از طریق نمایشنامه‌های متکی به رنگ بومی آندلس توانستند به شهرتی فراگیرتر دست یابند. ولی کسی که بیشترین نقش را در تجدید حیات تئاتر اسپانیا داشت و زمینه‌ساز ظهور بزرگترین نمایشنامه‌نویس مدرن اسپانیا شد، تهیه‌کننده و نمایشنامه‌نویسی به‌نام گریکوری مارتینزسی‌یرا[9] بود. در سال ۱۹۰۵ سی‌یرا «تئاتر رویاها»[10]ی خویش را طرح‌ریزی کرده بود که عنوانی شد برای نخستین نمایشنامهٔ وی و همین‌طور قالبی که بعدها به تبع او مورد استفادهٔ سایرین قرار گرفت. مشهورترین نمایشنامهٔ او «آواز گهواره»[11] نام دارد. وی همچنین مبادرت به ترجمهٔ آثار شکسپیر[12] و م. اِترلینک[13] کرد که در آن زمان جفت چندان ناسازگاری به‌نظر نمی‌رسیدند، به‌علاوه مؤسسهٔ انتشاراتی رنناسیمینتو[14] راکه در معرفی نمایشنامه‌نویسان جدید اروپایی به اسپانیا مؤثر بود، اداره می‌کرد (افرادی چون برنارد شاو[15]، جی.ام.بری[16] و پیراندللو[17]) و ماهنامه‌هایی را پیرامون هنر مدرن فراسوی اسپانیا منتشر می‌کرد. مهم‌تر از همه این‌که طی سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۸ ادارهٔ نخستین مرکز هنرهای نمایشی اسپانیا، تئاتر اسلاوا[18] در مادرید، را برعهده داشت و از این رو باید گفت که «یک مرکز هنرهای نمایشی در اسپانیا»[19] عنوانی شایسته برای کتاب وی محسوب می‌شود.

فدریکو گارسیالورکا[20]، شاعر سوررئالیست، زمانی پا به‌عرصه گذارد که صحنه برای ظهور یک استعداد استثنایی مهیا شده بود. اگرچه او خارج از جریان غالب تئاتر سمبولیست اروپا فعالیت کرد اما می‌توان گفت از بسیاری جهات کامل‌ترین و مهیج‌ترین نقش را در این ژانر داشته است. لورکا در سال‌های کوتاه پیش از مرگ زودرس‌اش یک سه‌گانهٔ درخشان از تراژدی‌های قومی شاعرانه نوشت شامل؛ عروسی خون[21] (۱۹۳۳)، یرما[22] (۱۹۳۴) و خانهٔ برناردا آلبا[23] (۱۹۳۶). این نمایشنامه‌ها برای تئاتر اسپانیا کیفیت منحصربه‌فردی از آیین و سمبولیسم را به ارمغان آورد که تنها می‌توانست ازجامعهٔ روستایی جنوب اسپانیا نشأت گرفته باشد. آن‌ها ماهیت ترانه‌های قومی اندلسی را دارند و لورکا در تئاترش نیز دقیقاً همان روح زندگی اسپانیایی اشعارش را به‌نمایش گذاشت.

لورکا نوازنده‌یی خوش‌قریحه، نقاش و همچنین شاعری تغزلی بود. گویی نمایشنامه‌نویسی بود که زاده شد تا به نظریه‌های آپیا[24] و کرگ[25] زندگی تئاتری بخشد، آن‌ها که معتقد بودند تمامی هنرها باید در هنر تئاتر جمع شوند. فعالیت لورکا از همان ابتدا، آگاهانه شکلی تجربی داشت. به‌ویژه سبک تغزلی وی از نمایشنامه‌نویسی او تفکیک‌ناپذیر است. قالب نمایشی وی با موسیقی طراحی گردیده ؛ صحنه‌های تئاتر او پر است از رقص و آواز که از این جهت گاهی به اپرا شبیه‌تر است تا نمایش و در ویژگی‌های بصری فضا، دکور و نورپردازی آن‌ها، رنگ و نور سمبولیست چون شعری لب به سخن می‌گشایند. به‌طور نمونه عروسی

نوشتهٔ
جی.ال. استاین[2]
ترجمهٔ
احسان آمرطوسی

نگاهی به سه‌گانهٔ درخشان گارسیالورکا؛

نمایش سمبولیست در اسپانیا: گارسیا لورکا

خون با صحنه‌یی از یک اتاق زرد رنگ آغاز می‌شود (خانهٔ داماد)، به اتاقی گل‌بهی رنگ می‌رود (خانه لئوناردو) و سپس به کلبهٔ عروس تغییر مکان می‌دهد، با صلیبی از گل‌های درشت سرخ در آن و روبان‌های صورتی برای نگه‌داشتن پرده‌های توری. نمای بیرونی کلبهٔ عروس فضایی به‌رنگ‌های سفید مایل به خاکستری و آبی سرد دارد، بادرختان کاکتوس بزرگ به رنگ نقره‌یی سایه‌دار. در صحنهٔ نهایی وقوع فاجعه، اتاق ساده‌یی می‌بینیم با تاق‌های گنبدی و دیوارهای ضخیم که تماماً به‌رنگ سفید درآمده تا جلال و شکوه یک کلیسا را تداعی کند؛ و طبق دستورالعمل «نه باید یک رنگ خاکستری به‌کار رود ونه سایه‌یی، حتی چیزی که برای نمایش عمق ضروری باشد نیز در آن دیده نمی‌شود.» این‌طور به‌نظر می‌آید که ویژگی‌های غنی کلامی و بصری این نمایشنامه در مقایسه با آن‌چه ییتس[۲۶] یا الیوت[۲۷] بیان کردند، نمایش شاعرانهٔ معتبرتری را مطرح می‌کند.

لورکا در نمایشنامه‌هایش همدردی فوق‌العاده‌یی را با زنان اسپانیایی به‌نمایش می‌گذارد و شعر او به شخصیت‌های مؤنث‌اش نیروی اولیه می‌بخشد، نیرویی که به آن‌ها ابعادی فراتر از زندگی می‌دهد. افزون بر این ویژگی، به دلیل وجود یک عامل سرنوشت ساز و افسردگی مقاومت‌ناپذیر در قهرمانان زن نمایشنامه‌های لورکا که کمترین امیدی به آینده و رحمت الهی در خور توجهی ندارند، واضح است که در مورد این نمایشنامه‌ها استانداردهای رئالیسم روان‌شناختی به‌طور مطلق قابل اعمال نیست، چرا که آن‌ها از قوانین سمبولیسم پیروی می‌کنند. چنین برمی‌آید که آن دسته از شخصیت‌های خارج از صحنه که حضورشان، در تمامی نمایشنامه‌های لورکا عمیقاً قابل لمس است، حتی ویژگی‌های نمادین مهم‌تری را به‌خود می‌گیرند. پپه‌ال رومانو[۲۸]، شخصیت مرد غایب در خانهٔ برناردا آلبا (نمایشنامه‌یی که همهٔ شخصیت‌هایش زن هستند)، مثال بارز چنین شیوه‌یی است.

لورکا در دوران کاری کوتاه‌اش خیلی زود سوررئالیسم را به‌طور کامل کنار گذاشت، اگرچه صحنه‌های بسیار اندکی از آن‌چه در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ نوشته شده، بیانگر دلبستگی پیشین او به این مکتب است. این بخش‌ها در نمایشنامهٔ اگر پنج سال بگذرد[۲۹] و همین‌طور بخش‌هایی از عوام[۳۰] به‌چشم می‌خورند. آن‌ها اشباح وهم انگیزی را نشان می‌دهند که از طریق سطرهای مغشوش نگارش خودبه‌خودی[۳۱] سخن می‌گویند و کنش نمایشنامه پر است از تصاویر وحشیانه و خشن. بعید است که لورکا هیچ گاه قصد خلق چنین آثاری را داشته، زیرا خیلی زود به نمایشنامه‌هایی روی آورد که بدون محدودیت یا فقدان بینش، بشتر ریشه در واقعیت داشتند.

عروسی خون از یک حادثهٔ روستایی منشاء یافت که لورکا در مورد آن چیزهایی در روزنامه خوانده بود. این حادثه که در جنوب شهر بندری آلمریا[۳۲] رخ داده بود، مربوط می‌شد به نزاع‌های خانوادگی، حسادت‌های مردانه و ربودن یک عروس در روز عروسی‌اش که پیامدهای فاجعه‌آمیزی در پی داشت. اما نمایشنامه به هیچ‌وجه حالت مستند ندارد، بلکه حال و هوای آن متأثر بود از یک تراژدی روستایی ایرلندی به نام سواران به سوی دریا[۳۳]، نوشتهٔ جی.ام. سینج[۳۴]، که به لحاظ شاعرانه بیانی تشدید یافته دارد و شدیداً آئینی است. عروسی خون تا سطح یک وهم شاعرانه پیش می‌رود، تا این‌که در پردهٔ سوم شخصیت‌های انتزاعی بدون هیچ محدودیتی با کاراکترهای انسانی و طبیعت آدمی درهم می‌آمیزند. بدین ترتیب که در جنگل سه هیزم شکن شوم

ماه را در هیئت هیزم‌شکن جوانی ملاقات می‌کنند که غرق در درخششی آبی رنگ ظاهر می‌شود. مرگ در قالب پیرزنی با شنلی سیاه رنگ که جامهٔ گدایان برتن درداد وارد می‌شود؛

صدای دو ویولون به گوش می‌رسد. ناگهان دو فریاد طولانی گوشخراش شنیده می‌شود که آهنگ ویولون‌ها را قطع می‌کند. با فریاد دوم، زن گدا در حالی‌که پشت به تماشاچیان دارد ظاهر می‌شود. شنل‌اش را باز می‌کند و چون پرندهٔ عظیم‌الجثه‌یی با بال‌های بسیار بزرگ در مرکز صحنه می‌ایستد.

زنِ گدا داماد را به سوی رقیب و همین‌طور تقدیرش پیش می‌برد، در حین این‌که دو دختر در لباس آبی تیره، رشته‌های نخ پشمی سرخ را کلاف می‌کنند که مظهر خون، مرگ و اندوه است. با چنین شیوه‌یی سرشت و طبیعت، خود تبدیل به شخصیتی می‌شود که از نقش‌های اصلی که به سادگی مادر، داماد، عروس و... نامیده شده‌اند، عام‌تر نیست. لورکا خود کارگردانی اولین اجرای این نمایشنامه را در تئاتر بئاتریز[35] مادرید با گروه نمایشی خوزه فینا دیاز دِ آرتیخس[36] عهده‌دار شد که با استقبال گرم و پرشوری همراه بود.

یرما نخستین‌بار توسط مارگاریتا اکسیرخو[37] در مادرید به نمایش درآمد. عنوان نمایشنامه یرما، به معنای «بی‌بار و بر، بایر و بی‌ثمر» نام همسر مرد ناتوان و عنینی به‌نام خوان[38] است. یرما پس از پنج سال زندگی زناشویی به فرزندی که در آرزویش بود نمی‌رسد و به‌طور روزافزونی مجذوب چوپان جوان و نیرومندی به‌نام ویکتور[39] می‌شود. او پس از یک رقص باروری با حرکاتی موج‌گونه که خود آن را ابداع کرده است، خُوان را خفه می‌کند. این نمایشنامه در لایه‌های بیرونی به دلیل پرداختن به روح و ذهن یرما، مطالعهٔ روان‌شناسانهٔ اشتیاق وی به مادر شدن و بررسی درد و رنج ناشی از یأس، ظاهری واقع‌گرا دارد. تصورات نادرست دربارهٔ وفاداری و آبرو تواماً با کنایه‌یی طنزآلود مورد انتقاد قرار می‌گیرند، کنایه‌یی که به تیرگی با دیدگاه تراژیک نمایشنامه راجع به نیروهای جبری اجتماع درهم آمیخته است. اما حقیقت این است که رنگ و بوی این نمایشنامه در مقایسه با عروسی خون، تنها ذره‌یی کمتر شاعرانه است.

لورکا عنوان فرعی یرما را «یک شعر تراژیک» نهاد که شامل زنجیره‌یی از صحنه‌های نمادین است. نمایشنامه با اجرایی بی‌کلام آغاز می‌شوند که نشانگر عالم خواب یرما است. و در آن چوپانی بچهٔ سفیدپوشی را نزد یرما می‌آورد. بدین‌ترتیب از همان ابتدا اشارات مذهبی وارد نمایشنامه می‌شود. با خروج چوپان صحنه را درخشش شاد یک صبح بهاری فرا می‌گیرد. شم مادرانهٔ یرما موضوع آواز دسته‌جمعی گروهی از زنان رختشوی دهکده می‌شود که سرگرم شست‌وشوی لباس‌های‌شان در یک نهر کوهستانی هستند. رقص او شب‌هنگام و در مقابل زیارتگاهی بر بلندای کوه انجام می‌گیرد و این صحنه تشکیل یافته از زنانی که شمع‌های روشن با خود حمل می‌کنند و دخترانی که با حلقه‌های گل در دست از یک سوی صحنه به سوی دیگر می‌دوند. با اوج‌گرفتن سروصدای زنگ‌ولهها و گردن‌آویزهای زنگ، دو نفر که مظهر اصل و مبدا نر و ماده هستند وارد می‌شوند که هر یک با همراه داشتن نقاب بزرگ بسیار زیبایی، یک حس ناب زمینی را القا می‌کنند. این جا نقطهٔ اوج نمایشنامه‌یی است که به طرز شگفت‌آوری بی‌پیرایه و باوجود این سادگی، با بیانی بسیار شاعرانه نشانگر کمال زندگی و نقش طبیعی زنان است.

لورکا در مشهورترین نمایشنامه‌اش، خانهٔ برناردا آلبا، که آن را دست پیش از مرگش در سال ۱۹۳۶ به‌نشر نگاشت، آگاهانه اقدام به سرکوب عنصر غنایی نمود. او این اثر را «درامی راجع به زنان در روستاهای اسپانیا» می‌دانست و اعلام کرد که قصد ارائه «تصویری مستند» را داشته است. اما باوجود این‌که این نمایشنامه در موقعیت‌ها و تنش‌های عصبی رئالیستی غنی به‌نظر می‌رسد، فاصلهٔ زیادی با یک درام رئالیستی دارد. پنج دختر مطیع تحت سلطهٔ مادری مستبد هستند، بیوه‌زنی که مظهر کوته‌بینانه‌ترین ارزش‌های جامعهٔ روستایی اسپانیا است. دخترها قرار است هشت سال در عزای مرگ پدرشان غصه‌دار باشند و «آن‌قدر خون دل بخورند که دق کنند». آن‌ها در خانه محبوس‌اند و هنگامی که هر یک از دخترها میل به شخصیت غایب پیه‌ال رومانو را حس می‌کنند، طبیعت آدمی درصدد مقابله به‌مثل برمی‌آید. فاجعه زمانی رخ می‌دهد که جوان‌ترین دختر، آدلا[40]، شبی را با پیه می‌گذراند و از این رو چون گمان می‌برد مادرش او را با گلوله کشته است، خود را حلق‌آویز می‌کند. برناردا با کنایه‌یی تلخ دستور می‌دهد آدلا را برای مراسم تدفین با لباس باکره‌ها مهیا کنند.

آدولفو سالازار[41]، یکی از دوستان لورکا، که او را حین خواندن این نمایشنامه دیده بود، نقل می‌کند که وی پس از پایان

هر صحنه فریاد می‌زد، «یک ذره شعر هم نه! واقعیت! رئالیسم!». لورکا اعتقاد داشت به تراژدی سرد، عینی و بی‌غرض دست یافته است. اگرچه برناردا آلبا از میان همهٔ تراژدی‌های لورکا واقع‌گرایانه‌ترین شخصیت‌های فردی را داراست، باوجوداین نشانه‌های درام شاعرانه در سرتاسر آن به‌چشم می‌خورد. حس دیگر ناشی از زهد موجود درنمایشنامه که نام خانوادگی آلبا را فریاد می‌آورد، به‌لحاظ بصری از ابتدا توسط فضای خالی زندان مانندی ایجاد شده است که همان «اتاق سفیدرنگ در خانهٔ برناردا آلبا» است، و با بالارفتن پرده یک صحنهٔ خالی ظاهر می‌شود که سرشار از «سکوتی بسیار رعب‌آور» است و تنها صدای زنگ ناقوس‌ها از دوردست به‌گوش می‌رسد. سفیدی سرد و بکر صحنه با شال‌های سیاه و لباس‌های عزاداری زنان که مشغول دوختن ملافه‌های کتانی سفید هستند در تضاد است. حال و هوای خشونت جنسی توسط اسب نری که با بی‌تابی در آخورش جفتک می‌پراند القا شده است، تا این که برناردا دستور می‌دهد رهایش کنند تا برود ـ البته فقط پس از بستن مادیان‌ها در اصطبل. ماریا خوزه‌فا[42]، مادربزرگ پیر هشتاد ساله، به دلیل سال‌ها عشق یک طرفه دیوانه شده است و تجسم همیشه حاضر

آن چیزی که برناردا یا هریک از دخترانش ممکن است بشوند. بدین‌ترتیب این نمایشنامه مملو از عناصر نمادینی است که جوهر اصلی نمایش را تشکیل می‌دهند و هریک بی‌وقفه برمضمون تشدیدیافتهٔ آن تأکید دارند؛ خلق‌وخوی زنان اسپانیا و ماهیت زندگی خانوادگی اسپانیایی. بنابه‌دلایل سیاسی اجرای خانهٔ برناردا آلبا تا سال ۱۹۴۵ به‌تعویق افتاد و بالاخره در این سال برای نخستین بار توسط مارگارتیا اکسیرخو و گروه نمایشی‌اش به‌روی صحنه رفت، آن هم نه در اسپانیا، بلکه در تئاتر آونیدا[43] در بوینس آیرس.

گارسیا لورکا از همان کودکی به‌تئاتر علاقه‌مند بود و در سال ۱۹۳۱ بخت با او همراه شد تااز کمک مالی دولت برای ایجاد گروه نمایشی سیارخویش درمادرید بهره‌مند گردد، عنوان این گروه دانشجویی تئاتر اونیور سیتاریو[44] بود که از روی صمیمیت لاباراکا[45] (آلونک) نام گرفت زیرا صحنهٔ تئاتر آن‌ها روی یک کامیون تغییر شکل‌یافته برپا شده بود. این برنامه یکی از دو سفر مخاطره‌آمیزی بود که در نظر داشت تئاتری معتبر را به‌نواحی روستایی اسپانیا و امریکای‌جنوبی بیاورد. لورکا فرد شایسته‌یی برای نوشتن و کارگردانی نمایشنامه‌های این گروه بود زیرا ریشه‌هایش به زندگی روستایی اسپانیا بازمی‌گشت و آرمان‌های والایی در سر داشت. او باگریختن از سنت‌های کهن، هراجرا را سازگار با تماشاگران آن تنظیم می‌کرد. وی در سخنانی که پس از نخستین اجرای یرما ایراد کرد، تأکید

داشت که:

تئاتری که نبض اجتماعی و تاریخی، و نمایش مردم‌اش را لمس نمی‌کند و رنگ‌وبوی اصیل، چشم‌اندازها و روحش را با اشک و لبخند منعکس نمی‌کند، استحقاق ندارد که خود را تئاتر بنامد.

در واکنش معمول علیه تئاتر تجاری، او نیز معتقد بود که هنر تئاتر تکلیفی بردوش دارد که باید آن را به‌انجام رساند: «تئاتر باید خود را بر مردم تحمیل کند، نه مردم خود را بر تئاتر». لورکا در نمایشنامه‌هایش معیارهایی وضع کرد که بدیهی است عدهٔ معدودی موفق به دنبال کردن آن‌ها شدند.

ویژگی آثار دراماتیک لورکا و درخشش بی‌چون و چرای قوهٔ تخیل وی کارگردان‌ها را در سرتاسر اروپا وسوسه کرد و حتی در امریکا سال‌ها پس از افول جنبش اصیل سمبولیست، بک و همسرش با تئاتر لیوینگ[۴۶] کوشیدند تا آثار وی را روی صحنه بیاورند. اما در عمل بازآفرینی این نمایشنامه‌ها در خارج از اسپانیا و امریکای جنوبی به‌دلیل ارتباط آن‌ها با خشکی و کوته‌فکری عرف کردار اسپانیایی و آمیزهٔ بی‌نظیر شرف و غرور با تعصب بی‌اساس درآن، کاری دشوار بوده است. شاید این مضمون به دلیل آمیختگی‌اش با روحیهٔ عمیق حس‌گرایی و آئین‌پرستی شاعرانهٔ لورکا، فقط در تقابل بازیگران و تماشاچیان اسپانیایی بایکدیگر به‌طور کامل قابل لمس باشد. □

۱. برگفته از کتاب «نمایش مدرن در تئوری و اجرا» Modern Drama in Theory and Practice

۲. J.L.Styan

۳. Henrick Ibsen (1828-1906)

۴. Lope de Vega

۵. Calderón

۶. Franco

۷. Jacinto Benavente y Martinez (1866-1954)

۸. برادران Quintero که شامل Serfin Alvarez (1871-1938) و Joaquin Alvarez (1873-1944) می‌شوند.

۹. Gregorio Martinez Sierra (1881-1947)

۱۰. Teatro de ensueno

۱۱. Cancion de Cuna (1911)

۱۲. William Shakespeare (1564-1616)

۱۳. Maurice Maeterlinck (1862-1949) نمایشنامه‌نویس و مقاله‌نویس بلژیکی که به زبان فرانسه می‌نوشت. او با نمایشنامهٔ La Princesse Maleine (1889) به‌عنوان یکی از چهره‌های شاخص جنبش سمبولیست شناخته شد. وی در سال ۱۹۱۱ موفق به کسب جایزهٔ نوبل ادبیات گردید.م

۱۴. Renacimiento

۱۵. Bernard Shaw (1865-1950)

۱۶. Sir James Matthew Barrie (1860-1937) نمایشنامه‌نویس، اسکاتلندی. معروف‌ترین اثر وی What every woman knows نام دارد. م

۱۷. Luigi Piradndello (1867-1936) نمایشنامه‌نویس، داستان‌کوتاه‌نویس و رمان‌نویس مشهور ایتالیایی و برندهٔ نوبل سال ۱۹۳۴م.

۱۸ Eslava Theatre

۱۹. (1925) Un teatro de arte en Espana

۲۰. Federico Garcia Lorca (1898-1936)

۲۱. Bodas de Sangre (1933)

۲۲. Yerma (1934)

۲۳. La Casa de Bernardo Alba (1936)

۲۴. Appia

۲۵. Craig

۲۶. Butler Yeats (1865-1939) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.

۲۷. T.S.Eliot (1888-1965)

۲۸. Pepe el Romano

۲۹. Asique pasen Cinco anos

۳۰. El publico

۳۱. Automatic Writing: به سبکی از نگارش اطلاق می‌شود که در آن نوشتن بدون اختیار و فارغ از کنترل ضمیرناخودآگاه صورت می‌گیرد. گفته می‌شود که در شرایط خوب مصنوعی یا خلسهٔ ناشی ازمواد مخدر به‌وجود می‌آید، بیشتر در میان نویسندگان مکاتب دادائیسم و سوررئالیسم رواج داشته است. م

۳۲. Almeria

۳۳. Riders to the Sea

۳۴. J.M.Synge (1871-1909) نمایشنامه‌نویس ایرلندی. معروف‌ترین اثر وی The playboy of the western world محسوب می‌شود.م

۳۵. Teatro Beatriz

۳۶. Josefina Diaz de Artigas

۳۷. Margarita Xirgn

۳۸. Juan

۳۹. Victor

۴۰. Adela

۴۱. Adolfo Salazar

۴۲. Maria Josefa

۴۳. Teatro Avendia

۴۴. Teatro Universitario

۴۵. La Barraca

۴۶. Living Theatre کمپانی تئاتری امریکایی که در سال ۱۹۴۷ توسط جودیت مالینا و همسرش جولیان بک Beck تأسیس شد. هدف اصلی این کمپانی اجرای نمایشنامه‌های مدرن و نمایش‌های شاعرانه‌یی بود که به لحاظ تجاری بااستقبال چندانی همراه نمی‌شدند مانند Sweeney Agonistes اثر تی.اس.الیوت و Faustina اثر پائول گودمن.م