

El teatro chileno moderno

por

Julio Durán Cerda

(En recuerdo de Antonio
Acevedo Hernández)

EL PATRIMONIO BÁSICO DEL SIGLO XX

Pocas veces como en estos últimos años, el teatro chileno había dado muestras de una voluntad y de una conciencia tan enérgicas por encontrar un camino de fisonomía propia, enraizado en las fuentes vivas del alma nacional. Superado, hace ya tiempo, el pintoresquismo insustancial, se orienta hacia una búsqueda, a menudo admirablemente certera, destinada a desentrañar las esencias de mayor estirpe de su tradición, de su gente y de sus problemas, en la inteligencia de que estos factores están condicionados no por circunstancias eventuales, sino por profundas, lentas y complejas gestaciones populares, al mismo tiempo que por ineludibles compromisos foráneos, y que es preciso aprehender, conducidos no sólo por el instinto y el ingenuo entusiasmo, sino por procedimientos sistemáticos.

El espectáculo de la Segunda Guerra Mundial, que seguíamos con los ojos ávidos y tensos, ha terminado por revelarnos, en toda su dimensión, las alarmantes limitaciones del hombre, al mismo tiempo que sus inmensas posibilidades; nos ha hecho ver, especialmente, la necesidad impostergable de develar ante nosotros mismos, con métodos eficaces, esas miserias y esas luminosas perspectivas, desde sus recónditos fundamentos.

Es sintomático que las figuras de más notorios realces en el teatro de estos momentos, jóvenes que acusan un laborioso proceso de acendramiento progresivo de promisoros alcances, hayan incidido en temas de resonancias populares, si bien es cierto que con una instrumentación

formal de rango europeo y norteamericano, no siempre reconocible en sus obras. Porque hasta en este aspecto del magisterio tiránico que siempre han ejercido los autores señeros del viejo y del nuevo mundo, estos dramaturgos de la línea de fuego dejan ver su decisión de independencia, sabiamente trabajada.

Nuestros autores se ven enfrentados a un público conocedor de la diversión dionisiaca genuina, cada día más inmerso en el juego, cultivado por lecturas, viajes, por testimonios de extranjeros, por temporadas de compañías europeas famosas; un público apremiante, de creciente amplitud y generalmente más ponderado y justo que la incipiente crítica teatral, carente aún de la conciencia de su papel conductor en instantes tan decisivos para nuestro teatro.

Todas estas condiciones, propias de los tiempos estimulantes que corremos, distinguen las promociones de la segunda postguerra, de aquellos pioneros de la primera, nutridos como estaban en obras de autores principalmente españoles, porque eran los que abundaban en los repertorios de las compañías ibéricas que frecuentaban el país. Eran tiempos de bohemia, de "juventud alegre y confiada", de tertulias de camarines y cafés, de componer al lance y con vistas a un doméstico triunfo inmediato. Además de la falta de tiempo para el cultivo personal, no se había desarrollado, como ahora, el comercio librero con Europa ni en el continente existían grandes empresas editoras que en pocas semanas invaden las estanterías con traducciones frescas de recientes dramaturgos de vanguardia, con estudios y análisis técnicos de la obra teatral, con exposiciones y comentarios de tendencias estéticas en pugna, con nuevas concepciones en el arte de la puesta en escena, de la escenografía, de la iluminación. De suerte que, ahora, siempre nuestros creadores están informados al día y en detalle sobre la evolución del teatro en el mundo entero. Siempre poseen, pues, patrones de verdadera acurnia y puntos, de referencia orientadores en su trabajo poético.

La otra generación decisiva de autores teatrales chilenos del presente siglo, surgió en torno a las inquietudes ideológicas provocadas por la revolución española de 1936, generación que bien podríamos designar de preguerra. Este grupo de transición realizó un interesante esfuerzo de renovación, sin llegar todavía a encontrar una salida de largo alcance, porque estaba aún demasiado cogida por sus maestros inspiradores; sin embargo, su empeño tuvo la significación de abrir perspectivas fecundas, estimuló a las compañías y a los autores teatrales con sus éxitos.

Se han venido creando, pues, excelentes condiciones externas que favorecen los afanes de nuestros actuales jóvenes dramaturgos. A ello hay que agregar otras circunstancias de orden interno, y es que poseen una sólida formación humanística y, en su gran mayoría, han estructurado su cultura en las aulas universitarias. Con esta disciplina y estos hábitos de estudio, prestan apoyo serio a sus aptitudes poéticas, de modo que resulta difícil advertir en sus obras la gravitación de maestros de tan macizo arrastre, como Brecht, Faulkner, Osborn, Beckett, y aun hasta el inevitable Ionesco; mucho más difícil, al menos, que lo fueron Dicenta, Benavente, Shaw, Ibsen, en el grupo de la primera guerra; y que Ferenc Molnar, Pirandello, Kaiser, O'Neill, Th. Wilder, Anouilh, Tennessee Williams, N. Coward, y, sobre todo, otro pegadizo que produjo tanto estrago como el autor de *La cantatrice chauve*: Federico García Lorca, en la generación de preguerra.



Si bien es cierto que nuestros jóvenes autores son el producto de los grandes acontecimientos culturales e históricos que han tenido lugar en el transcurso de los últimos veinte años, precisamente desde la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, no es posible desconocer que este proceso se ha gestado largamente por los esfuerzos de los autores de la primera guerra.

Ya en los años iniciales del siglo, tiempos de ensayos confusos, en que llegaban al continente los ecos del imperio de Ibsen, los autores imitan resueltamente a los españoles divulgados hasta el cansancio por compañías teatrales hispanas de paso o afincadas en el país. Es el caso de la Compañía de Pepe Vila, actor y empresario valenciano, gran animador por más de treinta años de los tablados nacionales, al que siguieron las Compañías de Joaquín Montero y Miguel Muñoz, la primera visita de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Esos ensayos incipientes estuvieron representados por Rafael Maluenda, que en 1907 estrenó el entremés *Por un clavel* y en 1911, *La Suerte*, comedia en tres actos, de marcada tendencia chejoviana; Víctor Domingo Silva estrena en Valparaíso, en 1908, su drama *El pago de una deuda*, con motivos de malversación de fondos, juegos y apuestas de carrera, alardes de economía ficticia y desorbitada, vigentes a principios de siglo; Eduar-

do Barrios en *Mercaderes en el templo*, estrenada a mediados de 1911, también emplea el motivo del dinero, de la usura y el refinado cálculo financiero; esta primera obra teatral de Barrios recuerda a *Los malhechores del bien*, de Jacinto Benavente.

Durante la década siguiente —1910-1920—, surgieron tres figuras que van a llenar gran parte de nuestra historia teatral, y a sus nombres ha quedado asociada una etapa decisiva, heroica, aunque pintoresca, del esfuerzo por configurar un teatro nacional. Ellos son Antonio Acevedo Hernández, autor de extracción popular; Armando Moock, proveniente de la típica clase media, y Germán Cruchaga, de la clase alta.

Al margen de un enjuiciamiento riguroso acerca de la calidad y perdurabilidad de la obra de estos autores, podemos ya, a la luz de las tamizaciones a que los ha sometido el tiempo, afirmar que son los dramaturgos chilenos modernos de mayor notoriedad y, dentro de nuestra parcela artística, los que reúnen requisitos para ser catalogados como nuestros clásicos del teatro nacional. Las historias literarias, las antologías chilenas y extranjeras, en general, reacias a considerar el teatro de este país como un género digno de estimación, ya comienzan a destacar estos nombres como los de crédito más afianzado. Los conjuntos teatrales de vanguardia, en un afán de retomar la continuidad de la tradición, también les hacen justicia al reestrenar, de vez en cuando, algunas de sus obras de mayor solidez y que no han perdido su vigencia de técnica y de contenido; así lo prueban *Chañarillo. Arbol viejo y la Canción rota*, de Acevedo Hernández; *Pueblecito*, de Moock y *La viuda de Apablaza*, de Luco Cruchaga, piezas que van quedando como expresiones genuinas de la realidad nacional.

Hay algo más que los creadores posteriores deben a estos maestros. Sobre todo los dos primeros tuvieron el mérito de haber creado la profesión de dramaturgo en el país. Augusto d'Halmar lo había hecho en el ámbito de la generación del 900, en relación con el escritor puró. La obra de arte, la culminación más egregia de un trabajo humano, el teatro particularmente "la más exaltada imitación que del acto creador se haya atrevido a realizar el hombre"¹, no puede ser considerado el producto de una mera expansión intrascendente, sino el efecto ilustre de la dedicación primordial a lo largo de una existencia. Acevedo Her-

¹Pierre-Aimé. *L'amateur de théâtre ou la Règle du Jeu*. 1952.

nández y Armando Moock, se entregaron al cultivo del género, eso sí, justo es recordarlo, con desigual fortuna financiera.

Su dedicación tan fervorosa dejó suficientemente demostrado que también en Chile podía existir esta suerte de profesión, como la tuvo Shakespeare y Molière, como Jacinto Benavente y Florencio Sánchez. Puso en evidencia, por otro lado, que el teatro constituía un medio revelador de la realidad nacional, tanto o más eficaz que la narrativa y la poesía, a la sazón, formas de relevancia continental.

Con todo ello, se crearon y se afianzaron las condiciones de la fe y del entusiasmo en el trabajo escénico, entre las generaciones posteriores de autores vernáculos. Al mismo tiempo, se preparaba una masa de intérpretes chilenos y un público alentador.

BALANCE DE LA "ESCUELA ESPAÑOLA"

La Primera Guerra Mundial afectó a un campo magnético más restringido que la segunda. No comprometió con la misma profundidad y proyecciones la vida cultural de los pueblos americanos. Fueron cuatro años de aquietamiento, de espera del acontecer. Las compañías extranjeras, especialmente españolas, sorprendidas en gira, echaron el ancla en estos países de remanso, mientras se liquidaba la conflagración en Europa. Algunas se desbandaron, otras se reestructuraron con elementos nacionales, aquéllas deambularon más o menos integradas, por el territorio americano ajeno al compromiso bélico.

Tales circunstancias favorecieron la formación en Chile de un ambiente teatral de tertulias y corrillos, de consecuencias que se prolongaron hasta cerca del medio siglo. Vale la pena examinar los efectos favorables y desfavorables de esa influencia española en nuestro teatro.

Empresarios o primeros actores asentados obligadamente en el país no podían permanecer ociosos, y se constituyeron en cabezas de compañías en las que, también constreñidos por las necesidades, echaron mano de elementos jóvenes chilenos, como Arturo Bürhle, Alejandro Flores, Pedro Sienna, Rafael Frontaura, Pepe Rojas, Nicanor de la Sotta, Elena Puelma, Elsa Alarcón, Evaristo Lillo, Juan Ibarra, Andrea Ferrer, Pilar Mata, Italo Martínez, etc., los que, andando el tiempo, se adueñaron de la profesión y, a su vez, formaron sus propias empresas escénicas. En 1918, precisamente, nace la primera compañía profesional chilena, con actores y con autores nacionales, encabezada por Enrique Bágüena y

Arturo Bührle². Han quedado incorporados a la historia del teatro chileno, entre otros, los nombres de los siguientes animadores españoles: Pepe Vila, Juan Zapater, Arsenio Perdiguero, Rafael Pellicer, Manuel Díaz de la Haza, Arellano Tesada, Joaquín Montero, Miguel Muñoz, Paco Ares, María Guerrero, Bernardo Jambrina, Paco Morano, Margarita Xirgú.

Al mismo tiempo que se forman intérpretes nacionales, se forman autores nacionales, que son estrenados primero por cortesía, luego por hábito y más tarde, con motivo de la constitución de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH), por necesidad y obligación.

Esto corresponde a lo positivo, al legado real de esta influencia española; el fenómeno es igualmente característico en la órbita rioplatense.

Lo negativo está señalado, a nuestro juicio, en tres aspectos, que es preciso tener presentes para destacar la importancia trascendental que entraña la transformación que se va a operar hacia 1940.

En primer lugar, se instauró entre los actores un tipo de interpretación externa, basada en recursos estereotipados, sin eficacia verdaderamente dramática, y destinada sólo a la golosina de una sensibilidad primaria. Unos cuantos *clisés* aprendidos por imitación mecánica de los viejos profesionales del tablado, bastaban para entrar al escenario con el mayor desenfado, a *hacer* un galán impetuoso, un viejo característico o un malvado truculento. No había tiempo para estudiar, ni hacía falta, porque nadie lo exigía, la riqueza conceptual de un texto, ni las complejas dimensiones de un personaje. No había matices, todos los seres humanos eran concebidos en el mismo molde, y no había por qué torturarse buscándoles reconditeces a un capataz de hacienda, a un empleado de oficina pública, a un diputado o a una huérfana.

Esta esquematización empobrecedora se pretendía compensar con una emisión enfática y *redicha* del texto, a la española, con un tono engolado, con una *s* sonora africada, que constituía un timbre de dis-

²En 1915 ya se había constituido una compañía de aficionados, con el nombre de *Chile Excelsior*, formada en su totalidad por elementos chilenos, y con el propósito de representar obras de autores nacionales. Alcanzó a realizar una temporada en el Teatro Electra, con *La Otra*, de René Hurtado Borne; *El despertar de una casa*, de Guillermo Gana Henquénigo y Manuel I. Ovalle, y *Quién mucho abarca...*, de Carlos Cariola y Rafael Frontaura. Acevedo Hernández habla de otros intentos anteriores, encaminados a organizar conjuntos criollos.

tinción del iniciado; y en cuanto era posible, el actor pronunciaba la pastosa z castellana, que lo asimilaba aún más a los maestros. Eran formas totalmente ajenas a la entonación y a la articulación naturales del país, aun entre gentes más cultas y exigentes del respeto a las normas académicas del idioma. Tales deformaciones invadieron más tarde la locución radiotelefónica.

Era frecuente que el actor *con oficio* exhibiera una prueba de su virtuosismo al llegar al estreno (*debut*, decían ellos), sin haber memorizado sus parlamentos, y los fuera diciendo según le dictaba el apuntador; a menudo llevaba su *dominio* hasta a agregar frases suyas más o menos acomodadas a la obra y a las circunstancias ambientales, o bien, aprovechaba un chiste de moda, buscando la complicidad del público; con ello, además de desvirtuar la obra, desconcertaba al apuntador, a sus compañeros de escena y al auditorio. Eran las *morcillas* y *camelos* que exaltaban a la popularidad a un actor irresponsable e irrespetuoso de la concepción del autor y de la del director artístico.

Todas estas degradaciones contribuyeron a crear un gusto general por lo ramplón, por las exterioridades y por elementos extradramáticos, que ha demandado arduo trabajo atemperar.

El segundo aspecto negativo que es necesario anotar en la influencia ejercida por los maestros peninsulares, se relaciona con los autores chilenos. Gran parte de ellos se sintieron inclinados a seguir la tónica de los autores españoles de mayor frecuentación en los escenarios del momento. Proliferó entre los chilenos el cultivo de la zarzuela, el entre-més, la obra *reidera* de fácil alcance, de éxito inmediato que halagaba a los sectores de gusto periférico. Era el tipo de pieza de *boulevard* (por oposición al teatro académico y al teatro literario y experimental de vanguardia), con que Armando Moock cosechó resonantes triunfos en Santiago y Buenos Aires, pero que no penetraban en sustancia alguna de urgente vigencia. Este sistema constituyó un medio generoso de ganarse el sustento de expatriados y nacionales. El género cada vez más desmedrado y despojado de la esencia teatral, llegó a formar un vasto público consumidor, con las temporadas de la Compañía Olvido Leguía-Lucho Córdova, entre los años 1940-1950, público que, finalmente, optó por el cine y el fútbol.

Además de las sugerencias que los autores chilenos recibían de los directores de compañías sobre la necesidad y conveniencia de seguir a los dramaturgos hispanos, también sucedió que muchos autores español-

les residentes o hispano-chilenos, entre ellos Amadeo González, Maximiliano Monje, Ramón Mondría, Luis Romero y Z., encaminaban a los nuestros por esos senderos, componiendo ellos mismos obras de ese corte; hay testimonios muy reveladores en este sentido en *Cuarenta Años de Teatro*, las memorias de Antonio Acevedo Hernández³, cuando relata sus comienzos de escritor teatral. Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Manuel Linares Rivas, Gregorio Martínez Sierra, Jacinto Benavente, los Alvarez Quintero y hasta José Echegaray, eran algunos de los mentores literarios. Tampoco escapaban clásicos, como Calderón. Adolfo Urzúa Rozas llegó a escribir un buen sainete titulado *Un juez campesino*, aprovechando el asunto de *El alcalde de Zalamea*, y que todavía se representa con entusiasmo por conjuntos aficionados.

Para exaltar la calidad de una obra chilena, un comentarista decía en 1915, que "ha sabido colocarse a la altura de los buenos autores españoles"; o bien, anotaba acerca de la pieza de Santiago Ramos, que se ensayaba: "*La Huelga*, según hemos sabido, es una obra llamada a ocupar el sitio de *La Revoltosa*, entre los sainetes nacionales".

Algunos autores nacionales se atrevieron a escabullirse, por momentos, hacia la admiración de otros dramaturgos extranjeros que también pugnaban por hacerse presentes en nuestros afanes creadores y que, evidentemente, entrañaban un espíritu más acordado a la problemática dominante en el país. Así, Acevedo Hernández, estimulado por las inquietudes de centros sindicales obreros, tuvo en cuenta a Gorki, Kropotkin, Hauptmann y Florencio Sánchez, sobre todo en sus dramas de suburbio; Armando Mooock, por su ascendencia genealógica, se sintió inclinado a la morbidez sentimental de dramaturgos y narradores franceses, como Loti, Paul Margueritte, Bernstein. Por su parte, Germán Luco acusa la recia influencia de Knut Hamsun, en *Siempre querida* y de Florencio Sánchez, en *La viuda de Apablaza*.

Una tercera consecuencia negativa proveniente de aquellos tiempos, imputable no sólo a la escuela española, se refiere a la formación de un mundillo bohemio, de capa y melena, de escarceos chismográficos en camarines y cafés, de preocupaciones, en fin, totalmente ajenas a la interesante realidad social del país, sobre todo en el ambiente de post-guerra, en que comienzan a definirse algunos conceptos nuevos de orden

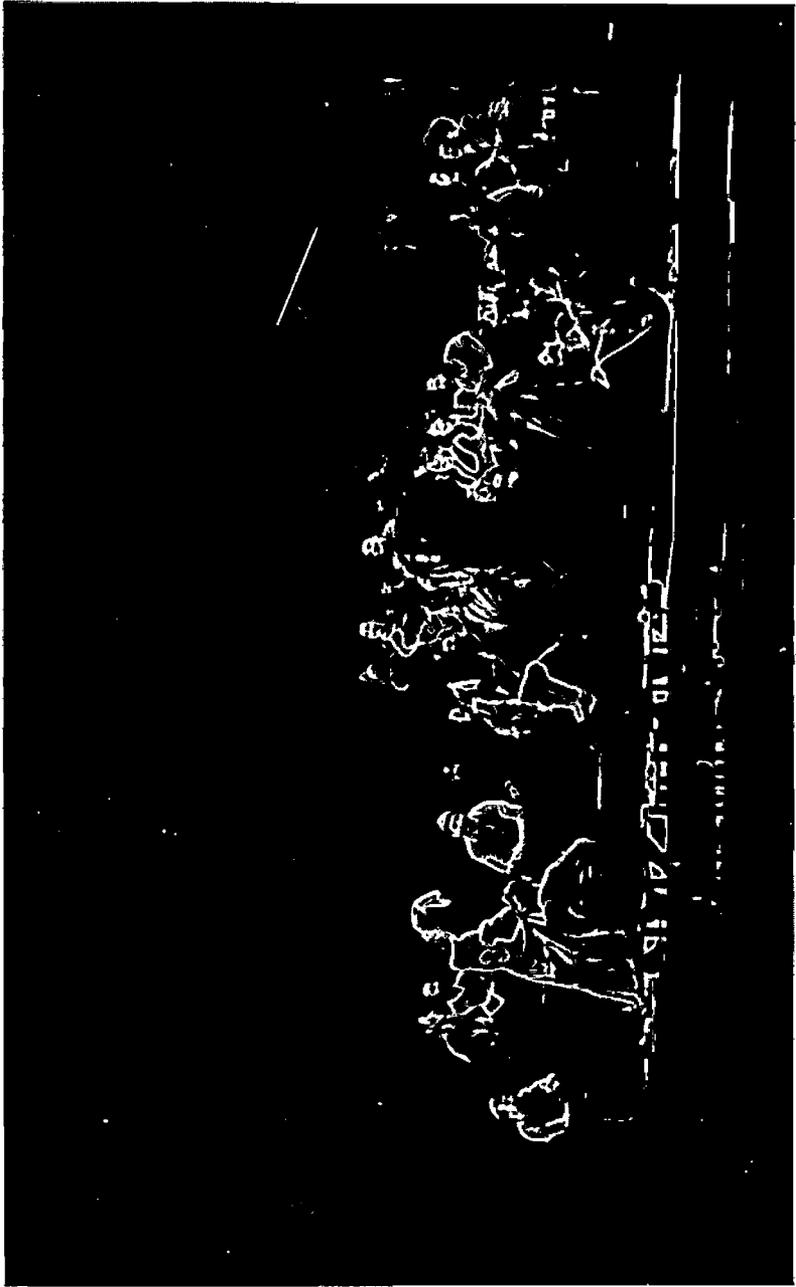
³Revista *En viaje*. Santiago de Chile, Nº 257, marzo de 1955 hasta Nº 283, mayo de 1957.

social, moral y cultural. Se vivía pendiente del número de trajes que lucía en los estrenos algún crítico afamado, cuya llegada a la platea se esperaba para levantar el telón, se vivía del chisme periodístico que contenía una picante alusión al fracaso de un autor que pretendía ser original, de la invitación a una actriz a un restaurante frecuentado por gente de teatro, que admiraba al afortunado. La crítica teatral, por su parte, no orientaba ni profundizaba; estaba destinada sólo a satisfacer a ese mundillo, para lo cual se detenía en materias que nada tenían que ver con el teatro propiamente tal, al enfocar un estreno, y aludía, por ejemplo, a la simpatía de una actriz, a la prestancia de un intérprete, a la voz potente del otro, a la falta de memoria de aquél o a la debilidad de *la gran escena del tercer acto*. Siempre se esperaba, al día siguiente en los periódicos la relación de una nota pintoresca más que el análisis de una producción. Un crítico acentuaba, arrastrado por sus personales predilecciones, las rencillas entre los autores cuando sostenía, con motivo del estreno, que "*Isabel Sandoval, Modas es lo mejor que se ha escrito en nuestro teatro nacional. Y al que le escueza... que se rasque*". Otro, en 1920, estimaba que *Fatalismo criollo*, obra de Juan Manuel Rodríguez, "con un final más teatral y efectista, habría resultado un cuadro de innegable éxito". Obra de seguro aplauso era, pues, aquélla cuyo tratamiento se acercaba más al folletín o al melodrama lacrimógeno.

Pero eran los comienzos de un ansia generosa, llena de ingenua simpatía, que necesariamente había que cumplir para obtener, a la larga, las gratas compensaciones con que hemos sido beneficiados más tarde. Recogemos el testimonio de Rafael Frontaura, comprometido como autor y actor, de aquellos momentos de predominio emocional. Recuerda, aquietado ya por triunfos bien ganados y a través de una amplia perspectiva: "El teatro, en el primer cuarto de nuestro siglo, era un espectáculo inocentón, si se quiere, para las grandes masas populares, al alcance de todos los bolsillos, y era practicado por autores que, más que nada, aspiraban a la gloria insignificante de ver sus nombres en el cartel fascinante de un teatro, y actores que se lanzaban a la farándula, ávidos de emociones nuevas, de aventuras extravagantes, de vida bohemia, pura y cándida, sin mayores ansias de hacerse ricos, sino entregando al sueño de sus vidas todo lo que podían dar, en cuanto a temperamento, cultura, vocación y entusiasmo. Fue de este modo cómo autores y actores fueron formándose en la propia universidad del proscenio, en



EL CASI CASAMIENTO, de Daniel Barros Grez. Director: Domingo Tessier.
Compañía del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, 1952.



CHANARCILLO, de Antonio Acevedo Hernández.

Dirección: Pedro de la Barra.

Compañía del Teatro Experimental
de la Universidad de Chile, 1953

JULIO DURAN CERDA: EL TEATRO CHILENO MODERNO

giras lastimosas por pueblos llovidos, sin ayuda de ninguna especie, alentados por parrafillos encomiásticos de una prensa bondadosa, que sólo pretendía ver surgir el balbuceante teatro nacional, y por los aplausos encendidos del público chileno, que entonces amaba lo suyo" (*Zig-Zag*, Santiago, 24, julio, 1959).

TRES MAESTROS CHILENOS

De este explicable desconocimiento de la realidad nacional y de este descuido remolón por el estudio más a fondo de la técnica teatral, visibles en la mayor parte de los autores chilenos, escapan en gran medida Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. De aquí es que resulta útil trazar un breve cuadro de cada uno de ellos.

Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) tuvo el acierto de hablar de lo que conocía vivencialmente, lo que le permitió suplir con creces la falta de estudios sistemáticos. Esas mismas circunstancias lo sustrajeron de influencias profundas de parte de autores foráneos.

La vida de Acevedo Hernández, desde su nacimiento, cerca de Angol, junto a la construcción de la vía férrea que se tendía hacia el sur, reviste caracteres de leyenda. Ha recorrido el país desempeñando los más diversos oficios, como es habitual en el hombre de nuestro pueblo: obrero, campesino, carpintero, cargador, periodista, escritor, ocupaciones todas que le dieron un rico y genuino material básico de creación, conocimiento, a menudo doloroso, de los aspectos más vivos del acontecer nacional, de los problemas, de la psicología popular, de su lenguaje. Su ansia de justicia se hizo consciente y se reafirmó al contacto con el medio cultural de la ciudad de principios de siglo, donde bullían, agravados, los mismos problemas y miserias que había visto en los campos.

Estos antecedentes justificarían un endurecimiento y una actitud polémica, agresiva y amarga en sus obras; sin embargo, para Acevedo Hernández fueron un manantial de bondad y comprensión humanas, un motivo de queja sin mezquindad ni resentimiento, siempre emocionada, aunque firme y viril, que ha reflejado en su vasta y variada producción literaria, de la que siguió viviendo toda su existencia.

"Nunca se me hubiera ocurrido —dice en sus *Memorias*— que algún día sería autor de teatro. Yo era un carpintero, muy aficionado a leer. Fui un lector sin normas, leía cuanto caía en mis manos". Y más ade-

lante: "Se me dijo que mi biblioteca carecía de valor, que lo importante era la zarzuela y el sainete *reidero*; eso le gustaba a la gente. También se me indicó el *melodrama* de mucho movimiento, espectacular, en suma".

Pero Acevedo Hernández sentía que el destino del teatro era otro. Impresionado por un desalojo campesino, en que policías montados arrojaban a una familia de su *pueblo*, en la región de Longaví, "por cosas del Administrador", escribió su primer drama, *En el rancho*, en tres actos, que se estrenó en el Teatro Coliseo, el 24 de diciembre de 1913. Y concluye, taxativamente: "Longaví me dio el teatro. No pensé ya en los grandes autores del mundo ni en las cosas sobre zarzuelas y de obras reideras. Supe que la risa lloraba y que el campesino es el tipo más generoso. Ellos —los campesinos— lo daban todo; la abuelita me dio nuevos cuentos, Don Hilario, realidades; el llanto de las muchachas grávidas, su remordimiento; algunas otras, su rencor silencioso. También observé la tristeza de los muchachos. Nunca olvidaré a Longaví, mi primer mentor". De allí son los temas de otras tres obras fundamentales del autor: *El inquilino*, *Arbol viejo* y *Agua de vertiente*.

Acevedo Hernández eludió, pues, la imitación servil imperante, de construcciones artificiosas y de concesiones a un público que necesitaba ser orientado desde el doble punto de vista estético y del de su visión del medio social en que se desenvolvía. En cambio, el autor se apoyaba en realidades observadas y vividas en su tierra y en su momento. El pintoresquismo de pandereta, el tratamiento decorativista o el melodrama llorón y sin contenido, encubría el mundo rico y nuevo que él conocía a fondo. Ahora, en las obras de Acevedo Hernández, se percibía claramente la gravitación secular de la supervivencia del sistema feudal en la explotación de la tierra y del hombre, la condición miserable en que vive el campesino sometido al capricho y a los intereses del rico, a la soberbia de los administradores, a menudo más aniquiladora que la del patrón. Apenas si el campesino encuentra un paliativo en el canto y la guitarra, en la bebida y la pendencia. En igual forma aparece en sus dramas de suburbio el bajo pueblo santiaguino, que busca una evasión de sus penurias y su ignorancia en el alcohol y la delincuencia.

La actitud de protesta quejumbrosa, latente en su obra entera, se compendia en *Almas perdidas*, estrenada a principios de 1917. Es el drama urbano que produjo el impacto más acusado, relativo a la denuncia del problema social, centrado en el conventillo santiaguino,

especie de resumidero de los males de la ciudad. La obra es, asimismo, la expresión más característica de nuestro teatro social, y la que inaugura en él esta forma de crítica seria y directa. Presenta un ambiente de desquiciamiento, de miseria y de malos funcionarios públicos, factores que, según el autor, provocan los dramas, y la solución que se infiere estaría en la lucha contra el alcoholismo y en favor de la difusión masiva de la cultura.

Son, naturalmente, planteos y salidas de orden unidimensional, simplista, como las estructuras de Zola o de Ibsen, pero existía en ello el mérito de ser la primera vez que aparecía en el teatro nacional, la exactitud en la observación del ambiente, de los tipos populares y sus problemas más urgentes. Hay en *Almas perdidas* "cierta fuerza sencilla y honrada en el juego de las pasiones", escribía Eduardo Barrios, con motivo del estreno en la revista *Los Diez*, y agregaba: "Pocas veces —acaso ninguna— los tipos populares nos habían sido presentados con mayor verdad".

La excelente enjundia humana y de dramaturgo recio que había en Antonio Acevedo Hernández se malbarató por falta de una formación filosófica. La carencia de ese control lo llevó a reiteradas efusiones sentimentales, no siempre del mejor gusto, con lo que perdía de vista los supuestos económicos de fondo, subyacentes en toda su obra, y debilitaba de este modo la tensión interna de sus piezas.

El leitmotiv más frecuente en las soluciones de sus premisas es, justamente, *la liberación por la cultura*. Ya en plena madurez, pone en boca del protagonista de *Los Palladores*, 1936, el mulato Taguada, vencido en lid de contrapunto por el culto caballero don Javier de la Rosa: "Y cuando tengay hijos, hácelos estudiar en libros. . . , que no haya ningún Javier de la Rosa que los haga bajar la ley. Cuando el roto sepa de libros, nadie lo igualará" (acto III).

Armando Mook (1894-1942) es nuestro mayor artifice de la técnica teatral, dotado de una admirable facilidad para estructurar una pieza dramática, con un diálogo fluido y un dominio cabal de los recursos escénicos, de ritmo, de construcción de un clímax, de dosificación de la tensión, etc., con fino instinto lograba conectarse con el público medio y tocar la médula más sensible de sus afectos corrientes. Ese fue el secreto de su triunfo como autor de *taquilla*.

Pero de aquí mismo provienen sus defectos y la causa del cargo más grave que le puede imputar la historia del teatro chileno: Armando Moock malogró sus virtudes —que por lo demás no pasaron de un estado primario, porque él no se preocupó de acendrarlas—, no supo aprovecharlas en obras de macizo contenido y de concepción de verdadera trascendencia. Podría haber alcanzado la categoría de primera figura continental, junto a Florencio Sánchez, con la ventaja de poseer aquél una cultura humanística amplia, que le habría conducido a superar el regionalismo algo constreñido que escatimó vuelo al rioplatense.

El punto de arranque de Moock fue muy promisor; su primera obra, *Isabel Sandoval, Modas*, estrenada en 1915, constituye todo un lema auspicioso. Así como Acevedo Hernández empezaba a dominar los temas populares, Moock hacía lo propio dentro del campo de la burguesía media, terreno que le era familiar. Además, aplicaba el mismo procedimiento de trabajar con elementos de observación directa y vivida. En general, toda su obra está llena de rasgos autobiográficos, claramente reconocibles, que vigorizan su apariencia de autenticidad. La intriga de *Isabel Sandoval, Modas* corresponde a uno de los momentos decisivos en la vida del autor, que a la vez constituía un problema medular en el desenvolvimiento de la clase media chilena, en el primer cuarto del siglo: la antinomia entre las profesiones liberales que, por sus costosos estudios, estaban destinadas sólo a las clases pudientes, por un lado, y, por otro, los oficios manuales que habilitaban elementos de producción económica inmediata. La viuda, doña Isabel, falta del apoyo de su marido, se ve obligada a trabajar en costuras, con lo que costea los estudios de sus dos hijos varones, Juan, en la Universidad y Eduardo, en la Escuela de Artes y Oficios. Hubiera deseado que también este último alcanzara el anhelado título universitario, máxima aspiración que, según ella y según todo el sector social a que pertenece, provee de una posibilidad de salir de la mediocridad opaca y hasta de obtener alguna figuración social. Pero Eduardo está limitado por un defecto congénito, la tartamudez.

En el desarrollo de la vida de ambos jóvenes, Juan fracasa, lleva una existencia de holganza y despreocupación que no corresponde a su clase ni al precario estado financiero de su familia; en cambio, Eduardo (Lalo), el obrero especializado, se convierte en un valioso signo de producción y en el sostén de la familia.

PUEBLECITO,
de Armando Mook.

Dirección:
Eugenio Guzmán.

Compañía del Teatro
de Ensayos de la Uni-
versidad Católica,
1956.



LA VIUDA DE APABLAZA, de Germán Luco Cruchaga. Dirección: Pedro de la Barra.
Compañía del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, 1956.





LOS PAPELEROS, de Isidora Aguirre. Música: Gustavo Becerra.

Dirección: Eugenio Guzmán.

Compañía del Teatro Móvil

Alejandro Flores, 1963

La obra posee, pues, una connotación crítica, al mismo tiempo que exalta el valor social del trabajo físico. "Existe la creencia, que no sé cómo calificar —dice don Alejo, el personaje equilibrado de la obra—, de estimar que el que no es profesional y no tiene un título que clavar a la puerta de calle, no es nadie".

Era el prejuicio de la época, de Isabel Sandoval y de la madre de Armando Mook, doña Celina Bousquet, quien, igual que el personaje de la comedia, concibió, después de la muerte de su esposo, don León Mook, en 1908, el propósito de hacer de su hijo un arquitecto. Como es sabido, Mook abandonó los estudios universitarios para dedicarse al cultivo de su vocación teatral.

A pesar de ciertas debilidades de *Isabel Sandoval*, *Modas*, explicables en un autor de veintiún años, la pieza anunciaba a un dramaturgo de porvenir, que tomaba un buen camino.

En gran parte de su producción posterior no fue, sin embargo, consecuente con esta iniciación. En 1916, intentó explorar el sector popular del conventillo, con *Penitas de amor*, pero el terreno y, sobre todo, el lenguaje le eran totalmente desconocidos, y su empresa no prosperó. De semejante traspicé fue víctima con *Los perros*, 1918, obra de corte polémico, característica expresión de las inquietudes ideológicas socialistas y anarquistas, vagamente asimiladas, dominantes en el ámbito del año 20. Un periodista de Valparaíso acusó a Mook de haber cogido personajes de Zola, de *Germinal* o de *Trabajo*.

Es curioso observar que *La Serpiente*, 1920, haya sido una de las obras suyas que alcanzó mayor aplauso durante varios años, la que llevó la fama de Mook al extranjero, fue traducida a otros dos idiomas y hasta fue llevada al cine⁴. No obstante, es una de las piezas más endebles de su repertorio, exceptuando, naturalmente. *Yo no soy yo*, 1929, que señaló el momento más desafortunado del autor, a tal punto que él mismo ordenó retirar la obra del cartel, al día siguiente de su estreno. En *La Serpiente* se juega con un tema exótico, frívolo, en un afán de

⁴El autor anota: "Esta obra ha sido traducida al portugués por don Diniz de Melo y estrenada en el año 1933, en Lisboa y ciudades principales de Portugal. También fue traducida al inglés por Martin Brown, autor norteamericano, quien olvidó el nombre del autor y la firmó como propia, vendiendo los derechos cinematográficos a la Paramount. La versión cinematográfica fue hecha por Rodolfo Valentino y Geraldine Farrar". (*Teatro Seleccionado*. 1. Santiago de Chile, Editorial Cultura, 1937, p. 5).

inquietar sensibilidades enfermizas, y brindar una oportunidad de lucimiento a una actriz. El motivo amoroso, que siempre informa las obras de Moock, aparece en la comedia en su máxima inutilidad y vaciedad vital; la pasión erótica brilla y muere en sí misma, nunca constituye un factor generoso, de proyecciones que trasciendan a un plano constructivo superior. Y éste es otro de los lastres que han restado vigor a la producción de nuestro dramaturgo.

Un balance de sus numerosas obras deja, a pesar de todo, un saldo de unas cuantas piezas dignas, que el apremio del espacio no nos permite analizar, pero que en su conjunto han aportado un testimonio acerca de la clase media chilena, de sus costumbres, sus limitaciones y sus afanes de superación: *Pueblecito*, 1918; *Monsieur Ferdinand Pontac*, 1922; *Un loco escribió este drama o la odisea de Melitón Lamprocles*, 1923; *Mocosita*, 1929; *Rigoberto*, 1935 y *Casimiro Vico, primer actor*, 1937. Esta última, obra de madurez, presenta, a través de las ingratas experiencias de una compañía teatral chilena de segundo orden, el estado de aventura y miseria en que se desenvolvía el arte escénico en el primer cuarto del siglo, y dentro de las condiciones sórdidas que hemos descrito.

De los tres dramaturgos que comentamos, era *Germán Luco Cruchaga* (1894-1936), el que poseía mayor reciedumbre y profundidad, de penetrante observación y de laboriosa morosidad en el trabajo creador; las libretas de anotaciones y de gráficos que ha dejado, prueban su repudio a la habitual improvisación precipitada de nuestros autores. Lamentablemente su desarrollo quedó interrumpido, cuando el autor tenía cuarenta y dos años. Consumió su tiempo en el periodismo, como dibujante, como cuentista, y en la atención de faenas agrícolas, alternadas con períodos de bohemia en Santiago y en Buenos Aires. Alcanzó a estrenar dos obras: *Amo y Señor*, en 1926, y *La viuda de Apablaza*, en 1928.

En la primera, combate con energía implacable, como no se había visto en el teatro chileno de la época, algunos aspectos corrompidos de la clase alta. El autor revela vigor en la caracterización de personajes y en la compulsión honda de los temas, virtudes de dramaturgo de alto vuelo, que se verán lucir en toda su madurez en *La viuda de Apablaza*. Doña Adela, en la primera obra mencionada, es viuda de un famoso militar; debe luchar con las graves contingencias de una familia de humos venida a menos, que se debate en la miseria. Su hijo, Polito, el tipo del jovencito bien, cínico, vago y chantagista, arregla la boda de su hermana Elvira, otro producto característico de ese ambiente so-

cial, con On Sepúlveda, un abastero próspero y honrado, pero burdo y plebeyo. El plan se lleva a cabo con buen éxito; la familia logra salir a flote, y Polito, que jamás ha trabajado ni se propone hacerlo alguna vez, tiene siempre los bolsillos bien provistos, merced a la generosidad de su cuñado. Pero las cosas no podían continuar en esa forma. Elvira prefiere, como es natural, a un amante de su clase en vez de su marido. On Sepúlveda, por su lado, ha advertido que en este ambiente ajeno al suyo todo se puede comprar. Así es como, en compensación al engaño de que ha sido objeto, "compra" a Matilde, la hermana menor de su esposa, mercadería aún no dañada y que puede proporcionarle la felicidad que no ha encontrado todavía. A la vista y paciencia de todos, la corrompe, siguiendo la tendencia del ambiente en que cayó, y la convierte en su amante. A tal determinación no puede oponerse nadie, ni su mujer legítima, porque On Sepúlveda, el amo y señor, en cualquier momento está de su mano negar el apoyo financiero a la casa, y la familia donde nadie trabaja ni produce, se vería obligada a volver a la temida miseria de antaño.

Era una nueva forma de crítica, lanzada directamente a su objeto, descarnada, por un autor que conocía de cerca el panorama que retrataba. Luco Cruchaga se vio obligado a simplificar el juego dramático y a esquematizar el tratamiento de los personajes, que aparecen contruidos de una sola pieza. Falta en ellos aquella estilización y disimulo benaventino en que era diestro Mook, y la obra se presenta demasiado didáctica, y muchas veces, melodramática. Desarrollo excesivamente brusco de los personajes, en especial On Sepúlveda, cuya adaptación a las nuevas condiciones sociales aparece justificada, no así el cambio de su lenguaje. En el primer acto habla como un abastero sin cultura y ya en el segundo su expresión no sólo es correcta, sino refinada, impropia de su condición. "Pero usted es una jovencita, está de rajarla con l'uña..." "Ta muy guainita tuavía... en la pura flor". Pero más tarde, dice, por ejemplo: "Ya lo ven: aquí manda mi fuerza, mi dinero y mi deseo... ¿Qué pretenden ustedes con su majadería? No se han contentado con herir mis sentimientos, con exponer mi honra al escarnio o a la burla, sino que se esfuerzan en que siga siendo el pobre abastero sin derecho a la felicidad. Se equivocan... ¿Me entienden?"

A pesar del conocimiento que Luco Cruchaga poseía de su clase social y aquellos sectores frívolos que sorprendió en *Amo y Señor*, no era este tipo de comedia el género que le estaba mejor a su tempera

mento introvertido. En cambio, fue el drama, con elementos campesinos en donde se sintió en plenitud de creación. En Quitratúe, un lugar ubicado en el corazón mismo de la Frontera, donde atendía labores agrícolas, pudo observar a la gente sureña, asimilar su mundo y su lenguaje tan característico en Chile. En esa atmósfera primitiva y sencilla también florece el amor, con todas sus sorpresas que pueden conducir a un ajuste vital o la tragedia. No necesitó más para escribir una de las obras teatrales chilenas de mayor autenticidad y fuerza, una de las que permanecerá viva en nuestro repertorio: *La viuda de Apablaza*.

Luco Cruchaga es el gran creador de personajes de nuestro teatro, desde la *Viuda* hasta el más humilde peón, pasando por don Jeldres, el tipo del almacenero español que no ha logrado *hacer la América* todavía, son objeto de un detenido tratamiento, de modo que cada uno adquiere vida propia. Es la virtud de que carecía Armando Mookk, quien sólo abocetaba sus *figuras* en beneficio del movimiento escénico y la variedad plástica. La Viuda es una de las criaturas más vigorosas que se han producido en la literatura dramática chilena.

En la obra vemos una línea neta que, desde principio a fin, se extiende como una sólida estructura organizadora: la pasión amorosa, cuya existencia se presiente bajo una apariencia tranquila, pero que, por indicios cada vez más acusados, vemos desarrollarse poderosa, impostergerable, con ingenuo y sano salvajismo. El problema es auténtico y, por ello, válido para la vida entera del ser humano. La viuda ha debido reemplazar a su difunto marido en el manejo del fundo y en el cuidado de Nico, hijo sólo del finado, y se ha convertido así en la persona más respetada en los contornos. La hacienda prospera. Pero "pa qué querré tantas tierras y tanta plata si me falta dueño", dice en su soledad de hembra fuerte y joven aún, la viuda. Su dominio es absoluto, su influencia gravita sobre toda la hacienda y más allá de sus lindes. Sus órdenes jamás se dejan de cumplir. También puede dominar sobre Nico, el *salto* del difunto Apablaza, que se ha ido haciendo hombre, macho de la misma fibra de su esposo. Nico es el llamado a heredar los bienes amasados por Apablaza y mantenidos y acrecentados por la voluntariosa viuda. En su interior, ella lo ve también como un legítimo heredero de su amor, todavía vivo y lozano. Un oscuro sometimiento a las órdenes que está habituado a recibir y un vago instinto económico obligan al muchachón a aceptar el desigual matrimonio. La ciega pasión de la viuda la lleva a entregarle, legalmente, *con papeleos en Temuco*,

todos sus bienes y a ungir a Nicolás Apablaza en el dueño de su vida y de su hacienda. Es el momento del reajuste; Níco trae a su casa a su amante, la Florita, sobrina de la viuda. Tal triste situación, tal derrumbe no puede tolerar *la que era más rehombre que toos nosotros*, como reconoce el mismo Níco. Y la viuda, en un último gesto de poder, se dispara un tiro.

Ese es el desarrollo limpio, firme, un modelo en su género.

Lucó Cruchaga era un estudioso, un artista consciente un nuevo tipo de creador en nuestro ambiente. *La viuda de Apablaza* es un modelo de construcción dramática, por el equilibrio y disposición de sus elementos, por su diálogo vibrante y auténtico, siempre en avance directo a su objetivo, por la pintura de sus personajes y por el contenido de la más pura esencia chilena.

LA RECUPERACIÓN

La nueva actitud que parecía auspiciar Luco Cruchaga no tuvo continuadores inmediatos. Los escenarios seguían ocupados por obras traducidas, especialmente del francés, y del tipo *boulevardier*, de fácil alcance financiero, sobre todo porque había sobrevenido una angustiosa depresión económica en el país.

Fue una etapa de escepticismo y desilusión, en que el teatro chileno estaba representado por reestrenos de Mook y una que otra obra nueva suya, probada en Buenos Aires, alguna de Acevedo Hernández y piezas menores de Gustavo Campaña, Pedro J. Malbrán y otros. Ni las empresas se aventuraban a preparar una obra de proporciones mayores ni los autores las escriben. El generoso esfuerzo del Consejo del Teatro Nacional, con un concurso en 1935 y con las consiguientes representaciones en el Teatro Carrera en 1937, no fue suficiente para superar el marasmo del teatro chileno e impulsar su progreso.

Benjamín Morgado escribió, en 1943, un ensayo titulado *Eclipse parcial del teatro chileno*, en que determina los principales antecedentes responsables del atraso del arte escénico en aquellos instantes. Primero culpa a los empresarios, quienes, frente al auge que va adquiriendo la industria y el comercio cinematográficos, transforman sus salas y escenarios, y los habilitan sólo para funciones de cine, negocio más seguro. Debemos decir que esta eventualidad trajo, a la larga, una consecuencia benéfica para el teatro: en los planos arquitectónicos de muchos

edificios céntricos, se consultaba la construcción de una pequeña sala de teatro, susceptible de adaptarse eventualmente a las exigencias de un cine; y surgieron así los *teatros de bolsillo*, ya existentes en otros países.

En seguida, Morgado atribuye culpabilidad a los actores y cabezas de compañías, que no aplicaban un criterio selectivo en la formación de sus repertorios. Alejandro Flores, por ejemplo, actor y productor de prestigio, "empezó con brío —dice y luego cambió de ruta hacia el teatro de mala calidad, para halagar exclusivamente a los cursis". Lucho Córdova, el mejor actor cómico, con óptimas posibilidades de ofrecer espectáculos dignos, "prefirió convertir su compañía en un vulgar conjunto bataclánico o circense".

El tercer factor, se refiere a los autores; Morgado cree que ellos no mejoraban la calidad de sus obras, porque siempre estaban dispuestos a hacer concesiones a un público mediocre, de mal gusto e inculto.

Por último, el ensayista responsabiliza a los críticos. "Los críticos chilenos —anota— no tienen el menor deseo de ayudar al teatro nacional". "No poseen sentido de chilenidad, no desean colaborar". Solamente las compañías extranjeras conmovían su interés.

La exposición de Benjamín Morgado, que suscribimos en todas sus partes, presenta, pues, un cuadro desolador en vísperas de iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Debía producirse una reacción que, afortunadamente, no tardó en precipitarse, señalada en una sucesión de acontecimientos históricos y culturales.

De improviso, en 1938, el ambiente fue animado por una de las numerosas visitas a Chile, de Margarita Xirgú, a la cabeza de una compañía de valores excepcionales y con un repertorio integrado en su mayor parte por las obras de Federico García Lorca, autor conocido en América, admirado e imitado como poeta del *Cante jondo* y del *Romancero gitano*, y prestigiado por su fusilamiento como víctima de la revolución española en 1936.

Esa jornada teatral, reforzada poco después con el impacto profundo de la temporada del *Ballets Jooss* (1940), fue uno de los ingredientes de una actividad renovadora. Abrió un horizonte en la atmósfera de marasmo en que vivía el país en materia de arte.

Nuestros autores dramáticos, estimulados también por la revaloración de la obra simbolista de Augusto d'Halmar, de nuevo en Chile desde 1934, y por la producción de los narradores y poetas imaginistas, reunidos en la revista *Letras* y la *Revista del Pacífico*, escriben obras

que entrañan un afán de evasión hacia ambientes exóticos, personajes enigmáticos, acontecimientos mágicos. Benjamín Morgado, como autor teatral, ya se había anticipado, siguiendo las huellas muy reconocibles de Ferenc Molnar y de ecos expresionistas, a renovar la temática y el tratamiento escénico, en 1935, con *X. X. saluda atentamente a usted*, y en 1937, con su obra en un acto titulada *7-2-4*. Santiago del Campo, que recién regresa de España donde lo sorprende la revolución, es el primero que sigue de cerca la tonalidad lírico-trágica de García Lorca, con *Paisaje en destierro*, 1937; luego con *California*, 1938, otra obra de ambiente y personajes lejanos; *¡Que vienen los piratas!*, 1942, y en los últimos años de su existencia. *La casada infiel*, 1961, basada en el romance garcía lorquiano. Andrés Sabella, uno de los discípulos más impertérritos del poeta granadino, publica en 1943, un evanescente ensayo teatral, con el título de *Los viajeros opuestos*. Víctor Molina Neira, el mismo año, difunde un volumen con piezas de teatro escolar, en verso, embebido en el sistema del poeta español. Enrique Bunster incorpora el tema marino, típico recurso evasivo, con *Un velero sale del puerto*, 1938, y en 1945, insiste con *La Isla de los Bucaneros*. Wilfredo Mayorga (*La marea*, 1939), Pedro de la Barra (*Viento de proa*, 1950), aportan otros intentos —como influencia manifiesta de Eugenio O'Neill— ya más realistas, al valorizar el mar como motivo escénico. Dentro de este anhelo escapista y el deseo de buscar lo novedoso deben ser considerados, además, Camilo Pérez de Arce, autor de *El Cid*; Roberto Sarah, con *Algún día...* y *Un viajero parte al alba*; Zlatko Brncic, con *Heroica* y *Elsa Margarita*; Fernando Cuadra, con *Las Medeas* y *Las murallas de Jericó*; Edmundo de la Parra, con *En una isla me amarias*; Luis Droguett Alfaro, con *Jonás*, y Hernán Millas, con *El invitado viene de lejos*.

Este teatro de fuga, de novedosos planteos y soluciones maravillosas, de búsqueda de valores absolutos, evidenciaba un ansioso afán de renovación y protesta contra el teatro habitual, de realismo prosaico y anquilosado que venía persistiendo en Chile. El expresionismo —aunque ya fenecido en Europa y Norteamérica—, Pirandello y García Lorca tuvieron, pues, en esta generación, una vigorosa vigencia y prepararon, aun con sus excesos, el advenimiento de las formas de gran desarrollo que vienen produciéndose desde el medio siglo adelante.

Los profundos anhelos de renovación experimentados en el teatro chileno corresponden a una ejecutoria de perspectiva universal, de la que el país es un tardío beneficiario. El realismo-naturalismo de Zola

había sido llevado al teatro por Henri Becque y puesto en el tablado por André Antoine, a fines del siglo. Ibsen fue el gran portavoz de esa modalidad que decretó el desaparecimiento definitivo del romanticismo intrascendente. Pronto la documentación rigurosa y la discusión lógica de los problemas que aparecen en las obras realistas comienza a teñirse con elementos sentimentales, cada vez más efectivistas, y derivan abiertamente hacia el melodrama, del que fue característico representante Henri Bernstein. La influencia de este autor es notoria en Armando Moock, a quien según hemos anotado más arriba, parecía importante —como a su maestro— sólo la conquista inmediata de un público ya acostumbrado a un goce estético periférico, por el que pagaba encantado su dinero.

El ambiente teatral francés había caído en un estado de desquiciamiento en el período de preguerra, que se reflejaba en todos los países menores que seguían su magisterio, tradicionalmente acatado en Chile.

Contra semejante falencia, reacciona una figura clave, que va a determinar las normas prácticas y teóricas conducentes a la recuperación. En 1913 aparece en París, Jacques Copeau que funda la agrupación de jóvenes actores y técnicos teatrales llamada *Vieux Colombier*, a quienes interesa y prepara con fuertes dosis de idealismo y de conciencia ética. Manifiesta enérgicamente sus postulados en la *Nouvelle Revue Française*, de septiembre de 1913, publicación que había fundado él mismo en 1908. “Una industrialización frenética —dice—, más cínica cada día, que está degradando la escena francesa y alejando al público culto; el acaparamiento de la mayor parte de los teatros por un grupito de comicasts pagados por comerciantes deshonestos; el espíritu de bajeza y especulación que reina por todas partes, aun allí donde las grandes tradiciones deberían guardar algún pudor; el *bluff* y el exhibicionismo de toda índole están paralizando a un arte moribundo”. “La ligereza del público, la indiferencia de la crítica, son los cómplices directos de tal estado de cosas”.

Así expuesto el problema —íntegramente válido para el ámbito chileno— Copeau enuncia el fondo de su programa renovador: “Nuestros esfuerzos tienden a crear alrededor del actor una atmósfera más apropiada a su formación como hombre y como artista; educarlo, despertar su conciencia e iniciarlo en la moralidad del arte”.

La justeza de la concepción de Jacques Copeau quedó pronto de manifiesto en Francia con la primera función, ese mismo año, en la



PAREJAS DE TRAPO, de Egon Wolff.
Dirección: Eugenio Guzmán.

Compañía del Instituto del Teatro
de la Universidad de Chile, 1960



DEJA QUE LOS PERROS LADREN, de Sergio Vodanovic.

Dirección: Pedro Mortheiru.

Compañía del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, 1959.

que figuraba *L'Amour Médecin*, de Molière, con lo que señalaba, además, la necesidad de retomar la tradición, como punto de partida de una acción depuradora profunda del arte.

También el movimiento teatral chileno adoptará, en su oportunidad, el mismo acertado criterio.

El impulso creado por Copeau, interrumpido por la guerra, logró un afianzamiento cabal en 1920, apoyado y continuado por Gastón Baty, Georges Pitoiev y su hermana Ludmila, A. Barsacq, Charles Dullin, Louis Jouvet y, más tarde, Jean Louis Barrault, Gérard Phillippe, Marcel Marceau.

Junto a esta dignificación del arte escénico en su aspecto interpretativo, se produjo una evolución de la temática, que viene del interés por la acción y el tratamiento de problemas morales y sociales, hacia una temática concentrada, de tipo filosófico y metafísico, con el acento en el problema del conocimiento y del ser. ¿Es verdadero lo que conocemos o creemos saber? ¿El ser humano es realmente así como lo vemos? Son cuestiones que dominarán en la producción teatral hasta nuestros días.

Fue Pirandello, con su *commedia da fare, Seis personajes en busca de autor*, estrenada en mayo de 1921, el dramaturgo que fijó en su prestancia moderna esta modalidad teatral en la búsqueda del hombre nuevo, que venían preparando simbolistas y expresionistas desde Maurice Maeterlinck, Frank Wedekind, pasando por Georg Kaiser. Los autores franceses de la línea trazada por Copeau son muchos: Jean Sarmant, Simon Gantillon, Henri Ghéon, Fernand Crommelynck, Charles Vildrac, H. L. Lenormand, Jean-Jacques Bernard, Jean Giraudoux.

El esquema de este proceso brillante era un modelo de eficacia probada y, a lo largo de los años posteriores, todos los países de la órbita cultural francesa lo aplicaron con excelentes resultados.

La concreción de las inquietudes tendientes a superar el estado de postración del arte escénico en el país, se manifestó en el nacimiento, en 1941, del *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (TEUCH). El acontecer se había venido gestando entre los estudiantes del Instituto Pedagógico, animado por Pedro de la Barra, su principal dirigente.

El nombre de Pedro de la Barra está vinculado a uno de los impulsos más fecundos del teatro nacional moderno. Hombre de auténtica vocación, entregó todas sus energías a dar forma orgánica al movimiento. Su afán de realizaciones concretas lo lleva a asumir, desde su llegada

a la Universidad, la dirección del grupo dramático del Instituto Pedagógico, con el que pone en escena obras del teatro español clásico y preclásico, que difunde en la capital y en provincias. Procuraba la creación de un ambiente previo, comenzando por las raíces mismas de la tradición hispana. En 1939, publica el drama *La FERIA*, es un deseo generoso de abrir una senda en la temática chilena con una nueva visión del espectáculo. En el Prólogo de esta obra juvenil, formula el primer planteo de la necesidad de una formación orgánica de los efectivos potenciales del teatro nacional. "El espectáculo teatral —dice— no es obra de uno, como la poesía y la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos? La respuesta sería: están, existen, pero en potencia. Formémoslos. Pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insustanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna". Y en otra parte: "Se necesita formar gente nueva que supere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-social. Es preciso promover un movimiento amplio y serio, que no se quede en el autor o el actor, sino que abarque los múltiples problemas del teatro".

Con anterioridad, por ley de octubre de 1940, se había constituido el *Instituto de Extensión Musical*, organismo dependiente también de la Universidad del Estado, que consolidaba la labor desarrollada desde 1926 por la *Orquesta Sinfónica de Chile*, y que en 1946 creó el *Cuerpo de Ballet*.

La recuperación revestía caracteres de campaña sistemática profunda, apoyada en los fundamentos y en los propósitos de la Universidad de Chile.

Los integrantes del Teatro Experimental tenían una estructuración cultural universitaria —primera y decisiva diferencia con la generalidad de los "cómicos" profesionales—, con una clara conciencia de los objetivos de su empresa, que sintetizaron en cuatro puntos básicos: *difusión del teatro clásico y moderno, formación del teatro escuela, creación de un ambiente teatral y presentación de nuevos valores*.

El programa se ha cumplido rápida y rigurosamente, y la institución ha llegado a convertirse en una organización profesional no comercial, de gran ascendiente, que ha impuesto la orientación estética (y ética) fundamental a la actividad y a la creación teatrales del país.

El primer estreno del Teatro Experimental se llevó a cabo el 22 de junio de 1941, en el *Teatro Imperio*; se representó en esa función memorable, una obra clásica *La guarda cuidadosa*, entremés de Cervantes, y una obra moderna, *Ligazón*, esperpento de Ramón del Valle-Inclán. Más tarde, hechas las primeras armas y creado el poderoso estímulo entre los autores, el conjunto universitario inicia, en 1943, la presentación ininterrumpida de dramaturgos nacionales nuevos, con *Elsa Margarita*, de Zlatko Brncic, y *Un velero sale del puerto*, de Enrique Bunster, y reestrena obras valiosas del acervo tradicional chileno, por ejemplo, *Como en Santiago*, *Casi casamiento* y *Cada oveja con su pareja*, de Daniel Barros Grez, escritor del siglo XIX, y *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández.

Hasta el momento, el conjunto experimental ha llevado a su tablado mucho más de un centenar de obras del repertorio más calificado del teatro universal; entre ellas se registran unas cuarenta piezas nacionales, cada una de las cuales se mantiene varios meses en cartelera.

Un criterio selectivo riguroso y una puesta en escena cuidadosamente estudiada, conforme a las más modernas normas técnicas e interpretativas, asimiladas del sistema psicológico-realista, propiciada por Konstantin Stanislavski, contribuyeron a restablecer la dignidad del espectáculo teatral y llevarlo a un plano de sobriedad convincente, como no se había visto jamás en las compañías nacionales. El grado de formación cultural de tipo universitario de los actores, directores y dirigentes técnicos, y la fe en la eficacia del trabajo colectivo, ha permitido la labor en equipo en la preparación de un estreno y la intervención del intérprete, por medio de la discusión de mesa, en la concepción de un espectáculo, así como en la creación del propio dramaturgo, quien suele afinar y pulir su obra durante los ensayos.

El Teatro Experimental pronto fue complementado por la Escuela de Teatro, organizada dentro del plan docente de la Universidad.

La entidad ha ampliado su campo de influencia, por disposición oficial, bajo su actual designación de *Instituto del Teatro de la Universidad de Chile* (ITUCH).

Al benéfico impulso que hemos señalado, se vino a sumar la labor realizada por el *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica* (TEUC) que, con propósitos semejantes, ha actuado sin interrupción, en su sala propia y ha efectuado giras al extranjero, con notable éxito. Paralelamente y como consecuencia de esta reacción nacional, han surgido los

teatros de bolsillo, refugios donde se acogieron algunas compañías profesionales, que han trabajado de acuerdo a las modalidades impuestas por los teatros universitarios. Asimismo, se crearon en Valparaíso y Concepción, conjuntos dramáticos experimentales (ATEVA y TEUC), que han alcanzado verdaderos triunfos en sus sedes y en la capital, y que hasta el momento mantienen entusiasta quehacer en sus respectivas zonas.

NUEVOS VALORES

La actividad teatral en Chile dio, pues, un vuelco extraordinario, al cabo de muy pocos años. Y ya desde 1955 a esta parte, es posible afirmar que en sus escenarios han aparecido las obras que se venían buscando con tanto afán. La nómina de los autores chilenos estrenados con aplauso es interminable; sólo consignamos algunos: Isidora Aguirre, Fernando Debessa, Fernando Josseau, María Asunción Requena, Camilo Pérez de Arce, Isidoro Bassis Lawner, José Antonio Garrido, Egon Wolff, María Elena Gertner, Miguel Frank, Sergio Vodanovic, Gabriela Roepke, Enrique Gajardo Velásquez, Fernando Cuadra, Roberto Navarrete T., Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Jaime Silva, Jorge Díaz, José Chesta, Juan Guzmán Améstica, Raúl Ruiz, etc.

Los Festivales de Teatro Aficionado que se realizan cada dos años en Santiago, con participación de grupos dramáticos de provincia y de la capital, aportan en cada fecha numerosos valores nuevos que se incorporan a este esfuerzo maravilloso.

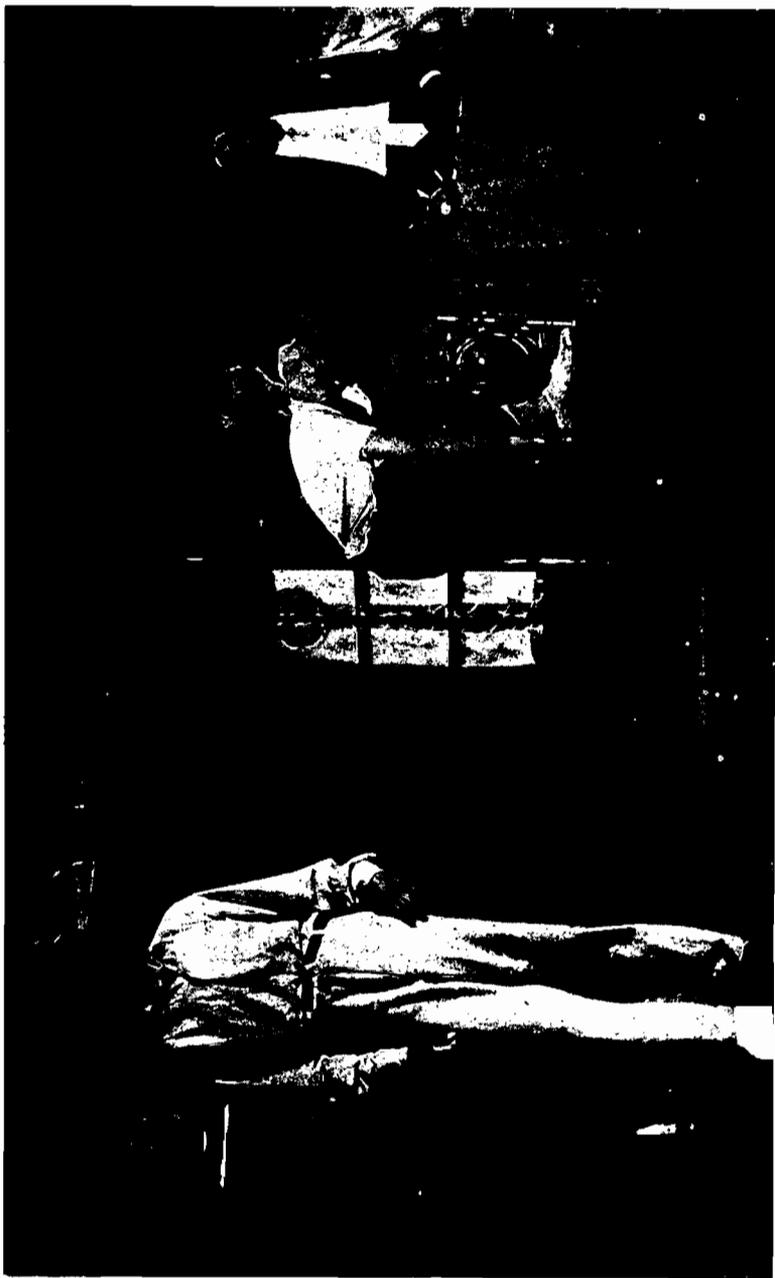
Es difícil aventurarse a practicar una sistematización en este conglomerado, donde se emplean todos los medios de búsqueda, y los autores, en pleno proceso de evolución, escapan a una catalogación determinada. No obstante, algunos ya se perfilan con acusados caracteres propios y se orientan decididamente hacia el encuentro de las esencias nacionales.

Estimulados por el abundante caudal anecdótico de la historia nacional, María Asunción Requena y Fernando Debessa, han sido atraídos por los asuntos de reminiscencias del pasado. Así, *María Asunción Requena* (1915), en *Fuerte Bulnes*, 1955, reconstruye la existencia heroica de los hombres y mujeres que colonizaron el Estrecho de Magallanes, a mediados del siglo XIX. *El camino más largo*, 1959, es otra obra suya de valoración del pasado chileno; revive la historia de Ernestina Pérez, la



EL ABANDERADO, de Luis A. Heiremans.
Dirección: Eugenio Guzmán.

Compañía del Instituto del Teatro
de la Universidad de Chile, 1962



EL CARACOL, de Juan Guzmán Améstica.
Dirección: El autor.

Grupo de Extensión del Instituto del Teatro
de la Universidad de Chile, 1960

primera mujer chilena que recibió el título de médico y ejerció la profesión en el país.

Fernando Debessa (1921) también encuentra asuntos históricos altamente dramatizables. A pesar de las numerosas obras teatrales que se han escrito sobre el prócer máximo, Debessa descubre un nuevo enfoque en *Bernardo O'Higgins*, 1961, con un recurso técnico, la retrospectiva y un recurso dramático, el desencuentro de O'Higgins y su hijo Demetrio. En *Mama Rosa*, 1957, expone la entrada del siglo xx en Chile, a través de una serie de cuadros unidos por el desarrollo de un tipo muy criollo, ya desaparecido: la *mama*, una empleada de origen campesino que entrega su vida al servicio de una familia aristocrática de la que pasa, en cierto modo, a formar parte integrante. La última obra de Debessa es *El Guerrero de la Paz*, sobre la vida del padre Luis de Valdivia y sus esfuerzos por pacificar a los araucanos, a principios del siglo xvii.

Isidora Aguirre (1919), uno de los valores que cada día adquiere mayor acendramiento, después de escribir comedias de mera activación psicológica, aunque apoyada en buenos maestros sajones, como Coward, Wilder y Miller y en el francés Anouilh, ha optado por seguir la línea de Bert Brecht, primero en *Población Esperanza*, que escribió en colaboración con el novelista Manuel Rojas, en 1959 y, últimamente, en *Los Papeleros*, 1963. El procedimiento brechtiano, con su sucesión rápida de cuadros, sus intervenciones musicales y el fuerte enfoque expresionista de los tipos, resulta de gran eficacia en el tratamiento satírico de temas populares, hacia donde se orienta la autora, y que emplea para develar un submundo chileno desconocido en los trágicos límites de su miseria. Los papeleros son aquellos hombres y mujeres que viven en las inmediaciones de los botaderos de desperdicios y se dedican a recoger papeles usados, ya en el basural mismo, ya en las calles de la ciudad, de madrugada, antes que los recolectores municipales practiquen el aseo diario. El material reunido así, en sacos o en carritos de mano, los más pudientes, es entregado a un *empresario* por ínfimos precios, quien a su vez, lo vende a las fábricas de papel o a otras industrias que aprovechan la celulosa. Es un sector social de ex hombres, "desposeídos y marginados —dice la autora—, que aún no adquieren conciencia social ni política como para levantar ellos mismos la voz"; gente a quien la mugre se adhiere a la piel y al alma, para siempre; un trasunto agudizado, en proporciones de pesadilla, de todos los problemas de la

ciudad, de las deformidades de su estructura, de su injusticia, de su mezquindad sin escape.

Suele sospecharse, no sin derecho para ello, del escritor de formación burguesa que aborda temas de ambiente infrapopular, ajenos a su alcance vivencial. Es oportuno recordar que, a falta de las condiciones ideales, actualmente existen medios compensatorios de *detectación*, directa o indirecta, que permiten reconstituir lo sustantivo de un terreno social esotérico: reportajes, testimonios de detenidos, de enfermos, de accidentados que llegan obligadamente a los estrados judiciales o a los hospitales y postas de emergencia, testimonios de visitadoras sociales que poseen un archivo impresionante, de peritos sociológicos, de fotógrafos, de escritores, etc. Se ha superado, pues el empirismo imaginativo, estimulado en los moldes impuestos por la literatura naturalista tradicional, moldes a los que sólo había que agregar la nota sentimental y patriótica. Por lo demás, nuestros escritores se esfuerzan por conseguir el documento vivo y directo, porque están convencidos de su poder como factor de creación artística. Este es un signo constante de nuestros jóvenes artistas, intérpretes y dramaturgos, de suerte que un espectáculo es siempre un verdadero testimonio del momento, enriquecido y vitalizado por valores trascendentes. *Población Esperanza* y *Los papeleros* son ejemplos cabales de estas aseveraciones.

Las tensiones sociales surgidas como consecuencia de la segunda guerra, han hecho aflorar también en Chile vicios y debilidades que han afectado los fundamentos de la clase media, el sector de más precaria estabilidad. Dos autores han explorado ese campo, con un sentido crítico, nada superficial: *Egon Wolff* y *Sergio Vodanovic*.

El primero se inició con *Discípulos del miedo*, 1958, obra que en alguna forma recuerda a la venerable *Isabel Sandoval, Modas*. Egon Wolff logró en esa obra primeriza tocar el nervio más sensible, el elemento sociológico que condiciona, en última instancia, el pensamiento y el comportamiento de nuestra sufriente clase media: el temor permanente a la pobreza, en cuyas fronteras se debate silenciosa y alerta. La misma sustancia temática aborda el autor en *Parejas de trapo*, 1960, pero ahora con una actitud de abierta censura contra el afán arribista de este sector social y contra el hermetismo soberbio de la clase alta. El protagonista, Jaime Mericet del Pozo, el tipo del *siútico* moderno,

ha logrado, por el amor, romper la granítica muralla que separa a las dos porciones sociales, y ha contraído enlace con una Larraín Portales, pero no ha logrado vencer otros obstáculos mayores e incommovibles, como son los prejuicios de casta, factores que minan la consistencia vital del matrimonio y provocan su desarticulamiento. Viven cada uno su propio mundo, con el rencor de no ser iguales. El anhelo rabioso de conseguir esa paridad a través del poder que confiere el dinero, y la exigencia sorda de su mujer que busca un pago a un sacrificio, cuyas proporciones no había medido antes, llevan a Mericet a organizar negocios reñidos con toda ética, en los que naturalmente fracasa.

Es lamentable que Wolff no haya continuado trabajando en esta dirección, tan rica en motivos intocados. En 1961 escribe *La niña madre*, obra de vertebración más débil, en la que presenta el conflicto psicológico de una muchacha que ansía superar su dudosa vida pasada, por medio del amor y la maternidad. El valor de la pieza descansa en la pintura de personajes.

Ultimamente labora en una comedia de amplitud, *Los invasores*, 1963, en que enjuicia la pasividad de la burguesía responsable frente a las nuevas fuerzas culturales en marcha.

Sergio Vodanovic (1926), comenzó su labor teatral con piezas del tipo boulevard, pero luego aprovechó mejor sus virtudes de constructor de sólidas estructuras dramáticas y de vigoroso crítico, en *Deja que los perros ladren*, 1959, un examen valiente del relajamiento moral que domina en las altas esferas administrativas, precisamente una de las lacras sociales que han mantenido a este país en su estado de subdesarrollo. Funcionarios públicos, ministros de Estado comprometidos, como gestores o cómplices, en sucios negociados, aprovechan todos los resquicios de la ley, o bien, como encargados de administrarla, abusan cínicamente de las facultades que la misma disposición les ha otorgado. El poder de los intereses creados arrolla en su vorágine monstruosa a hombres probos de la clase media, que viven bajo la amenaza constante de la indigencia, y corrompe a jóvenes limpios de alma. La atmósfera aplastante consigna una salida esperanzada: "Toda época tiene una tarea para la juventud —dice uno de los personajes—. Esta es la tarea que le corresponde a los jóvenes de ahora: tratar de limpiar la mugre que nos rodea". (Acto III, cuadro III).

Vodanovic es un buen técnico del arte escénico. Arma su obra con una lógica rigurosa y nítida, pero se echa de menos en ella la nota cálida de la emoción poética.

El esfuerzo colectivo conducente a la purificación del teatro, reseñado hasta aquí, ha culminado con los últimos estrenos de las obras de las dos figuras más valiosas con que cuenta, en estos momentos, la escena nacional: Luis Alberto Heiremans, autor de *El Abanderado*, y Alejandro Sieveking, autor de *Animas de día claro*.

Ambas obras constituyen el más serio intento realizado hasta ahora por sorprender en sus fuentes poéticas y mágicas la raíz misma del alma popular de esta tierra. Para conseguir objetivo de tan hondo alcance los autores acuden al folklore y a las creencias, como el conducto más seguro, penetrante y rico de esencia racial.

Ambos dramaturgos tienen una trayectoria brillante, con un ritmo continuado e intenso de producción, que los ha colocado en el trance de una maciza y auspiciosa maduración.

Luis Alberto Heiremans (1928) posee el título de médico, profesión que no ha ejercido, apremiado por su vocación de narrador y creador teatral. Su afán de perfeccionamiento artístico lo ha impulsado a tomar contacto entrañable con la escena en calidad de actor, en compañías profesionales y experimentales, y luego a realizar viajes de complementación cultural a Europa y Norteamérica.

Esta honradez de escritor consciente ha quedado demostrada en el proceso creador de *Versos de ciego*, 1960, una de sus piezas más aplaudidas en el país y en Europa, donde fue representada por el TEUC. En esta pieza, la simbología folklórica, armonizada con el concierto de los fenómenos cotidianos, se vino elaborando morosamente, por grados de sintetización, a través de otras dos obras precedentes: *Sigue la estrella* y *Los güenos versos*, trabajos que lo condujeron al descubrimiento del mundo maravilloso del arte popular y de su riqueza temática para el teatro.

Además de esta probidad, hay otro rasgo personal que distingue a Heiremans; es la tendencia poética de buena ley que informa el espíritu de su docena de obras dramáticas, desde las iniciales *Noche de Equinoccio*, 1951, y *La hora robada*, 1952, hasta *El Abanderado*, 1962.

Las dos virtudes mencionadas, a las que se suma un dominio completo de la mecánica escénica, se manifiestan en *El Abanderado*, pieza

en dos partes, dividida en varios cuadros, estrenada por el conjunto del ITUCH, en mayo de 1962. Aquí el autor, inmerso en la poesía y en la mitología popular, a través del aprovechamiento de investigaciones de folklorólogos y del contacto inmediato con el terreno, organiza el material mítico-religioso de las festividades que tradicionalmente se celebran en la provincia de Valparaíso, cuyo centro matriz se halla en el pueblecito de Puchuncaví. Aparecen en la pieza, dos secuencias paralelas, enlazadas íntimamente: la preparación y su consiguiente desarrollo de la festividad de la Cruz de Mayo, junto a la historia doliente del Abanderado, un bandido regional, de fama semilegendaria, su apresamiento y su condena. Este esquema provee, en el acto, de una clave: un entrevero de motivos religiosos y motivos paganos, en una amalgama que se activa en el inconsciente colectivo. Es un hecho que el pueblo tiene necesidad natural de objetivar sus símbolos, los conceptos teológicos y hasta los hechos históricos remotos y traducirlos a imágenes tomadas de su propia representación del mundo, sin que ello entrañe una actitud herética. Así es como también en la obra, la Pasión de Cristo, aprehendida en los versos que improvisan los Alféreces o jefes de las agrupaciones piadosas y fincada en la mente de los fieles, es objetivada a través del *calvario* que sufre el Abanderado, casualmente mientras se desarrolla la festividad con sus procesiones, sus bailes y cantos rituales. En el trasunto pagano, que sólo capta conscientemente el espectador desde su butaca, se conservan todos los elementos bíblicos de la Pasión; así, por ejemplo, la madre del Abanderado, regente de una casa de tolerancia, corresponde a la Virgen María; los esbirros que vejan a Cristo, son los carabineros o *pacos* encargados de conducir al preso; los jefes policiales, son Pilatos y Caifás; un antiguo amigo del bandido que lo delata, es Judas; una muchacha campesina, enamorada furtiva del héroe, es Magdalena; y el expolio es la revisión ominosa de las ropas del prisionero; y la crucifixión, la colocación de las esposas metálicas, etc. Tampoco falta la metafísica teológica, el mensaje cristiano de pureza y redención, contenido en el cáliz y la hostia, lo que se simboliza en una ponchera de vidrio y en "un pensamiento todo claro, todo blanco, como un trozo de estrella".

El procedimiento del correlato confiere así inusitada solidez y grandeza de concepción a la obra, que la crítica doméstica no pareció advertir.

Su estructura espacial, la sucesión de múltiples cuadros y la abundancia de personajes, característica de esta especie dramática, impiden la configuración minuciosa y la densificación de caracteres. Sin embargo, el autor encontró el medio de detenerse en la Pepa de Oro, la madre, y realizó uno de los estudios más penetrantes del tipo de la matriz chilena.

En su propósito por determinar la realidad sustancial de América, algunos novelistas, desde el ecuatoriano Juan León Mera (*Cumandá*, 1879), hasta el boliviano Alcides Argüedas (*Raza de bronce*, 1919), el venezolano Rómulo Gallegos (*Cantaclaro*, 1934), y el actual peruano José María Argüedas (*Los ríos profundos*, 1958), han acudido a las fuentes folklóricas y religiosas de sus pueblos y han hecho de ellas materia estructural, si no de toda su narración, al menos de sus núcleos centrales.

Este procedimiento, que sin duda garantiza el encuentro de la verdad nativa y la sorprende en su entraña más palpitante, empleado también con óptimos resultados en otras esferas de la creación artística continental, fue expresado en términos categóricos por el escritor chileno Francisco Contreras, en un prólogo casi olvidado de su novela con motivos del folclore nacional, *El Pueblo Maravilloso*, publicada primero en francés (*La Ville Marveilleuse*. París, Renaissance du livre, 1924) y luego en castellano (París, Agencia Mundial de Librería, 1927).

El prólogo en referencia contiene la formulación básica del movimiento americanista o *mundonovismo*, que constituye la consecuencia más fecunda del Modernismo para el arte hispanoamericano. Esta actitud "aspira —dice nuestro compatriota— a crear una literatura autónoma y genuina, busca instintivamente su inspiración en nuestro tesoro tradicional y característico, a fin de reflejar las grandes sugerencias de la tierra, de la raza, del ambiente".

Oyéndolo, es inevitable el recuerdo de las palabras proféticas pronunciadas, hace mucho más de un siglo, por Lastarria.

La maravillosidad tradicional, perdurable del pueblo americano, cree aprehenderla Francisco Contreras, en la pureza de la simbolización subconsciente del espíritu colectivo.

Es la orientación profunda que conllevan *El Abanderado* y *Animas de día claro*.

Causa extrañeza que, poseyendo esa expresión elementos escenificables de verdadera eficacia, sea infrecuente en el teatro americano la

producción en esa línea. Un intento encaminado a propósitos aledaños, en que la presión telúrica afecta obscuramente el alma de montañeses andinos, se observa en el poema trágico *La montaña de las brujas*, 1912, del argentino Julio Sánchez Gardel, y en la realización más acabada de su compatriota catamarqueño, Juan Oscar Ponferrada, con *El carnaval del diablo*, 1943. Esta tragicomedia utiliza, como *El Abanderado*, los motivos espectaculares de la *Chaya*, festividad carnavalesca de los valles calchaquies; eso sí que el tratamiento está compulsado dentro de la tónica puesta en boga por *Bodas de sangre*, de García Lorca, tendiente a un predominio de la idealización y de la exaltación lírica, y exento de los claroscuros naturalistas y poéticos que aportan vigor y verdad a la producción de Heiremans.

En este recuento sumario del teatro de raíz folklórico-religiosa, figuran, además, los ensayos de Florencio Sánchez en *Las Cédulas de San Juan*, 1904, y de Antonio Acevedo Hernández, en *Los payadores*, 1931, y *La Cruz de Mayo*, 1935.

Durante la misma temporada de mayo de 1962, el ITUCH estrenó la última obra de Alejandro Sieveking (1934), *Animas de día claro*. Este joven dramaturgo también acude al examen del alma popular chilena, pero en su comedia los elementos folklóricos no constituyen agentes estructurales, como en *El Abanderado*, sino que juegan un papel de rasgos externos, oportunamente colocados en una historia mágico-popular, como son la música y las canciones que cantan las *animitas*; la cueca y la cerámica pintada de Talagante. El aporte de Sieveking consiste en haberse asomado al feérico mundo de la superstición popular no en calidad de crítico, sino de poeta, pleno de comprensión humana. Las *ánimas en pena* constituyen, para el pensamiento del pueblo, una realidad tanto más válida que el universo fenoménico; su existencia concreta es un hecho indestructible para su sistema de creencias, como lo prueban los túmulos imborrables a los que ofrendan velitas y oraciones. Sieveking parte de ese principio que no discute; sólo se dispone encontrar una explicación piadosa y tiernamente humana. Las *ánimas* son almas que han quedado retenidas en la tierra por la fuerza de un deseo que en vida no cumplieron. Las cinco hermanas González, muertas hace años, deambulan en su vieja casa abandonada, causa de temores para el pueblo vecino, en espera de esa satisfacción que al fin elimine el único

obstáculo para abandonar este mundo. Son deseos ingenuos, de gente que llevó una vida sencilla y buena: la recuperación de un objeto muy estimado y perdido casualmente, un hartazgo de *mistela*, una cachetada a la vieja bruja, envidiosa y *metete*. Todas estas apetencias se van cumpliendo con regocijo, porque las favorecidas dejan la tierra, y con pesadumbre, porque se separan de sus hermanas queridas. Más hay un deseo que no se puede cumplir: Bertinita anhelaba casarse, pero no lo consiguió, porque tenía un lunar en la nariz... Sin embargo, ahora, Eulogio se ha prendado de ella y hasta de su lunar, y como Bertinita es *de aire*, también Eulogio, cuando muera habrá quedado con un deseo frustrado, que lo retendrá en este mundo, junto a su amada, por toda la eternidad.

De este modo aparece una solución platónica en la aprehensión del ideal amoroso, y la obra adquiere, de pronto, una trascendencia de alta jerarquía poética. El autor ha superado todos sus ensayos anteriores.

Tanto Sieveking como Heiremans se hallan, no obstante, en un período de pujante desarrollo, lo que permite esperar de ellos todavía mucho más. El conjunto de la producción del primero, debido a su juventud, se muestra aún heterogénea, desde el punto de vista temático; en cambio, la de Heiremans, ya en línea de madurez, posee una orientación más definida y unitaria.

EL MOMENTO ACTUAL

Una de las notas más recientes que logró interesar a un sector del público chileno, está representada por el intento de dos jóvenes que han seguido de cerca el sistema dramático de Eugene Ionesco; ellos son Jorge Díaz Gutiérrez (1930) y Raúl Ruiz Pino (1941).

Díaz produjo una grata, aunque momentánea sorpresa con el estreno de *Un cepilló de dientes*, 1961, su primer experimento. Se observó, de inmediato, la sana impresión producida en él por el inimitable Ionesco, pero también se evidenció el humor original del autor chileno y su dominio de los recursos técnicos; en suma, un dramaturgo joven que manejaba con discreción los hallazgos de un vanguardista europeo, para señalar una nueva posibilidad al teatro nacional.

Meses más tarde, se estrena *Réquiem para un girasol*, 1961, en que Díaz insiste con mayor desenfado en el uso del método del dramaturgo franco-rumano, pero, lamentablemente, la obra extendida a dos actos no le dio tiempo para mantener su unidad de síntesis.

Por último, en 1962, se representa *El velero en la botella*, pieza en la que aflora, decididamente, la endeblez del procedimiento de la imitación automática del maestro. En los momentos de escribir estas líneas, Díaz anuncia el estreno de su última producción, *El lugar donde mueren los mamíferos*, título que sugiere todavía su adhesión al sistema escénico adoptado por él.

Raúl Ruiz cursa los primeros grados de su formación; se ha dado a conocer en conjuntos de aficionados, con *El niño que quiere hacer las tareas* y *El Zoo*, 1961. En octubre de 1963, la Compañía profesional de *Los Cuatro*, ha puesto en escena dos comedias de este joven autor, *Cambio de guardia* y *El equipaje*. Ambas expresiones dan testimonio de un talento bien dotado y de un vigoroso impulso para sustraerse a la gravitación categórica del autor de *Las sillas*, cuya vigencia caduca. Los esfuerzos de Ruiz tienden a apoyarse en la orientación más trascendente abierta por Samuel Beckett, en *Esperando a Godot*.

Los ensayos de estos dos jóvenes dramaturgos están destinados a un público preferentemente snob, pero revelan no obstante, un afán respetable de nuestro ambiente por acusar toda vibración importante y novedosa en el proceso del fenómeno teatral en el mundo, eso sí que el mencionado afán sólo se centra, por el momento, en el problema técnico externo.

En esta búsqueda de lo novedoso, comienza a destacarse un valor de verdaderas potencialidades creadoras, cuyo interés atiende específicamente al fondo de la obra teatral: *Juan Guzmán Améstica* (1931).

El equipo de extensión del ITUCH dio a conocer su comedia *El cacaracol*, 1960, que presentó a un autor con una energía creadora distinta y mucho más aguda para coger sustancias inéditas de la clase media chilena.

Ultimamente ha escrito *Wurlitzer*, obra seleccionada para competir en el concurso de obras latinoamericanas que se realizará en París, con el tema más activado de la postguerra y que ha revestido caracteres de obligatoriedad en las preocupaciones de narradores, poetas, dramaturgos y cineastas: el desencuentro de generaciones.

Wurlitzer es el nombre de la marca más difundida en Chile de los tocadiscos automáticos que funcionan en bares y cafés. El aparato, con su aspecto rutilante, lleno de luces coloreadas y en movimiento, que recuerdan la imagen inquietante de un satélite artificial cruzando los espacios, constituye en la obra de Guzmán un símbolo de la modernidad, del escape de la juventud —fascinada por su luminosidad y su ritmo obsesivo— hacia mundos de liberación, una liberación todavía informe, pero en clara resistencia a los resabios negativos de su generación precedente.

En torno a este núcleo transcurre la vida de urgentes limitaciones de jóvenes ateridos de insatisfacción, ansiosos de encontrar la salida redentora.

La originalidad auténtica, la fuerza y cuidadosa penetración con que configura la problemática nacional de hoy y sus personajes representativos, colocan a este autor en la línea de dramaturgos más promisoros.

Es notorio que en los días que corremos están en vigencia condiciones óptimas para esperar una culminación en el teatro chileno. Existe un público básico insobornable, elencos de creciente eficacia, autores en pleno desarrollo, editoriales que acogen sus producciones y autoridades de Gobierno cada vez más convencidas del papel decisivo del arte del espectáculo.

Sólo se advierte la ausencia de un factor importante: la crítica teatral. Este buen momento requiere ser vigorizado e iluminado por una crítica funcional, orgánica, inmersa en el movimiento en gestación; una crítica maciza, centrada no exclusivamente en la *obra teatral*, sino en el *fenómeno teatral* chileno; una crítica compenetrada en los problemas vitales de la raza y que apremian a nuestras juventudes, con clara conciencia de las vibraciones y proyecciones estéticas en juego y con una fe sincera en las posibilidades creadoras de una generación ávida y resuelta. Es la suerte que le ha cabido, en el curso del siglo xx, a otras expresiones artísticas, como la poesía, la novela y el cuento, el ensayo, formas que se han desenvuelto sin trabas y han alcanzado los niveles impresionantes que conocemos, merced, en no escasa medida, al firme apoyo de una crítica profundamente interesada y comprometida en la brega interminable por conseguir la expresión genuina, de progresiva depuración, del arte nacional.

Autores e intérpretes han batallado solos o frente a una crítica desaprensiva, en la que no creen. En su labor únicamente pueden atenerse al signo externo que revela el tablero o a la intensidad del aplauso de la sala. No disponen de un planteo teórico sustancial de sus concepciones, de un enjuiciamiento estético autorizado por el buen criterio, limpio de requerimientos mercantiles y de mezquinas rivalidades y caprichosas preferencias personales.

Una auténtica crítica, que constituya un aporte real, complementará el generoso despliegue que se opera en el teatro chileno actual.

