

Mariano Latorre

Apuntes sobre el teatro chileno contemporáneo

(Conclusión) (1)

Hederra Concha no fué estrenado por Díaz de la Haza, pero podría haberlo sido, es decir, pertenece al grupo de dramaturgos de ese período.

En algunas novelas y colecciones de cuentos pintó el ambiente provinciano, la vida social de Talca y de sus alrededores rurales e intentó el teatro con evidentes condiciones de observación y de técnica teatral, especialmente en el manejo del diálogo.

Tanto en el ambiente urbano, crítica social («Five o'clock tea») como en el campesino («Los sacrificados»), Francisco Hederra pone en diálogo asuntos bien observados, reales y humanos.

Ya sea la complicación de la vida ciudadana, donde hombres y mujeres no tienen personalidad, pues es el ambiente el personaje principal (Five o'clock tea) o en la vida campesina, la de un fundo chileno, una mamá que abandona a su hijo para alimentar al hijo del patrón («Los sacrificados») Hederra

(1) Este trabajo se comenzó en el N.º 278.

Concha procede como un observador agudo, con atisbos de técnica, aunque falle en una realización total.

Sucesor de Muñoz y en parte de Díaz de la Haza fué el actor Paco Ares que representa una transición, todavía extranjera en el teatro, hasta la unión de Bührlé, actor cómico y de Báguena, actor de carácter.

Paco Ares estrenó la comedia «La Cuña» de Ricardo Edwards, movida y graciosa, verdadero acierto de observación del ambiente y de crítica social. Ni sentimentalismo ni sátira desorbitada. Da una extraña sensación de algo de Chile, de Santiago, que no recuerda ni lo francés ni lo español ni tampoco el drama criollo rural o urbano. Se me imagina el aristócrata burión, desengañado, que va buscando los casos en que una familia o un hombre saben mediante *cuñas*, a situaciones políticas o burocráticas que no merecen.

Su segunda comedia «El tío Juan», de ambiente comercial, revela idénticas cualidades de observación y de equilibrio de técnica.

Aunque los caracteres estén desdibujados, diálogos y escenas revelan al autor que conoce a fondo el medio que pinta y el lenguaje que sus héroes emplean en la vida cotidiana.

La compañía Báguena Bührlé y el teatro chileno.—Tanto Bührlé como Báguena son un producto de la zarzuela, de Muñoz, de Díaz de la Haza y de otros: en una palabra, del ambiente teatral que se había formado en Santiago en esos años y que hacía esperar un desarrollo más amplio y de verdadera calidad artística.

Arturo Bührlé y Enrique Báguena se completaban. La gracia espontánea del uno contrastaba con la sobriedad del otro. Ambos eran actores natos, pero Bührlé tendía a la improvisación y Báguena al estudio minucioso. El primero arrebatava al público, arrancaba aplausos; el otro, organizaba y se contentaba con éxitos menos ruidosos, pero justamente conseguidos.

Ambos estaban de acuerdo en representar piezas chilenas y de autores chilenos. Tenían la absoluta seguridad del triunfo si las piezas teatrales estaban a la altura de su entusiasmo. Junto con ellos, aparecían ya las figuras de Alejandro Flores y Pedro Sienna, como galanes.

El repertorio que tenían en su archivo lo ensayaron en provincia. La idea era, naturalmente, de Enrique Bágüena. El grupo de autores dados a conocer por esta compañía, significa una etapa, más avanzada aún, hacia la técnica moderna que la de los autores representados por Díaz de la Haza.

Entre las primeras obras estrenadas por Bágüena-Bührle hay algunas piezas de clase media, firmadas por Oscar Videla y Rafael Raveau.

«Renunciación», que recuerda a «Isabel Sandoval, modas», más el adimento de una costurera tísica, «De tierra adentro» con algo de Daniel de la Vega y su decoración de provincianas soñadoras, «La primavera de los viejos», de sabor folletinesco (es la época del «Inútil» y de «Desplazado» de Joaquín Edwards Bello y de Vargas Bello) y «Los huérfanos modernos», comedia de corte francés, constituyen la obra teatral de Videla y Raveau, las primeras, puestas por Bágüena-Bührle y las restantes, por el conjunto Mario-Padin. Se revelan autores novicios, pero con instinto teatral. Buenos conocedores del medio, más que verdaderos artistas.

En esta misma compañía (Bührle había sido reemplazado por Evaristo Lillo) se dió a conocer Lautaro García con una obra de ambiente campesino titulada «El Peuco».

Es una estampa liviana, sin mayor calidad interpretativa, pero un tipo central, On Leuto, huaso dicharachero, admirablemente penetrado por Evaristo Lillo, salvó la obra. Inferior es «El Rancho del Estero» por la observación y por la calidad teatral.

Las comedias que más adelante escribirá Lautaro García se han de alejar radicalmente de sus fuentes nativas, para intentar

un teatro moderno, más ingenioso y decorativo, si se quiere, que real y humano.

Tal es el caso de la adaptación de «El Angel Azul», la novela de Enrique Mann, cuya teatralización es admirable.

Acevedo Hernández y su significación en el teatro chileno.— Antonio Acevedo Hernández es, en mi concepto, el dramaturgo mejor dotado y el que estilizó más auténticamente los elementos de la raza y su paisaje.

Daniel Caldera puede aventajarlo en el neto contorno de la obra total y en el enlace sobrio de escenas y de tipos, pero la labor de Caldera se reduce a una sola pieza «El Tribunal del Honor» y a un drama, algo general, de celos. Acevedo, con un don creador casi genial, ha intentado la interpretación de Chile en dramas, comedias y sainetes. Es posible que esta facilidad generosa de crear y realizar neutralice la solidez artística de su obra, pero, en cambio, le comunica una amplitud espontánea de vida, un generoso soplo de humanidad y de comprensión certera.

Hombre dinámico, inquieto y tenaz ha viajado por todo Chile, y la vida de los huasos, de los pampinos, de los carrilanos y de los mineros no tiene para él secretos.

Espíritu combativo y justo, su punto de vista es extraordinariamente interesante, frente al momento actual de Chile. Sus comedias y dramas son interpretación del pueblo chileno y para el pueblo chileno están escritas, pero no halagan a la masa ni intentan arrancar aplausos de ella.

Puede decirse que lo pintoresco vulgar no le atrae y a esto se debe el que sus piezas no figuren, como las de muchos autores sin valor verdadero, en las carteleras de los teatros. Su obra es original y fuerte y sobre todo prescinde del aplauso fácil. O se acepta o no se acepta.

Sus comienzos, con «En el rancho» e «Irredentos», a fines de 1913 y sus ensayos de novelas y revistas, no permiten adi-

vinar al dramaturgo futuro, aunque se advierta una clara comprensión de la técnica y un instinto observador que no falsea la realidad chilena, estilizándola ligeramente.

«La canción rota», drama del valle central de Chile, ya denota su fibra de creador y el dominio que de la psicología del campo chileno posee Acevedo Hernández.

Los elementos esenciales de la vida campesina, presentados por los personajes, administradores, inquilinos, viejos y jóvenes, mujeres y hombres, carabineros y pobladores que van a repetirse en los dramas rurales de Acevedo Hernández, están aquí claramente definidos.

Sólo que en «La canción rota» hay una conexión visible al público en esa guitarra, cuyas cuerdas corta el administrador en un arrebatado de cólera celosa y una influencia de Blasco Ibáñez y de otros novelistas socializantes en Salvador que tiene el mismo carácter que el charlatán anarquista de «La Catedral».

Teatralmente, termina el drama con el incendio de los trigales del patrón, como en «Antes y después» de Urzúa Rosas, pero hay dos personajes, Panta, especie de borrachín generoso y Jecho, el aspecto viril de la raza, la representación de la audacia y la energía que van a constituir, más adelante, los tipos representativos del teatro de Acevedo.

En «Cardo negro» esas influencias socializantes no significan un resorte de teatro o están reducidas al mínimo. La profundidad del asunto ha despertado el espíritu creador del dramaturgo, arrastrándolo, por fortuna, hacia un símbolo de raza.

Acevedo ha puesto toda su ternura en ese muchacho, Cardo Negro, engendrado en el azar de un salteo y al cual su propia madre mira con recelo y hasta con odio, pero el muchacho, en mi concepto un alto símbolo del pueblo chileno, por el azar trágico de su nacimiento y por el ambiente hostil en que crece, se conquista el amor de su madre, en defensa de su hermana y de su familia.

Los tipos secundarios (Acevedo acierta siempre en el de

gracioso, en esta pieza Lucho, como en el teatro clásico) el ciego y otros están arrancados de la realidad misma y tienen hondo sabor humano.

«Almas perdidas» es digna hermana de «Cardo Negro». Si la primera es un ambiente semi rural, como quien dice el arrabal de una ciudad de provincia; la segunda es el arrabal santiaguino, la vida sórdida de un conventillo y Aguilucho, el ladrón, es hermano de raza de Cardo Negro, el semi bandido del sur. Ambos representan un aspecto positivo y viril de la raza chilena, en el campo y en la ciudad que Acevedo ha visto con su pupila de agudo observador.

Son igualmente dignas de análisis otras dos obras del autor, de ambiente rural y que tienen relación con «Cardo Negro». «Por el atajo», que supongo anterior a ésta y sobre todo «Arbol Viejo» que muestra una orientación de Acevedo Hernández hacia un teatro de tipo simbólico, como el de Eugenio O'Neil y como el que ya habían intentado Gorki y Andreief en Rusia.

No hay halagos al público. Predomina un soplo poético que engrandece las figuras y las hace representativas de un instante de la vida de los campos de Chile.

Como en una tragedia clásica, de Lope o Ruiz de Alarcón, no es la mujer el centro del drama sino un hombre, don Juan de la Cruz Pizarro, el árbol viejo de las tierras cordilleranas que sobrevive a una época patriarcal de la vida campesina del Chile de la Independencia y que ve dispersarse su familia, sin comprender el momento en que empieza a desintegrarse la vida chilena.

Defiende con generosa energía la herencia de honradez de sus antepasados españoles y chilenos. Tiene el carácter de eternidad de los viejos robles que sirvieron de puente en los esteros y suministraron leña para calentar los ranchos en las inviernos lluviosos. Sus ramas están sin hojas, pero todavía en sus

gajos desnudos canta el vendaval y habla de la tierra y del pasado y del porvenir.

En esta obra, el drama de «Cardo Negro» o de «Almas perdidas» se resume en don Juan de la Cruz Pizarro, que lucha y muere, como un gran símbolo de una época ya desaparecida. No obstante, el sentido viril que simbolizan Cardo Negro y Aguilucho está representado en este drama por el Costino, elemento nuevo, psicología diversa a la del huaso del valle central o de la cordillera, emigrado, por sequías o por otras razones, de sus ásperos riscos de la cordillera de la costa, a las minas y a los campos del interior.

Aunque creo que la porción más valiosa de la obra dramática de Acevedo Hernández reside en sus interpretaciones urbanas y rurales de la vida chilena, no dejo de admirar la flexibilidad de su imaginación que campea dignamente en la comedia de salón y en su teatro de intención filosófica.

«Angélica», que le sirvió a Alejandro Flores para su «Comedia Trunca», es movida e interesante, aunque recuerda en forma excesiva el teatro dannunziano y sus héroes, influídos por el superhombre de Nietzsche.

En este último tiempo, su labor dramática ha fluctuado en dos direcciones. La verdadera raíz creadora de Acevedo Hernández que se inicia con sus interpretaciones rurales y que, en mi opinión, culmina con sus dramas «Joaquín Murieta» y «Chañarcillo».

«Chañarcillo», que el autor subtitula epopeya en cuatro etapas, evoca con real calidad heroica el ambiente minero del año 42. Aquí está el mejor Acevedo, el que se acerca al pueblo por amor al pueblo y a su alma eterna y múltiple, sin pensar en reivindicaciones sociales o en propaganda política.

Muy semejante conceptúo la intención del «Joaquín Murieta». Ya es conocido el curioso fenómeno de sugestión colectiva que representa el histórico bandolero para Chile. La realidad hace al bandido mejicano, pero el pueblo chileno le dió su na-

cionalidad, creyendo a pie juntillas la superchería de Morla Lynch y Moisés Vargas al traducir al castellano la novela de Hyen.

Chileno o no, Murieta representaba un momento de rebelión en la epopeya del oro californiano, quizá era un rebrote de los caballerosos bandidos españoles, protector de los humildes y de los perseguidos, frente a los ricos y a los poderosos.

Acevedo cogió la visión popular y su drama no es hispanoamericano sino chileno.

Una segunda tendencia, la más reciente, nos muestra a un Acevedo Hernández retórico e intelectualizante. No creo que las obras de esta segunda orientación vayan a ser las perdurables. Son, a lo sumo, paréntesis de inquietud que demuestran la ductilidad de su talento y el don de dramatizar, no sólo asuntos criollos, sino temas de tipo metafísico o tesis de carácter filosófico o simbólico.

«Caín» y «La Cortesana del templo» son las obras representativas de este período del dramaturgo. No sé si al escoger el mito bíblico de Caín y Abel, Acevedo Hernández leyó el «Paraíso perdido» de Milton, «La muerte de Abel» de Gassner y el «Caín» de Lord Byron que, en un sentido general, es el que más se aproxima al drama de Acevedo Hernández.

Caín no representa la fuerza negativa, el espíritu del mal, porque en el fondo sus celos y sus impulsos no son sino los del hombre primitivo.

No logra Acevedo, a pesar de su calidad creadora, determinar el símbolo universal que pretendió en su tragedia. Adán, Eva, Caín, Abel y Deseada, a pesar de sus nombres hebreos, se me ocurren campesinos chilenos, vestidos de pieles de cordero y a ratos, ceñidos con guirnaldas de rosas. Sobre todo Caín que, en sus actitudes, en sus gestos, en sus decisiones no es sino el hermano espiritual de Jecho, de Cardo Negro o del Costino de «Arbol Viejo».

«La cortesana en el templo», más rica de detalles en su de-

coración arcaica, no es sino un asunto moderno, en que mujeres y hombres visten trajes y pretenden hablar como en el siglo VIII, A. C.

Tiene, si se quiere, un valor de realización y un intento de teatro simbólico como «La Senda» de Morla Lynch y el «Androvar» de Pedro Prado.

Algunos autores de tono menor.—Juan Ibarra, actor discreto, sobre todo en tipos de carácter popular, es autor de algunas comedias, «Vidas inútiles» entre otras, que pintan la vida arrabalera de Santiago. Mezcla de comedia y sainete, hay escenas bien logradas y algunos tipos observados del natural.

Del mismo carácter, pero situado en una aldea es «Pueblo chico, infierno grande» de Nicanor de la Sotta, actor también de algunas condiciones que una muerte prematura impidió desarrollarse.

En su comedia aldeana hay algunos tipos populares bien observados, como un comandante de policía, especie de huaso con uniforme de paco, al que dió verdadera popularidad el actor Arturo Bührlé que lo estrenó.

Son piezas de actores, más o menos teatrales y hechas a retazos, con observaciones personales y escenas adaptadas de otros sainetes o de novelas, leídas superficialmente.

El poeta Carlos Barella, lírico cantor de las «Campanas silenciosas» se acerca a los escenarios criollos y con admirable facilidad se convierte en autor teatral. Domina la técnica en tal forma que parece un avezado autor de teatro, pero en general sus piezas, si descontamos «La Quintrala», tienen del sainete, de la revista y de la comedia sentimental; en una palabra, vuelve al mismo procedimiento de Díaz Meza, de Urzúa Rozas, influído por el género chico en forma indirecta.

«Raja Diablo» es, quizá, el más interesante de estos intentos teatrales, aunque predominen los aspectos melodramáticos sobre los reales.

Por el estilo es «Hotel Chile», fresco de colores livianos, a la manera de los sainetes de Vacarezza y Discépolo y donde sobresale el tipo del hotelero, Hilario, del cual Evaristo Lillo hizo un prodigio de gracia y de chilenidad.

«La calle del dolor y del pecado» y «Pasó en un barrio del puerto» son bocetos costumbristas, bien planeados, pero falsamente líricos.

Hasta el momento, su obra más artística es «Vida, pasión y muerte de la Quintrala», estrenada hace un año por Barrenechea. No hay ninguna novedad interpretativa o una fijación diversa del ambiente del siglo XVII. Son los mismos cuadros, ya explotados por Izquierdo, por Bórquez Solar y por Magdalena Petit, pero la versificación fácil, las escenas rápidas, los toques coloristas o los personajes sin mayor relieve psicológico o de época, contribuyen a la realización de un retablo pintoresco y amable.

Guillermo Bianchi, periodista ágil, en el que predomina una nota de sentimiento, estrenó algunas obras que revelan condiciones teatrales, diálogos movidos y en general buen gusto en el desarrollo del argumento.

Sus piezas más interesantes son «Aquella mujer era así» y «Pecado de juventud». Algo así como un Mook menos vigoroso y menos hábil en la técnica escénica.

Eugenio Orrego ha hecho, también, algunas obras que tienen cierta significación por los temas, especialmente los históricos y por su calidad teatral.

Ni «La rechazada», ambiente de burdel que el autor no conoce, ni «Vírgenes modernas», comedia de tipo francés, tienen mayor importancia.

Creo que Orrego es uno de los pocos autores chilenos en el género histórico, aplicado al teatro con procedimientos modernos, sea en la psicología de los personajes como en la presentación escénica.

Ahí está su «José Miguel Carrera», humano y real, espe-

cialmente en el cuadro tercero que representa un sarao en la Moneda.

Diálogo vivo, ambiente bien dibujado y personajes que se salen de sus retratos de época para convertirse en hombres y hablar como hombres. Más eficaz aun, por la modernidad de su técnica, que recuerda ciertas películas históricas norteamericanas, es su «San Martín», en que se une la habilidad de la escenografía al relieve psicológico de los personajes.

Germán Luco y su originalidad.—En la época en que conocí a Germán Luco su afición literaria lo inclinaba hacia el cuento o hacia la novela. El teatro no tenía para él un mayor interés; sin embargo, le oí hablar con entusiasmo de «La Montaña de las brujas», de Sánchez Gardel, con la cual se había estrenado la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Santiago.

Más adelante, Podestá dió a conocer «Barranca abajo» y «Los muertos» de Florencio Sánchez que, para mí, decidieron la vocación literaria de Luco.

Recuerdo, una noche, en el foyer del Teatro Santiago. Germán Luco rebozaba entusiasmo.

—Es una novela criolla dialogada, me dijo, refiriéndose a «Barranca abajo». Creo que en el campo chileno hay tema para este tipo de obra, acentuando el aspecto psicológico y dándole al medio el lugar estático que le corresponde.

Desapareció un tiempo de Santiago. Supe durante un viaje por el sur, que era director del diario «La Patria» de Concepción. Leí algunos de sus artículos, muy sabrosos, muy típicos. Hacía un periodismo sintético, bien escrito, a la manera de Hugo Silva en sus «Comentarios de César».

Germán Luco escribió numerosos cuentos y una novela «Garabito», bien observada y sabiamente escrita, cuyo mérito está en su dramatismo, en la agilidad de los diversos cuadros, escenas, en el fondo, de un drama que se convirtió en novela.

Quiero decir, que Luco esencialmente fué un autor de tea^m

tro que sólo logró realizarse en dos obras: «Amo y Señor» y «La Viuda de Apablaza», de las cuales, la última es una obra maestra del teatro chileno, por la verdad de los caracteres, por la justeza del medio en que actúan sus personajes y por la sobria disposición de su desarrollo.

El personaje central de «Amo y Señor» es un hombre, el abastero On Sepúlveda, que tiene una carnicería en un barrio de Santiago y cuya esposa casó con él por interés; sin embargo, el carácter entero de On Sepúlveda tiene la compensación amorosa, pues se enamora de él la hermana de su mujer.

Asunto de teatro español, algo del dramatismo de brocha gorda de Dicenta o de algún autor de zarzuela madrileño, pero donde ya se advertía la intuición segura de un dramaturgo, de un virtuoso del diálogo y de la mecánica escénica.

En su segunda obra, «La viuda de Apablaza», Luco no tiene más modelos que el campo de la Frontera que él conoce bien y quizá algún lejano influjo de Guimerá y de Florencio Sánchez; sin embargo, su drama es fundamentalmente un drama rural chileno.

La protagonista, la viuda, que administra la hacienda por la muerte de su marido, es un carácter enérgico, de una pieza. Es un tipo predilecto del autor y su acierto más hondo de psicología.

«La viuda de Apablaza» es hermana de On Sepúlveda y de Garabito, el bandido del sur. Su fuerza psicológica la hace de una extraordinaria simpatía, pues, a pesar de sus arrestos varoniles, se ha enamorado del hijo natural de su marido, *el salto del difunto*, como ella dice y con el cual se casa. Todo lo sacrifica por este amor tardío, trágico, que ella defiende como algo suyo, con arrebatos de hembra y de madre. Al cerciorarse de que Ñico no la quiere y está enamorado de su sobrina, una preceptora de la ciudad que ha venido al campo a convalecer, la viuda de Apablaza se elimina, suicidándose de un tiro.

Germán Luco se acerca, si miramos el equilibrio de su tra

gedia, a las líneas netas, impecables de «El Tribunal de Honor» de Caldera, es decir, hacia un teatro en que la inteligencia y el buen sentido predominan sobre los arrebatos de la improvisación. Ruiz de Alarcón y Tirso frente a Lope.

Sin lugar a dudas, «El Tribunal de Honor», «Cardo Negro» y «La viuda de Apablaza» son las mejores piezas del teatro chileno.

Alejandro Flores y el teatro chileno.—En 1908 se presentó en el Teatro Comedia, con una compañía chilena, el autor Alejandro Flores.

Flores se había iniciado en la compañía Báguena Bührlé y realmente era el sucesor de ellos, pero su compañía no tenía el carácter criollo de sus predecesores. Al contrario, tendía, por natural impulso de su director, hacia un teatro de salón, de clase alta o media, a la manera de Lavedan, de Porto Riche o de Bernstein.

Flores poseía naturales dotes de actor, cultura bastante apreciable, despego escénico, buena figura y sobre todo una voz baritonal, de viriles matices y limpia pronunciación. Además, un flexible talento de actor que, por circunstancias exteriores, por el embrujo del éxito, fué perdiendo sus cualidades nativas de buen gusto y equilibrio.

Antes de presentarse en Santiago, recorrió el Perú y actuó en Buenos Aires. Era el galán primer actor, mimado del público, especialmente del femenino. Hacía sonreír a los hombres, algo molestos por la actitud impertinente del actor que, como un maestro o un hombre superior, se dirigía al público amonestándolo por unas risas en un instante dramático y agradeciendo los aplausos con sonoros discursos, en las ocasiones favorables.

Hay un instante en que él se cree el centro de todo el teatro chileno. No sólo el intérprete sino también el autor. Adapta obras francesas y las chilena. Los galanes parisinos hablan, por una audacia de Flores, con el lenguaje cínico de los pijes de San-

tiago, Se adelanta a las transformaciones que el cine argentino ha hecho de Safo y otras obras francesas, convirtiéndolas en bonaerenses y haciendo de Buenos Aires una heredera de París. y recita sus versos, con maravillosa sangre fría junto a los de Amado Nervo, Darío o la Mistral.

El público, entre asombrado y risueño, acepta por novedad, su histerismo exhibicionista. Pero hombre de negocios ante todo, un día o una noche recuerda que hay otros autores chilenos y decide representar obras de ellos. Se estrena, entonces, una pieza muy vacía de Moock, «La señorita Charlestón» y otra no menos mala del propio Flores «Match de Amor».

Al mismo tiempo, se siente generoso. protector de los nuevos autores y así da a conocer, en 1928, a Fernando Vernier, seudónimo francés de un chilenísimo Gonzalo García.

Su seudónimo denuncia sus tendencias. Vernier es, ante todo, un comediógrafo sentimental; la intención psicológica de un ambiente criollo que puede tener los matices de un ambiente europeo.

Vernier había dado ya dos comedias «Alma extraña» y «El mal ladrón» que denotaban, si no un agudo espíritu observador, por lo menos un natural talento escénico.

Al estrenar Alejandro Flores «El dolor de callar» de Vernier, se vió el progreso del autor en la técnica teatral, aunque las influencias de Benavente y de los franceses sean aún muy visibles.

Es la tragedia del hijo que sorprende a la madre con un amante, lo mata y viviendo juntos no vuelve hablar del hecho. Ambos disimulan, aunque sufren y se torturan, por el *dolor de callar*.

Recuerda la pieza de Vernier un boceto dramático de Waldo Urzúa, titulado «El dolor escondido», visible raíz de la pieza de Vernier, apreciable, sin duda por su habilidad de autor de teatro.

Estrenó Flores algunos años más tarde otra comedia de

Vernier, titulada «El nido en la jaula», que vuelve a enfocar un tema de clase media, a la manera de Eduardo Barrios, con el envenenamiento de la protagonista, seducida en el primer acto.

Los actores predominan sobre los autores.—El actor-autor y el autor-actor.—Hemos anotado ya esta característica curiosa como muy típica de los tiempos actuales. Ciertamente es que Joaquín Montero estrenó revistas, imitadas de las españolas y aplicadas a las costumbres chilenas. Así lo hizo igualmente Alejandro Flores con piezas teatrales de asuntos de moda, ya sea lo criollo en «Mal haya tu corazón», estribillo de una rapsodia popular de Ignacio Verdugo, en «La comedia trunca», pastiche de piezas francesas y de «Angélica» de Acevedo Hernández o en «La nueva Marsellesa», título de un poema de V. D. Silva que tuvo gran éxito de público, a pesar de la pobreza del asunto y de la indigencia de los resortes teatrales empleados.

Ni a Bührlé ni a Báguena se les ocurrió esta desastrosa mistificación del actor, convertido en autor de teatro, por obra y gracia de las tijeras y de las adaptaciones de otras obras, aprovechándose de la ingenuidad e ignorancia del público; pero en este instante el teatro chileno es más espectáculo para halagar al público que de una verdadera comprensión del alma nacional, mediante la obra de teatro.

Tenemos un rápido descenso hacia lo popular, hacia el circo que se inicia con revistas, con sainetes o astracanadas, adquiere un matiz simpático en las veladas bufas de las Fiestas de la Primavera, se hace burguesa en la compañía de Lucho Córdoba y se plebeyiza en las revistas arrabaleras del Teatro Balma-ceda.

Aparecen algunos autores, donde podrá verse la línea tan típica y tan auténtica de los costumbristas chilenos del siglo pasado, pero en general el público oye las improvisaciones de sus actores favoritos que cobran derechos de autor, además de sus sueldos.

Si descontamos las innúmeras revistas y sainetes, firmadas por Pepe Rojas, Rogel Retes, Romilio Romo, Rojas Gallardo y Lucho Córdoba, sin mayor interés que alguno que otro chiste oportuno o escena que alude a un instante político o social, hay tres autores que han revelado evidentes condiciones para el sainete de tipo costumbrista que tiene la prosapia de Román Vial o de Espiñeira en Chile y de Arniches y López Silva en España.

Pedro J. Malbrán y Gustavo Campaña se iniciaron en las veladas bufas de las fiestas estudiantiles y luego estrenan comedias, como «A última hora», sátira muy festiva de las familias chilenas desorganizadas y «Los nuevos pobres» que pinta a una familia venida a menos que se ve obligada a vivir en una cité.

Gustavo Campaña, separado ya de su socio, persiste en el sainete típico, de raíz española, que encontró en el actor Lucho Córdoba y en su compañía una interpretación muy justa de la vida chilena del momento,

Tanto en «La casa del herrero», como en «Esta copia feliz del edén» o en «El relegado de Pichintún», Campaña analiza con agudeza y cuenta con gracia aspectos cómicos de la vida chilena de la clase media.

Alvaro Puga, menos organizado, pero con extraordinario sentido teatral, ha satirizado las costumbres o malas costumbres políticas y sociales en «La vida en un pelo», en «Veinticuatro horas de la vida de un empleado público» y en «Jugando, mamá, jugando», recientemente estrenada.

Los autores modernos.—Como en los primeros tiempos del teatro, dos corrientes se forman en esta época contemporánea del teatro chileno. Una, que prolonga, a pesar de todo, la línea costumbrista y popular y la otra que se conecta con el teatro europeo, especialmente con el francés y el español.

Lógicamente, las características de los actores y el sentido

que han dado a sus compañías, ha influido en el mayor o menor predominio de las dos tendencias y en las producciones de los dramaturgos.

Actores cómicos de la línea de Bühler, como Pepe Rojas y Orlando Castillo, sobre todo el segundo y actrices como Blanca Arce y Olga Donoso, los conjuntos permanentes de Lucho Córdoba, donde figura un buen actor chileno, Jorge Quevedo o en este último tiempo, las compañías que ha organizado Enrique Barrenechea y sobre todo, los ensayos de comedias modernas, dirigidas por la actriz catalana Margarita Xirgu, residente en Santiago.

Por desgracia, el teatro de raíz criolla, donde debemos incluir algunas piezas de Acevedo, de Moock y de Soto Aguilar no ha tenido sino algunos aciertos accidentales de Campaña y algo de Puga y ha degenerado en los *sketchs* improvisados del Teatro Balmaceda.

En cambio, ha tenido un gran desarrollo, pese al deficiente favor del público, la corriente teatral intelectualista.

En las comedias «El Musgo» y «El huracán» de N. Yáñez Silva, vemos los primeros intentos de un teatro con alardes técnicos y libertado ya de las peculiaridades costumbristas, pero es Lautaro García el que lo realiza abiertamente.

Manuel Arellano Marín, influido por Benavente y por el teatro de máscaras y quizás por algunos ensayos de este tipo en el cine, escribe su comedia «Muñecos».

El autor propone una tesis audaz y moderna: sus personajes son muñecos que anhelan ser hombres. Y en una noche de Pascua piden al viejo Noel que les dé vida y los deje actuar como seres humanos. Si bien la realización técnica es encomiable y hasta se pudieran citar escenas dramáticas de verdadera calidad, en general los muñecos no dejan de ser muñecos, sin que se advierta ese toque hondo, trascendente, que hace olvidar al espectador que se halla ante fantoches y que lo que está ocurriendo es la vida.

Su segunda comedia «Clara Oelckers» es una pieza ficticia, con influencias visibles del cine americano y del francés.

De mucho más calidad es su obra «Un hombre del camino», estrenada por Rafael Frontaura en 1934.

El asunto, basado en la frase de Eschilo: *El extranjero sólo nos trajo duelos*, se inclina, por influjo del cine norteamericano, a una teatralidad decorativa, en que la mecánica y la agradable disposición de escenas y actos tiene mayor importancia que la verdad de los personajes y la lógica humana del argumento.

Otro aspecto, también explotado en el teatro moderno (influencias lejanas de Ibsen y más próximas de Freud y de Marañón) ha tenido en Chile un representante de calidad en Elías Arze (sic) Bastidas y en su pieza «El Dios de carne y hueso».

Intentó, poco después, una pieza de tipo exótico «La Tigra», basada en una leyenda japonesa.

Francamente encuadrada dentro de un teatro vanguardista es la labor del poeta Benjamín Morgado, que obtuvo un premio con su obra «XX».

Su comedia «742», número de un presidiario condenado por asesinato, tiene ya todos los caracteres de un teatro nuevo, su deshumanización y sus ilustraciones escenográficas y musicales.

En el fondo es un monólogo, en que se teatralizan los recuerdos del presidiario, la circunstancia de su crimen y la pérdida de su libertad. El hombre y la mujer, la sombra y el rayo de sol y el coro mismo, como un eco psicológico de la acción, colaboran y son de una importancia esencial en la representación.

Hay influencia de O'Neill y de su «Extraño interludio».

Si «742» es un alarde ingenioso de escenificación de ideas, «Petróleo», muy superior en mi concepto, tiene una curiosa mezcla de humorismo y de tragedia, admirablemente fundidas.

Benjamín Morgado es caso *sui generis* en la literatura chilena. Hay en él algo liviano y profundo al mismo tiempo. Es seguramente el más original de los autores modernos chilenos.

En su *farsa*, es el nombre que le da el autor, «Hoy empieza el otoño», los elementos de símbolo y de realidad están aun más artísticamente ensamblados, porque el tema se presta para ello. No figuran ciudadanos normales, con domicilio y nombres registrados. Son, simplemente, mujeres y hombres, jóvenes o señoritas, criados o señores.

Una fiesta que no es fiesta, pues la señora y el hombre son actores contratados, un diálogo, rico de ingenio, de un extraordinario sabor y un sucederse de escenas que entretienen sin dejar un mayor rastro. Algo de Pirandello, sin su profundidad. Algo de la «Montaña Mágica» de Mann, sin su trascendentalismo.

En una palabra, un intento de teatro intrascendente con las apariencias de un teatro serio.

Muy semejante, pero con motivos populares bien observados, es la comedia «La sombra viene del mar».

Aguafuerte vanguardista, donde hay una mayor acentuación en el perfil de los caracteres, especialmente en esa prostituta romántica, Guillermina y su historia, repetida como un curioso *leit motiv*, a lo largo de la obra.

El Consejo del teatro chileno, recién fundado entonces, inició una temporada, a fines de 1937, en que figuraban como primeros actores Esteban Serrador y Antonia Herreros, antigua cantante de zarzuela con algunas condiciones de actriz dramática.

Esta compañía estrenó «La Tigra» de Elías Arze Bastidas y «Nina» de Gloria Moreno, pero la revelación fué el estreno de «Paisaje en el destierro», de Santiago del Campo.

La pieza intenta pintar el predominio del medio físico sobre el hombre y sus pasiones. Las estaciones determinan los personajes. El tema no es nuevo. El propio Shakespeare lo realizó de un modo poético, pero sólo en la época actual Wedekind, Somerset Maugham y Lenormand hicieron del ambiente un

personaje esencial indispensable para la comprensión del asunto y de los personajes.

La serie de cuadros poéticos que constituyen «Paisaje en el destierro», si no son originales en su forma, son laudables por el intento de realizarlo con materiales chilenos.

Santiago del Campo siguió fiel a este primer ensayo de teatro, es decir, a una escenificación de asuntos exóticos; pero esta vez fué a California en busca de un motivo dramático, de cuadros típicos y de personajes representativos.

El medio que hicieron célebre en la literatura universal Bret Harte, Mark Twain y numerosos autores norteamericanos y en este último tiempo Blaise Cendrars, se prestaba, como ningún otro, a una escenificación sintética, ya que no original en sus caracteres y en la fijación del ambiente. Es el ensayo de Santiago del Campo, sobre todo una realización técnica y en mi opinión, la ha conseguido.

La fiebre del oro, el trastrueque de la vida normal de la sociedad, en que un pueblo nace en un día o desaparece en una noche, en que el hombre anónimo se hace célebre y rico en un instante y en que la ramera se convierte en santa y el bandido en caballero o explotan a sus semejantes fingiéndose santos y caballeros, sin dejar de ser bandidos, todo un clima alucinado y angustioso que Santiago del Campo aprovechó con evidente intuición de autor de teatro.

En Chile no ha de tener éxito, estoy seguro. En realidad, es una pieza para el ambiente neoyorkino.

En su última obra «Que vienen los piratas», crónica de La Serena en tres estampas, según reza el subtítulo, perfecciona la poetización del ambiente, dándole a algunos de los personajes ligeros toques irónicos. Tiene mucho del esperpento de Valle Inclán, sin constituir realmente, un esperpento. El asunto es de Chile y el autor parece documentado. Los detalles del ambiente dan la idea de la vida sórdida y mezquina de los últimos días del siglo XVII, en una ciudad amenazada por los piratas. El

autor enfoca inteligentemente el asunto. Se ve que no quiere caer en lo guñolesco, en el espectáculo chabacano del pirata sin Dios ni ley ni en la jovencita llena de pureza. Socarronamente inventa unos personajes londinenses que desean salir de Londres, pero que no tienen alma de piratas y que, por el contrario, odian a su jefe un Sharp o un Cavendish. Y estos personajes exóticos aman a otras tantas mujeres soñadoras, de una familia sin padre y madre, y en que la hermana mayor es algo así como el jefe de la familia. Concesión a un romanticismo juvenil en el sacrificio de la hermana mayor, como en una comedia de los Alvarez Quintero, pero la intención del dramaturgo salva el momento del sentimentalismo cursi con la oportuna presencia de un poeta viejo, don Penofrán de Medina, que es hermano de espíritu y de cuerpo de don Eligio del «Genio Alegre» y que se casa con la hermana mayor que se ha quedado sola.

El caso de Wilfredo Mayorga es diferente, a pesar de su intención moderna. Hay en su teatro, sobre todo en «La Bruja», un conocimiento minucioso de las supersticiones de la cordillera de la costa. Por una parte, crea una atmósfera con reales elementos de la vida mezquina y primaria de los cerros costeros. Es el aspecto más auténtico de la «Bruja» que debiera llamarse, por la intención de la obra, «Brujerías». Hay en ella una fusión de elementos extraños. Recuerda a la «Malquerida», a ratos, pero el genio del autor se libra de la influencia extraña y se complace, muy acertadamente, en dibujar los dos personajes verdaderos de la obra: la bruja, muy bien vista y la embrujada, en mi concepto, la verdadera creación de Mayorga en su drama.

Su segunda obra «La marea», tiene una visible intención simbólica. Dos elementos: el uno criollo (evoca pescadores de una isla de Chiloé) y el otro nórdico (se piensa en Hamsun o en Strindberg). Personajes que intentan moverse en un clima superior al medio, representado por la marea, pero el autor no

logra darle fuerza a su símbolo y aunque la pieza tenga movimiento escénico, no sabemos si esos marinos y esos balleneros y si esas mujeres son de Chile o fantoches creados por el autor para justificar la idea central.

En «El mentiroso», comedia campera como la llama el autor, hay el deseo de crear un carácter, frecuente en los campos, el de contar o inventar mentiras, lejano rebrote en Chile de la guasa andaluza, pero aunque la pieza no tiene escenas cómicas y vuelve a observarse el conocimiento que Mayorga posee del folklore campesino, la pintura del mentiroso ha fallado por falta de reales situaciones. Recuerda «La verdad sospechosa» de Alarcón, sin su sentido moralizador.

En «El Antepasado» Mayorga ha ensayado un teatro a la manera de Somerset Maugham de «Lluvia», de J. M. Synge de «Jinetes hacia el mar» y de Lenormand de «Simoun», es decir, la influencia del medio, en este caso de la neblina, de una vieja casa de piedra, junto a unas minas y a un lago, sobre sus habitantes.

Da la sensación, a ratos, de un drama policial, donde no sucede nada extraordinario sino el retrato del antepasado que se dirige a su descendiente.

Creo que Mayorga enfoca con más verdad y humanidad los elementos supersticiosos del campo chileno, los caracteres elementales de los huasos que un teatro, bien hecho, sin duda, pero donde no hay sino creaciones retóricas, personajes que hablan un lenguaje excesivamente literario y rebuscado,

En las generaciones más recientes, sólo tenemos a dos autores jóvenes: Zlatko Brncic y Enrique Bunster, cuyas primeras obras estrenó la compañía del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

La primera, «Elsa Margarita», es un ensayo de teatro poético, que recuerda el admirable cuento «Vera» de Villiers de l'Isle Adam, con la agravante de que en el relato del autor francés, es el hombre solamente el que siente la presencia de la

muerte y en la tragedia de Brncic la sucesión de escenas destruye la idea central, la presencia de Elsa Margarita y concluye por borrarla.

«Un velero sale del puerto», igualmente, es una trasposición del drama de Sutton Vane «Viaje al Infinito», aplicado con cierta teatralidad al Caleuche de los mares australes.