

Andrés Bello, analista de la literatura dramática y fundador de la crítica teatral en Chile

WILFREDO MAYORGA

“No menos preocupación que la carrera de Abogado provoca en el periodista Bello el sostenimiento del Teatro, al cual no vacila en calificar de establecimiento público”.

(Del discurso de Arturo Fontaine Aldunate, Director de “El Mercurio”, durante los homenajes a Andrés Bello en el Instituto de Chile).

“Su vida fué un largo e interminable aprendizaje. Cuando joven estudió mucho; y cuando viejo estudió más. En la mocedad, y aun en la madurez de los años pagó tributo a las distracciones mundanales. ¡He estado muy lejos de ser un santo!... solía decir en las horas de efusión comunicativa.

(Del prólogo de Miguel Luis Amunátegui a las obras completas de Andrés Bello).

Transitar alguna vez por los extremos impulsos de la naturaleza humana parece buena escuela para ser un crítico de la literatura dramática y su expresión viva, el teatro, pues en esta conjugación del arte escénico el ser humano de pensamiento cabal y experiencia vivida, tendrá mejor disposición para balancear las pasiones que puedan generarse en la tragedia, el drama o la comedia, pues el mundo ontológico rige la presencia y el desarrollo de la dramática con toda su variable fascinación.

Utilizaba el latín y el griego con la seguridad del manejo que tenía de la lengua castellana y agregó en su habilidad idiomática el uso certero del inglés, el italiano y el francés. Así, el camino de la erudición

—que auguraba un valioso destino para un humanista en el siglo XIX— se le presentó amable al joven Andrés Bello, de modo que llegar hasta el estudio de las obras de teatro y de las actuaciones de sus intérpretes —pasando por el análisis de otras disciplinas— le fue tarea fácil, más aún cuando en su pensamiento y su raciocinio estaban presentes su formación filosófica, sus juicios analíticos acerca del pensamiento razonado del estilo, los géneros y las modalidades del lenguaje para establecer una buena argumentación crítica de cuanto podrían contener las obras literarias, sobre todo las de la literatura dramática en sus variadas formas de mostrarlas en escena.

Será justo reconocer en Andrés Bello una inclinación natural hacia el análisis de elementos del pensar y del quehacer humanos en las artes y no es exagerado observar que condicionando el valor intelectual que para aquellos años tuvo el nacimiento de la crítica dramática en Europa —1800— fue consecuente que en América asumiera su función un humanista capaz de aceptar el pasado —lo clásico— como el fundamento exigible para que el presente avanzara y reconocer, al mismo tiempo, que era necesaria una renovación.

Es exigencia de buenos modales intentar un bosquejo historiográfico del largo momento que vivió Chile en aquellos años —*desde la tercera década del siglo pasado*— cuando el gran venezolano don Andrés Bello y López llegó a esta tierra.

Iré por caminos conocidos, aun cuando no utilice la tradicional nomenclatura con que se analiza este período de nuestra historia, hasta el momento en que se vislumbra la presencia del parlamentarismo que, como sistema de gobierno, tendría la conformación de una ideología y de un régimen jurídico lejos del *personalismo "impersonal"* de Diego Portales, remojado en ideas monárquicas y creador de individualidades políticas que costó muchos dolores al país desarraigarlas de *la aristocracia favorecida* por la existencia de un "*poder fuerte y duradero*", como se llamó al régimen portaliano, al que se le reconoce la ordenación política del país, luego de un lapso saturado de anarquía y fracasos federalistas.

Los períodos llamados "*de la anarquía*" correspondieron a la discontinuidad política e institucional que siguió a los procesos de la independencia en los pueblos de América y en ellos el desorden y la confusión fueron fomentados por los grupos políticos que aspiraban al poder. Esta anarquía cundió en nuestro país luego de las batallas que consolidaron la separación de España y culminó después que las fuerzas de una flamante aristocracia no aceptaron el orden institucional de

O'Higgins, cuando el país tenía pocas posibilidades de organizar aun su vida ciudadana, su Hacienda Pública, o su equilibrio político y social.

Todo sustentaba un largo proceso de crisis económica, social y política. Abandonadas las tierras que arrasaron las guerras de la Independencia, fue difícil el regreso a trabajos laboriosos de miles de soldados, creando una inquietud política profunda, pues la ambiciosa aristocracia los miraba como posibles acompañantes de cualquier caudillo que ella promoviese al poder y a bajo precio, ya que imaginaba que bastaría para tenerlos a sus órdenes el pago de su soldada.

Ayudaba a que en esta crisis económica y social apareciese más profunda la persistencia que adquirió el bandidaje, especialmente en las provincias al sur de Santiago, donde vivía la mayoría de la población de Chile entre los años 1830 a 1840.

A nuestro territorio de conquista no llegó gente con títulos de nobleza como abundara en los virreinos, para conformar un dominio del poder. En esta tierra, la nobleza comprada no alcanzó a crear respeto político, de modo que fue una aristocracia venida de encomenderos, confundida la tradición familiar con los servicios a la corona, entroncada con gobernadores, miembros de la Real Audiencia o prelaos, la que se consideró heredera del gobierno que dejaba la metrópoli española al independizarse Chile.

El historiador y polígrafo Domingo Amunátegui, en su estudio *"El Progreso Intelectual y Político de Chile"*, apunta acertadas observaciones sobre este acontecer y algunas notas tienen relación con la presencia de don Andrés Bello en Chile.

"Cuando estalló la revolución de 1829, el país se hallaba completamente anarquizado y puede asegurarse que no había Gobierno. El ejército había perdido la situación preponderante de que gozaba durante la guerra con España, concluida hacía tres años; y, como debe suponerse, estaba descontento y amargado. Así se explican los continuos motines de cuartel que entorpecieron la administración del general Pinto... Se comprende, pues, que las familias acaudaladas prestaran todo su apoyo a la revolución que triunfó en Lircay (1830). Ellas anhelaban que se restableciera el orden público, que se devolvieran sus propiedades a los regulares, que se reconociera la validez de los mayorazgos y que se organizara un Gobierno fuerte, sobre las columnas de granito de la religión y de la unidad territorial..."

Y ya en el camino de informar históricamente, Domingo Amunátegui escribe con claridad:

"El alma de la represión fue don Diego Portales, el cual, como Ministro

omnipotente de Ovalle, dio de baja a los jefes y soldados del ejército vencido, e inspiró un temor reverencial en todas las clases de la sociedad...”.

Fue en estos días cuando el Presidente Pinto contrató a don Andrés Bello, a instancias de Mariano Egaña que había trabado amistad con el venezolano, en Londres. Bello fue designado oficial mayor auxiliar del Ministerio de Hacienda y el decreto de su nombramiento lo firmó el general Pinto “*un día antes de abandonar la Presidencia en 1829...*”.

Otro historiador nuestro, Ricardo Donoso, acentúa las circunstancias que vivía el país a la llegada de Bello en su libro “*Las ideas políticas en Chile*”: “En el triunfo pelucón de 1830 hay que ver, más que el éxito de un partido y de determinadas doctrinas, una reacción social que en último término iba a dar por resultado la organización definitiva de la República, en conformidad al estado de desarrollo de la sociedad y de la cultura política”.

“*En medio de la borrasca había llegado a Chile un hombre que desde la primera hora habría de ejercer la más profunda influencia en la formación espiritual de la nación, el caraqueño don Andrés Bello, vinculado al servicio de la Legación de Chile en Londres desde algunos años a esa parte. Bello había tenido oportunidad de estrechar relaciones con el Agente Diplomático de Chile en esa capital, don Mariano Egaña, hombre que representaba el tipo de letrado y del intelectual de la rancia sociedad santiaguina de ese período de transición*”.

Y Ricardo Donoso, refiriéndose al ilustre autor de la “*Filosofía del entendimiento*” nos cuenta lo siguiente: “*Al llegar Bello a Chile frisaba en los cincuenta años de edad y su extensa cultura literaria y política le ganó de inmediato un gran ascendiente en los círculos gubernativos, confiándosele el empleo de Oficial Mayor del Ministerio de Hacienda primero, y de Relaciones Exteriores en seguida, y la Dirección del Colegio de Santiago, fundado por los dirigentes pelucones con el propósito de ponerlo frente a la casa de estudios establecida por Mora y sus amigos liberales con el título de Liceo de Chile*”.

Y este erudito, sabio acaso, comenzó su quehacer de periodista en nuestra tierra, escribiendo en un impreso conservador de menguada existencia, hasta que formó parte del grupo de redactores de “*El Araucano*”.

Efectivamente, Andrés Bello fue de la partida luego que apareció el primer número el 17 de septiembre de 1830.

Fundado a instancias de Portales, fue dirigido por Manuel José Gandarillas, para servir al Gobierno. “*Seramente informativo y bien impreso, a cubierto de riesgos económicos por la ayuda del Erario*”, nos cuenta el historiador Alfonso Bulnes, y ratifica esta noticia el Ministro de Ins-

trucción Pública de don Pedro Montt. Jorge Hunneus Gana en su *“Cuadro Histórico de la Producción Intelectual de Chile”*, nos confirma que *“la empresa de “El Araucano” vivió segura de sí misma con la leche vigorosa de la protección oficial”*.

Andrés Bello tuvo primero —en este periódico oficialista— la responsabilidad de todo lo que fuese relacionado con las noticias extranjeras y sólo unas semanas después de comenzar sus labores periodísticas se le designó *“para ilustrar al público con artículos científicos y literarios”*.

Tres meses más tarde ya opinaba sobre las Compañías de Opera que actuaban en Santiago y refiriéndose a una especie de ópera bufa, *“La italiana en Argel”*, criticaba la costumbre de *“traducir al castellano la parte dedicada al canto”*.

“Lo que Bello advertía —escribe Miguel Luis Amunátegui— era que compuesta una música en atención a un letra dada, no podía variarse el idioma de esa letra sin que se corriera el riesgo de alterar la relación establecida entre los dos elementos de la composición, el verso y la música. Debe notarse que don Andrés Bello no negaba que nuestro idioma pudiera adaptarse a la música; y en efecto, hay ejemplos prácticos de que se ajusta perfectamente a ella”.

Al mismo tiempo que comenzaba a ilustrarnos, Bello realizaba tareas menores, aunque de mayor alcance político que una crítica sobre la ópera.

Es bien sabido que en el primer gobierno de Prieto y en años posteriores don Andrés redactó más de un discurso para el gobernante; más de un Mensaje Presidencial y proyectos de leyes y Memorias de Ministerios.

Don Andrés siempre recibió por la redacción de estas piezas un pequeño honorario, apunta Amunátegui.

Es posible decir ya que en este momento histórico comienza la actuación de Bello como crítico de teatro, donde mostrará una de sus facetas de periodista. Y ha de ser el periodista quien atenderá la vida artística santiaguina, especialmente la teatral, desde las páginas de *“El Araucano”*.

Existen en Bello fundamentos de sólido humanista que para aquellos años del primer tercio del siglo pasado eran necesarios, con el fin de hacer presente una autoridad intelectual capaz de enfrentar a los detractores sociales, éticos, políticos y literarios de la obra dramática, aparte de la lejanía humana en que se pretendía colocar a los intérpretes, siempre expuestos a las críticas de los moralistas anti-liberales que

surgían a la vera de los gobiernos conservadores, erróneamente considerados moralizantes.

Para tener una idea clara de los valores de Andrés Bello como humanista y erudito, acaso enciclopedista —línea intelectual muy europea y de gran desarrollo en América hispana— reproduzco algunos trozos de la apreciación de que este caraqueño avecindado en Chile nos da el gran hispano Marcelino Menéndez y Pelayo en la *“Antología de Poetas Hispano-Americanos”*, publicada por la Real Academia Española: *“Bello fue filósofo; poco metafísico, ciertamente y prevenido en demasía contra las que llamaba quimeras ontológicas, de las cuales le apartaban de consuno el sentido de la realidad concreta, en él muy poderoso y su temprana afición a las ciencias experimentales”*. Y agrega don Marcelino: *“Fue sicólogo penetrante y agudo; paciente observador de los fenómenos de la sensibilidad y del entendimiento; positivista mitigado si se le considera bajo cierto aspecto, o más bien audaz disidente de la escuela escocesa en puntos y cuestiones muy esenciales...”* y luego continúa: *“A los méritos eminentes de filólogo corresponden en Bello otros no menos positivos y memorables de investigador y crítico literario... Gustaba de enlazar la crítica parcial de las obras con las teorías literarias generales y con los principios del gusto, que eran en él los que podían esperarse de un filósofo escocés sólido y sobrio y de un clásico a la inglesa; modo de entender el clasicismo que, aun en los períodos más académicos, ha sido mucho más amplio y más favorable el libre vuelo de la fantasía que el sistema de la escuela francesa (neoclasicismo)...”*.

Y don Marcelino completa más adelante estas opiniones: *“...Bello no transigió nunca con los desmanes del gusto, ni con las orgías de la imaginación; pero sin ser romántico en la práctica y conservando sus peculiares predilecciones horacianas y virgilianas, supo distinguir en el movimiento romántico todos los elementos de la maravillosa poesía que en él iban envueltos, y que forzosamente tenían que triunfar y regenerar la vida artística...”*.

Así calificó don Marcelino Menéndez y Pelayo al creador de la crítica dramática en nuestro país, don Andrés Bello y López. Valorando su capacidad para dominar variadas disciplinas, muestra la personalidad intelectual del notable gramático, amplia con las vicisitudes literarias, en un juego inteligente que fundamentado en *lo clásico* abría posibilidades a las transformaciones que gravitaban en el medio.

Cuando el ilustre venezolano comenzó a interesarse por la literatura dramática en la naciente escena chilena, todavía estaban frescos los

sones que dejaron, unas décadas antes, notables estudiosos europeos que trataron de consolidar el sentido analítico de la crítica dramática, cuya orientación racional es posible ubicarla desde *Efraim Lessing* —1729-1788—, autor de ese notable estudio llamado “*Dramaturgia hamburguesa*” hasta *Federico Hegel* —1770-1831— con su “*Filosofía del Arte*” y *Johann Wolfgang Goethe* —1749-1832— con sus particulares pensamientos sobre la literatura dramática y la escena, que aplicó cuando dirigía el Teatro de Weimar... pasando por *Mme. de Staël-Germaine Necker, Baronesa de Staël-Holstein* —1766-1817—, la defensora francesa del romanticismo en la dramaturgia, que dejó estampadas sus ideas en sus páginas dedicadas al arte teatral.

Las ideas de Mme. de Staël también llegaron a Chile, pero primero la voz de Lessing hizo eco en Bello tal como ocurrió con los críticos europeos y algunos americanos.

Lessing, en verdaderas arengas, decía: “El pueblo, tanto el griego como el romano, se apasionaba por su teatro. Por el contrario, el nuestro se muestra indiferente y frío... Nosotros vamos al teatro por curiosidad, por seguir la moda, por aburrimiento, para mostrarnos y ver gente... y ¡Guardaos de presentar demasiados héroes en la escena...!”, agregaba, refiriéndose a la abundancia de obras “*históricas*” que surgían en la dramaturgia alemana.

Medio siglo más tarde de las palabras de Efraim Lessing, en “*El Araucano*” el 18 de enero de 1833, casi con la misma voz que usó el notable crítico alemán y despiadado juez del clasicismo francés, Bello escribía: “Es preciso confesarlo: la aceptación del público no corresponde a los laudables esfuerzos que han hecho los empresarios por merecerlo... Muchas familias a quienes toca figurar en primera línea en los establecimientos que tienden a hermohear e ilustrar el país... hacen poco caso de los placeres intelectuales con que les brinda el teatro; y se muestran poco sensibles a los atractivos de las artes de la imaginación, que con la delicia de los entendimientos cultivados...”.

En diciembre del mismo año, don Andrés reafirmaba su pensamiento: “*Que economicen un poco más las tragedias y principalmente las filosófico-patriotas. Basta de proclamas en verso. Ya hemos visto suficientemente parafraseado el “Vencer o morir”*”. Parece oírse el pensamiento de Lessing en las frases de Bello.

Mme. de Staël, a quien Bello admiraba extraordinariamente —*protestó con energía cuando se impidió la circulación en Chile de “Delfina”, obra de la novelista francesa*—, no dejó de influir en el flamante crítico, como se verá en otros artículos de don Andrés que he seleccionado, pero es

importante establecer que sus posiciones frente a la literatura dramática —especialmente la tragedia y el drama— tienen un común origen con la filosofía y las doctrinas que el gramático expone sus *“Opúsculos literarios y críticos”* y especialmente en su *“Filosofía del Entendimiento”*, cuyas ideas básicas acerca del juicio aplicó Bello en sus críticas dramáticas y que ratifica en la síntesis más justa que ha podido hacer cuando dice: *“El objeto de la filosofía es el conocimiento del espíritu humano y la acertada dirección de sus actos”*.

Este fundamento forma en sí una doctrina que ya un siglo antes y fuera de toda intención dogmática se planteó Denis Diderot, para quien la filosofía y el teatro constituyen una sola línea de pasión y de entendimiento: *“El poeta debe ser un filósofo”*, nos lo dice mientras busca una relación absoluta entre la belleza y la verdad. Así piensa el autor de *“La paradoja del comediante”* anticipándose a su vez al pensamiento hegeliano, aunque no tan ordenado como el del filósofo alemán.

Deseo insistir que en Bello, su acentuada tendencia a las ideas filosóficas —*factores racionales y especulativos en sus juicios*— y que constituyen el eje de sus mejores exámenes de las obras dramáticas y del proceder artístico de los intérpretes, podría ser el mejor basamento en la profundidad de sus análisis, pues su actividad como crítico teatral se hizo extensiva a las observaciones sobre el medio social de aquellos días y su relación directa con la escena chilena, y estos procesos a su vez fueron valorados por medio de su pensamiento filosófico.

“El objeto de la filosofía —decía Bello— era el conocimiento del espíritu humano y la acertada dirección de sus actos...”.

Bien: en sus ideas y doctrinas se encuentran residuos de los grandes antecesores y de contemporáneos suyos, en el arte de la crítica teatral, muchas de ellas son consecuencias de censuras a aquellos pensamientos o de discusiones consigo mismo, como acostumbraba Bello a resolver sus dudas... Acaso su afán de análisis lo llevó irremediablemente a ser un crítico que, junto con observar la obra teatral y su interpretación, desviaba su interés a los fundamentos y formalidades del teatro, a sus objetivos, sus valores culturales, sus crisis y soluciones. Es decir, fue un crítico universal hegeliano, pues establecía la interdependencia de los fenómenos sociales que generaban las artes y provocaban su contención o su desarrollo, con sus virtudes y defectos estéticos y humanos.

Así, su sentencia que comienza, *“El objeto de la filosofía... etc. —expresión de Bello para definir el valor de esta disciplina intelectual—, llevada al teatro como síntesis de un pensamiento creador, es una*

Cartelera Teatral de "El Araucano"

AVISOS.

TEATRO.

GRANDES FUNCIONES CIVICAS. AL DOCE DE FEBRERO.

En celebracion de la gloriosa batalla de Charrabuco y jura de la independencia politica de la Republica, se representaran con todo el aparato y magnificancia correspondientes a tan grandioso dia, las tres funciones siguientes del año cómico dispuestas en el órden siguiente.

DOMINGO 9.

CANCION NACIONAL.—por las mejores voces de la compañía y en seguida se representará la muy celebrada pieza en 5 actos.

NO MAS MOSTRADOR.

Fin de fiesta—EL DISFRIZ VENTUROSO.

LUNES 10.

CANCION NACIONAL.—La gran pieza de espectáculo, análoga a este dia, en tres actos.

AVELINO

EL SALVADOR DE SU PATRIA.

Fin de fiesta—INDUSTRIA CONTRA MISERIA.

MARTES 11.

CANCION NACIONAL.—en seguida se representará por primera vez en este teatro, la preciosa pieza en tres actos titulada—

ENGANAR CON LA VERDAD.

Fin de fiesta—EL HABLADOR.

Por decreto del Cabildo Municipal del com. de Valparaíso se ha

Teatro.

Para el domingo se servirá con la famosa pieza moderna de grande espectáculo.

LOS ASESINOS DE FLORENCIA

LA QUINTA DE PALUZI.

Fin de fiesta.

LOS LOCOS DE PRIMER ORDEN.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA.

A BENEFICIO DEL ACTOR FRANCISCO CACERES.

El jueves próximo 15 del corriente se ejecutará la famosa comedia de vuélos del célebre Calderon, (reformada en el país) en cinco actos, titulada

LA VIDA ES SUEÑO.

Dos vuélos, (uno del gracioso desde lo mas elevado del fôndo, hasta la mitad de la escéna, y otro de un soldado por una ventana) dispuestos por un inteligente, serán el orno de esta ingeniosa composicion.

Después de la comedia, los señores Moreno y Cáceres, cantarán un Dúo—Terminando la funcion con la divertida farsa, nombrada

LAS FIGURAS DE MOFIMIENTO.

vende o se presta.

TEATRO.

Para el domingo 29 se representará la famosa tragedia en 5 actos titulada.

SANCHO ORTIZ DE LAS ROELAS.

Dando fin con el chistoso sainete.

LA LUGAREÑA ASTUTA.

Se está preparando para el martes 1.º de octubre una funcion extraordinaria digna de la atencion del ilustrado público de Santiago, cuyo espectáculo se compondrá de las piezas siguientes—

PRIMERA.

El excelente drama sentimental, composicion moderna, de grande aparato, en 4 actos, titulado—

LA EXPIACION.

SEGUNDA.

La parodia de OTELO, invencion ingeniosa hecha recientemente con el título de CALICHE, desempeñada por los primeros actores de la compañía en carácter monolo.

TERCERA Y ÚLTIMA.

La repeticion del duo militar que principia *Che bella vita*, cantado por los señores Moreno y Cáceres.

TEATRO.

PARA EL DOMINGO 31 DEL CORRIENTE

Se abrirá el proscenio con una elegante Obertura, en seguida se representará la famosa comedia en tres actos titulada—

EL ASESINO

LA OBSECUENCIA FILIAL.

Hará intermedio el duo del BARBERO DE SEVILLA, cantado por los señores Cáceres y Morano.

Fin de fiesta el divertido sainete titulado—

EL MUERTO SACRISTAN

de haber

Teatro.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA

A BENEFICIO DE

Francisco Cáceres

El martes próximo 12 del corriente se ejecutará por primera vez en nuestro teatro la sublime tragedia moderna, en 6 actos, titulada

GONZALO DE GORDONA

En seguida los señores Moreno y Cáceres, cantarán por primera vez el duo que principia *D'na bellaso di Turchia* en la Opera "El Turco en Italia" del célebre maestro Rossini.—Terminando la funcion con el chistoso sainete nombrado—

Los Cartelos burlados

premisa orientada a demandar del autor su dedicación para ahondar en el alma humana; para crear sus personajes de modo que respondan espiritualmente y en la praxis escénica a la causa —*argumento*— que los genera, y produzcan el resultado dramático —*efecto*— necesario que exige la estructura de una pieza teatral. No es extraño entonces que Bello expresara estas ideas en sus críticas dramáticas que reiteradamente publicaba en forma periodística. Y va de ejemplo: En “El Araucano” de junio de 1833, analizando la obra teatral “*Los Treinta Años*” o “*La Vida de un Jugador*” decía:

“...es ciertamente una de las piezas que han sido mejor representadas en nuestro teatro; y aunque como composición dramática no nos parece que raya muy alto, la variedad de los lances que presenta, lo patético de algunas escenas domésticas, y la naturalidad y viveza del diálogo le dan un lugar distinguido entre las de su género, y la han hecho muy popular en todas partes”.

Y con referencia a la polémica que ya comenzaba suavemente en nuestro medio literario entre clasicistas y románticos anota Andrés Bello a continuación:

“Los partidarios de la escuela clásica reprobarán el plan de esta pieza como irregular y monstruoso. Ella nos traslada de Francia a Baviera y eslabona una serie de incidentes que abrazan una duración de treinta años y tienen poca más conexión entre sí, que la de pertenecer a la vida de un hombre, y originarse de una misma manera, el vicio del juego, de manera que el autor *no ha respetado más la unidad de acción, que las de lugar y de tiempo*”.

“Nosotros nos sentimos inclinados a profesar principios más laxos. Mirando las reglas como útiles avisos para facilitar el objeto del arte, que es el placer de los espectadores, nos parece que, si el autor acierta a producir este efecto sin ellas, se le deben perdonar las irregularidades...”.

Aquí Bello se coloca de parte de los románticos y con tales ideas acepta la rotura de las leyes aristotélicas en función de una superior creación; la que hace exigible. Y tenemos los fundamentos —en síntesis, de buen filósofo— de la verdadera ideología de Bello, de donde don Marcelino Menéndez y Pelayo obtuvo la justa impresión que le permitió decir —como lo anoté antes— “...pero sin ser romántico en la práctica y conservando sus peculiares predilecciones horacianas y virgilianas, supo distinguir en el movimiento romántico todos los elementos de la maravillosa poesía que en él iban envueltos, y que forzosamente tenían que triunfar y regenerar la vida artística”.

En éste, uno de sus más famosos artículos periodísticos como crítico teatral publicados en “El Araucano”, plantea con su posición de pensamiento liberal, *una clara teoría de la expresión*, al saltarse no solamente algunas leyes aristotélicas sino resolver también la esencia del drama y su acción. Una teoría de la expresión muy propia del momento en que surgía el romanticismo que en sí era una nueva forma de verter las ideas en los diversos géneros literarios y que en la dramaturgia había entrado al mundo desde Francia con el polémico drama “*Hernani*” de Víctor Hugo.

Lo dicho por Bello en su artículo era completado con otras apreciaciones: “*Las reglas no son el fin del arte sino los medios que él emplea para obtenerlo. Su trasgresión es culpable si perjudica a la excitación de aquellos efectos que forman el deleite de las representaciones dramáticas, y que, bien dirigidos, los hacen un agradable vehículo de los sentimientos morales. Entonces no encadenan el ingenio sino dirigen sus pasos, y le preservan de peligrosos extravíos. Pero, si es posible obtener iguales resultados por otros medios (y este es un hecho de que todos podemos juzgar); si el poeta llevándonos por senderos nuevos, mantiene en agradable movimiento la fantasía; si nos hace creer en la realidad de los prestigios que nos pone delante y nos transporta con dulce violencia a donde quiere, lejos de provocar la censura, privándonos del auxilio de las reglas, ¿no tendría más bien derecho a que se admire su feliz osadía?...*”.

Junto con justificar al estudioso de don Marcelino Menéndez y Pelayo por su observación anterior: “*Gustaba de enlazar la crítica parcial de las obras con las teorías literarias generales*”... en los raciocinios de este artículo aparecido en el número 145 de “El Araucano”, observamos que Bello ha planteado una *teoría de la expresión* que conjuga la pregunta que ya habían hecho filósofos y escritores como Berkeley, que interesó a Bello y lo analizó profundamente; Hegel que dejó huella estática en don Andrés; Nietzsche y Pascal. Goethe que decía: “*Mi Ifigenia es rica en vida interior, pero pobre en acción externa. La obra está llena de los más fuertes efectos que salen de los horrores sobre los que se basa la acción. ¿Es ésta la verdadera unidad dramática?... También Schiller se hizo la pregunta y también Byron... ¿Se halla la expresión ligada al contenido (la idea)?...*”

Bello en su acción por liberar al dramaturgo de las normas aristotélicas y de otras, como las éticas o las de las costumbres que suelen gravitar en una sociedad, responde explícitamente apoyando a los románticos y establece que la expresión y el contenido son independientes... “*las reglas no son el fin del arte sino los medios...*” y ¡bien! ...Bello ha sembrado los axiomas de aquello que medio siglo más tarde sería la *teoría bergsoniana de la expansión*. Henry Bergson plantea: “La indepen-

dencia de la expresión con respecto de la idea, o la intuición, no es más que la *cáscara accidental* (el estilo o el género) de la segunda (la idea). De acuerdo con ello una misma idea puede ser expresada en muy diversas formas”.

Este es uno de los principios bergsonianos de la originalidad.

Hoy día nos parece sencillo, por la libertad de pensamiento alcanzada por el hombre, que una *idea pueda ser expresada en diversas formas*, pero no debemos olvidar cómo gravitaron —*defendiendo la integridad del silogismo categórico*— la lógica y la retórica aristotélica; la escolástica medieval; la lengüística cartesiana, el rigorismo ético del siglo XVII, la clasificación kantiana de los juicios (asertóricos); la lógica hegeliana y su prolongación en la gramática —lógica— pura de Edmundo Husserl... y todo para mantener la autoridad de los juicios apoyados en una gramática y su lógica que defendían la existencia de leyes apriorísticas capaces de negar al pensamiento variada significación.

Fue necesario que se rompieran las leyes de la física, y de los cielos, que surgieran teorías generadoras de procesos empíricos, que como ministro de fe negaran la continuidad de causas preestablecidas para que *la idea, determinada idea*, pudiese ser presentada en juegos polifacéticos, como el espectro multicolor de un rayo de luz. Por tales hechos, resulta casi natural que un filósofo como Bergson suponga que el pensamiento no puede ir atado permanentemente a una sola forma de expresión.

Tampoco Bergson puede librarse de la influencia hegeliana que gravitara sobre Bello cincuenta años antes... En el agudo análisis “*De lo bello y sus formas*” Hegel toca el tema de la originalidad y sus modos de expresión: “*La originalidad no consiste sólo en saber conformarse a las leyes del estilo; es preciso agregar a esto la inspiración personal del artista, quien en lugar de abandonarse a la simple manera se apropia un asunto verdadero y por un trabajo interior de creación, lo desarrolla permaneciendo fiel a los caracteres de su arte y al principio general del ideal*”, ...y más adelante anota: “*Desde luego el teatro está dentro de la literatura. La dramaturgia es el género literario más filosófico y es una combinación de la épica y la lírica. La tragedia deriva de la epopeya; de Homero se pasa a Esquilo*”.

No existe una manifestación artística más dúctil y mutable que el teatro, capaz de absorber integralmente una doctrina como *la teoría de la expresión* de Bello: “*...las reglas no son el fin del arte sino los medios*”, y mostrar con alternante viveza todos los juegos de las artes de la inter-

pretación —creadora o imitativa—, las pasiones, los caracteres, las psicologías, por medio de la voz, la danza, los colores y la música, produciendo variadas imágenes estéticas, emotivas y razonables que ante el público configuren la presencia indudable de un arte con sus múltiples verdades.

Los géneros y los estilos creadores en la literatura dramática; en la dirección escénica; en la interpretación, junto a iguales variaciones y disciplinas de la escenografía, del vestuario y la música con la ayuda de las sutiles habilidades de la técnica, presentan la posibilidad incomparable de revelar numerosos caminos que lleven a los sentidos y a la razón las imágenes vivas de una doctrina más humana que regida por los dogmas estéticos; más emotiva que salida de los estrados de la lógica, más real que el tiempo de los relojes y, por sobre todo, activa en la búsqueda permanente de la fórmula mágica del ensueño y la entretenimiento: *conformar una ilusión "tan verdadera" que los espectadores acepten creer en ella.*

El teatro es un arte que posee mil facetas para justificar una teoría de la expresión sintetizada en aquella premisa de Bello... *"las reglas no son el fin del arte, sino los medios"* que, si en alguna medida, plantea la independencia de la imaginación del creador no da pauta para que *"el dramaturgo pretenda urdir sorpresas para atraer al público"* como nos enseña la sapiencia de Ephraim Lessing.

Con tal generosidad respecto a *las reglas del arte*, Bello no insinúa, sino presenta una posibilidad que solamente ha de resolver el comediógrafo. La libertad en el uso de toda norma que guíe al arte, permite al creador, al dramaturgo, una singular independencia en cuanto tenga relación con la originalidad.

A mayor libertad, mayor responsabilidad.

En los días o los años 1830, cuando Bello ya iniciaba con firmeza y buena doctrina sus trabajos periodísticos como crítico teatral, en Europa, centro de filósofos y doctrinas humanistas, hombres de fuerte pensamiento concertaban la hermosa labor de ordenar el juicio crítico de la dramática frente a las nuevas formas de expresión, que con la llegada de la corriente romántica y la fuerza contensora del neoclasicismo obtenía conclusiones como las que encierra el pensamiento integral de Friedrich Schlegel —esteta y filósofo de la expresión—, en sus trabajos *"Lecciones de literatura y arte dramático"* donde plantea sus tesis del *"juicio crítico orgánico"* —1808-1810— y que años más tarde sería el fundamento de la crítica de lógica estructura que habría de

manifestarse en los medios ingleses, italianos, españoles y de Hispanoamérica.

Este fuerte pensamiento de Schlegel está desarrollado de la siguiente manera: *“El objetivo de la crítica de discernir lo valioso de lo no valioso en las obras poético-artísticas... el modo de proceder y de interpretar de la crítica profesional confirma que no es posible interpretar la filosofía pura ni la poesía sin la ayuda de la filología, siendo que para nosotros filología es amor a las palabras, minuciosa atención del texto en el arte dramático, lectura, interpretación, porque un crítico es un lector, (un espectador) que rumia su pasto, así que debe tener más de un estómago”*.

Algo paralelo a Schlegel pero en otra huella, siguió F.W.J. Schelling, acaso uno de los más acentuados críticos románticos y defensores de la *“nueva expresión”* para quien *“la dramática es la especial unión de la lírica y la épica, antagonismo entre libertad y necesidad en el que ambas resultan vencedoras y derrotadas a la vez”*. Aquí queda establecida la tesis que entrega al comediógrafo la decisión de elegir libremente la técnica que utilizará para desarrollar su idea escénica.

Es notable el criterio semejante que se encuentra en Bello, pues don Andrés, conociendo o no a Schelling, procede como este alemán en sus críticas, especialmente en aquellas donde sienta principios y doctrinas, que dichas en forma periodística, en apariencia sólo forman parte del artículo correspondiente. Pero nada más lejos del venezolano que aparecer menguado o liviano de ideas y procederes... Podemos observar cómo una de sus más fundadas críticas hecha a la comedia *“Los Aspirantes”* del argentino Gabriel Real de Azúa... la sombra de las palabras dichas por Schelling, sin que trate por cierto de *copiar pensamientos*, influye en el raciocinio crítico de Andrés Bello sobre el teatro y esto se observa en uno de sus artículos más completos y agudos.

En *“El Araucano”* de enero de 1834 dice Bello de la Comedia de Real de Azúa, luego de los preámbulos tradicionales: *“...el asunto es por sí mismo algo estéril. La censura cómica se ceba con preferencia en aquellos vicios y ridiculeces que pertenecen más al hombre que al ciudadano (ideas de Schelling). Es verdad que Aristófanes empleó su vena satírica en los extravíos políticos, en el patriotismo hipócrita, en el espíritu de facción, en los demagogos y sicofantas de Atenas; pero también lo es que una constitución como la ateniense que llamaba a todos a las funciones legislativas, el hombre y el ciudadano estaban, por decirlo así, íntimamente mezclados en todas las relaciones de la vida. Así la comedia antigua de los griegos era más política que moral. Las sociedades modernas están constituidas de otro modo...”* y agrega Bello sobre la comedia del argentino: *“... El señor Real de Azúa percibió la difícil-*

tad que bajo este aspecto le presentaba su asunto: en parte triunfó en ella amenizando con intereses domésticos y afectos amorosos la trama de aspiraciones políticas sobre que rueda la pieza. *Tal vez hubiera convenido reforzar más aquel esencial ingrediente, que es el que constituye el principal atractivo de una obra dramática...*”.

El desarrollo de nuevas doctrinas literarias que también abarcaban la crítica dramática o la polémica acerca del uso de los juicios analíticos en la crítica teatral, defendiendo sólo *el buen gusto* como máxima regla o preceptiva, pero siempre que tuviese un claro contenido ético... (Byron, Madame de Staël, De Laménais, Víctor Hugo) y que se extendían por Europa, llegaron a América hispana y tanto en la lectura de novelas como en las presentaciones dramáticas se escurrían y daban motivo a que se tratase en Chile cuanto de ellas era aceptable en nuestro medio, que comenzaba a levantarse con justificada pretensión intelectual.

Porque Bello fue un periodista cabal, que demostró el valor permanente de la información, o el análisis en las páginas de “*El Araucano*”, con la más variada temática, ejerció su actividad en la prensa chilena dentro de estrictas normas éticas en defensa de los principios del humanismo.

Arturo Fontaine, en un justificado elogio a don Andrés Bello, el periodista, leído en el Instituto de Chile, nos recuerda con ejemplar sobriedad:

“El maestro no hace periodismo como un mero bordado de la actualidad ni tan siquiera como un solo recurso pedagógico. Va más allá. Se fija la meta de formar opinión pública chilena, peraltar la conciencia que este país tiene de sí mismo, vertebrar su lenguaje, fortificar el caudal de sus pensamientos, y, en fin, impulsar a la nación a que se dé formas cultas y modernas que la habiliten para abordar su misión histórica”.

Luego, el destacado periodista chileno, en otra parte de su discurso de homenaje a Bello, anota con nobleza de colega, cómo fue de firme la actitud y la palabra del gran caraqueño para defender la libertad de pensamiento.

Dice Fontaine:

“En un comentario, Bello critica las prohibiciones de circular que recaen sobre la obra de Madame de Staël, “*Delfina*”, sobre el “*Diablo Cojuelo*”, de Luis Vélez de Guevara y sobre algún trabajo de Vatell. (“*El Araucano*” N° 84, 21 de abril de 1832).

“Pocos días después afirma que la detención de libros en la Aduana ha de considerarse una *“negación de la libertad y del derecho de propiedad...”*. El modo en que no cundan los errores —escribe— es refutarlos, dejando campo libre a la discusión para que se ensanche el pensamiento, trabaje la reflexión y sobre el juicio; pero prohibir que se lean es impedir el uso del entendimiento y someter al hombre al fallo de un revisor que, perteneciendo a la especie humana, no tiene título de infalibilidad...”.

“El análisis literario —decía Bello— consiste en el examen atento y detenido de las bellezas y defectos de un fragmento o de una obra. En literatura como en la química, sólo por el análisis se llega a separar lo bueno de lo malo, lo verdadero de lo falso”. (*Reiteramos lo que dijo Schlegel: “El objetivo de la crítica es discernir lo valioso de lo no valioso en las obras poético-artísticas”*). “El análisis —continuaba don Andrés— nos enseña a penetrar en el secreto de una composición literaria, a conocer todos sus resortes, a adivinar lo que el autor ha hecho para producir el conjunto y por qué medios ha conseguido enternecer, interesar, provocar la risa o el terror, excitar, sostener y aumentar la curiosidad; nos enseña a descubrir por qué sabia alianza de los diversos sentimientos ha sabido modificarlos, suavizar los unos por medio de los otros o darles más vigor...”.

Si bien es verdad que el ilustre venezolano no dejó sentada una doctrina sobre crítica teatral, pues fue en gran medida pragmático, en cambio la rica gama de sus conocimientos y de su erudición, junto a la influencia que sobre él tuvieron las ideas europeas, le permitió observar el teatro desde cualquier ángulo del pensamiento y especialmente del lenguaje.

Sin duda, cuando el romanticismo ya comenzaba a sumergirse en el naciente naturalismo, a mediados del siglo XIX —en los países iberoamericanos todo el movimiento romántico pasó muy rápidamente— la belleza del lenguaje en el diálogo literario perdía su razón de ser y de existir, aun en la elocuencia del discurso teatral de la obra romántica, pues el realismo y el naturalismo estaban mejor condicionados para defender sus formas de lenguaje de aquellos críticos que al lado de lo estrictamente literario pretendían ajustar el teatro a normas de filología y de gramática. Pero la sensibilidad y el buen gusto suavizaron —como siempre ha sucedido— los preceptos ordenadores del lenguaje y del pensamiento.

Esta trinidad: filósofo, gramático y filólogo, se dio en Andrés Bello,

sin que usara de sus disciplinas para limitar “*la función comunicativa del lenguaje, en la obra teatral*”.

Estamos al borde de conocer el pensamiento de Bello sobre el significado de las palabras en la obra dramática no como norma sino a manera de imagen y cuál ha de ser la conformación del diálogo, el elemento verbal que estructura el texto, y genera el teatro.

Y surge la palabra, ese maravilloso instrumento que es la fuerza que comprueba la existencia y la vida del teatro, pues la literatura dramática se desarrolla en torno a la posibilidad de conocer su vivencia en la escena, como justificación de su destino.

Sin la palabra no existe texto; no hay teatro.

En cada comediógrafo está la intención de ser un filólogo y un gramático que cuidan el arte de la expresión verbal y un filósofo que pretende proyectar sus ideas.

Un lejano escritor que acaso era poeta, dijo:

“¡*Oh admirable poder de las palabras, que por simple fe, pueden tomar el significado que nosotros queremos!...*”.

¿Qué significan las palabras, cada una en su lugar y en su momento?... ¿Qué son las palabras en el teatro?

Desde Aristóteles “*el lenguaje de la poesía dramática es la suprema poesía*”; atravesando por el pensamiento de Lessing: “*El teatro no vale sólo para divertir contando una historia y para qué entonces la dura tarea del lenguaje en la forma dramática?*”; pasando también por el de Octavio Paz: “*Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento; lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla*”, hasta llegar a Mariano Latorre... “*nuestro teatro rural debe tener justeza del lenguaje que usan los personajes con sus características de pronunciación y los refranes y dichos que ellos emplean...*”. Sí, desde Aristóteles, siempre se ha confiado en la palabra y su razón en el lenguaje, y su presencia para conformar la literatura dramática que da origen a la obra de teatro con toda su solvencia creadora de género y estilo, con habilidad o talento para definir sicologías y caracteres sin que se disponga de grandes zonas *de tiempo percedero* —el de los relojes— para explicarlo todo, para describirlo todo y deba hacerlo apenas en las dos o tres horas que ha de durar el espectáculo teatral, en brava síntesis de un arte que debe ser comprendido intelectualmente al mismo tiempo que emocione, en la tragedia o el drama, y haga reír en la comedia o el sainete.

Ese decir dramático, teatral, debe llevar a los espectadores hasta los

más lejanos rincones del alma de los personajes. Junto con el nacimiento del diálogo queda establecido que el monólogo no es la forma ideal de la expresión dramática. “*No está bien que el hombre hable solo*”, es la justificación social del coloquio en la vida cotidiana y en el teatro. Si el lenguaje es la gran aventura del pensamiento que nos une por la virtud creadora de la comunicación o nos separa por incapacidad de satisfacerla plenamente; si el lenguaje es auténtico por ser humano y en el diálogo teatral entrega ideas y emociones y es la manifestación de un arte y su libertad, deberá estar presente en el inexorable proceso de los cambios estructurales y de la modernización con toda la exigencia de su instantaneidad.

El lenguaje, en la obra dramática, va al encuentro del hombre, de su pensamiento y su acción y así justifica su momento social y literario.

Don Andrés Bello, a través de sus artículos como periodista, en la cátedra, en los estudios literarios y filosóficos, en su gramática y aun en las fases políticas y sociales de sus actividades en Chile, cuidó como elemento central de una digna convivencia, la limpieza del lenguaje y la justa aplicación de las palabras.

Bello, ágil traductor de la palabra extraña, artista con genio y maestría en la transposición poética, traductor con alma siempre viva de dramas y tragedias; vigilante de los diálogos y su eficacia en las obras a que pertenecían, en fin, verdadero guardador del lenguaje y del pensamiento en la literatura dramática, tiene algo que decir más directamente y acaso con un poco de teoría. Aunque no se trata de preceptivas para la dramática, sus referencias primarias al diálogo encierran la lección que un maestro en la dramaturgia daría a sus noveles alumnos. ¡Cuánto se adelantó Bello si en una oportunidad, siendo ya Rector de la Universidad de Chile, dijo ante un auditorio: “*Yo no abogaré jamás por el purismo exagerado que condena todo lo nuevo en materia de idiomas; creo por el contrario que la multitud de ideas nuevas que pasan diariamente del comercio literario a la circulación general, exige vocablos nuevos que los represente. Se puede ensanchar el lenguaje, se puede enriquecerlo, se puede acomodarlo a todas las exigencias de la sociedad y aun de la moda, que ejercen un imperio incontestable sobre la literatura, sin adulterarlos, sin vaciar sus construcciones, sin hacer violencia a su genio*”.

Aquí Bello acepta *las exigencias de la sociedad* y el valor de lo transitorio —*la moda*— en cuanto a una forma viva de lenguaje que deja paso a nuevas estructuras en la creación de los diversos géneros de la literatura. Estos dos elementos son permanentes y válidos para dar actualidad a toda pieza teatral.

Nada más necesario que ideas tales para la comprensión del proceso metafísico —sentido humano— que conforma la existencia de la literatura dramática y si ahora insisto en ubicar la fuente nutricia del pensamiento de Bello frente a todo lo que gravite en la creación teatral, es porque él, expresando sus juicios en aquellos años —*desde 1830, aproximadamente y a través de más de dos décadas*— dio conformación a cuanto podría significar estudio, análisis psicológico, social y literario de las obras dramáticas y de todo el teatro que como espectáculo se presentaba en Chile, creando la estructura de una crítica paralela a la que en Europa preparaba el camino que llevaría a la escena hacia el neoclasicismo y de allí al romanticismo, para luego entrar al cauce del teatro naturalista con todas sus derivaciones y ramajes, como ha llegado hasta nuestros días.

Refiriéndose a los diálogos en el drama y la tragedia Bello dio pautas que en sus días eran bastante avanzadas pues en América pocos críticos se atrevían a romper las normas aristotélicas y el hecho de razonar sobre las características y voluntades que deben contener los diálogos en una obra teatral, ya se consideraba una trasposición a las normas tradicionales defendidas por los clásicos.

Decía Bello en sus Estudios de Composición Literaria: “El diálogo es la imagen de la conversación entre dos o más personas. Algunas veces se encuentran en medio de la narración de un hecho, como sucede con frecuencia en la novela, y como suele hallarse en la historia. *Otras veces forma el todo de una composición literaria, como se verifica en el drama, en donde el autor no habla en su propio nombre, sino que hace que sus personajes se dejen conocer por sus palabras...* Hemos dicho que el diálogo es la imagen de la conversación: como la conversación, debe animarse cuando se trata del punto capital de la conversación, en que cada personaje sostiene su opinión. Como la conversación, también el diálogo debe ser cortado, es decir, que cada interlocutor debe tomar a su turno y frecuentemente la palabra y estar atento y pronto a la respuesta: *es menester evitar que el diálogo degenera en una serie de monólogos.* El estilo del diálogo debe ser claro y sencillo, elegante sin afectación, animado sin declamación. Es necesario emplear en el tono *cierta progresión y hacer que los interlocutores cobren animación por grados*”.

Estas observaciones de Bello acerca del diálogo y del drama eran coincidentes con las ideas que en esos días darían comienzo de una polémica que iba a ser tradicional en Europa: *modernidad o tradicionalismo*, que si bien es cierto abarcaba todos los géneros de la literatura, la poesía, la narración y la historia, llegaba en forma muy especial a los

estrados de la comedia, del drama y de la tragedia, es decir a las formas más definitivas del teatro.

El inglés Charles Lamb, notable crítico, estudioso e investigador, cuyos más importantes estudios sobre teatro y valores dramáticos los realizó entre 1808 y 1822, dio especial relieve al teatro no shakesperiano, dedicando sus mejores análisis a la “*veracidad*” y al “*valor poético*” de los diálogos, “*de modo que ellos tengan un desarrollo causal y creciente consecuente con la transformación general de la sensibilidad y que debe corresponder al influjo de la crítica dramática, literaria y teatral*”.

No es menos importante, en aquellos días de 1820 a 1830, el pensamiento de William Hazlitt, crítico inglés que dio gran importancia a la teoría del lenguaje, *al diálogo y los estilos, en los cambios históricos en las obras de Shakespeare* y de estos estudios obtuvo deducciones que conformaron su llamada “*crítica impresionista*” que exigía equivalencia, progresión y desarrollo en la palabra, *que conforma el diálogo de un drama, y mantuvo* esta posición anti-retórica: lo que pienso lo digo porque lo siento y tengo la franqueza de escribirlo.

En Francia la corriente de “*la veracidad del diálogo*” está presente en Julien-Louis Geoffroy, quien estuvo a cargo de la crítica teatral en París desde 1800 hasta 1814, fecha de su muerte. Geoffroy fue el muy famoso creador del “*feuilleton*” (los folletones) como llamó a sus artículos que cultivó con verdadera pasión. Comprendió que la decadencia de la tragedia en Francia se debía a hechos sociales y que la fuerza con que emergía el drama burgués ocurría por la misma razón anterior. Establecía en cambio que en el nuevo drama “*tenía consecuencia con la realidad el diálogo progresivo y era una razón social para que los personajes pudieran mostrarse al público como seres humanos*”.

El lenguaje de Madame de Staël es más rotundo cuando se refiere a los mismos temas dentro del teatro: entre 1800 y 1817, decía “...nunca se observa mejor los distintos gustos de los pueblos que en el Teatro, pero nada más absurdo que querer imponer a los pueblos el mismo sistema, las mismas reglas. Pero hay ideas generales. Evitar los monólogos; buscar unidad de acción y sentido progresivo en la emoción y la ilusión dramáticas”. Un sentimiento cosmopolita dominaba en Madame de Staël.

El lenguaje, las formas naturales del diálogo y sus técnicas fueron planteadas por Bello medio siglo antes que aparecieran en Ibsen, o Strindberg; en Chejov, Gogol o Gorki; en Sudermann, o Balzac —*el patriarca e iniciador directo de la orientación naturalista en la dramaturgia*—, en Victoriano Sardou, Zolá, Hauptmann, en Bernard Shaw o Gals-

worsthy, Roberto Braco en Italia o Breton de los Herreros y Etchegaray en España... Chile recién se insinuaba con el teatro romántico... hasta el fin del siglo XIX, y Bello se adelantaba en el análisis de la obra dramática, insinuando con claridad, el naturalismo.

No deben extrañarnos estas referencias a cuanto sucedía en Europa y prolongaba su influencia en América, pues no solamente afectaba a la literatura dramática y el teatro sino también a todo el movimiento intelectual de las jóvenes repúblicas.

Don Nicolás Peña Munizaga, el serenense, acucioso investigador de nuestra literatura dramática y del teatro chileno, en el prólogo al Tomo I de Teatro Dramático Nacional de la Biblioteca de Escritores de Chile, hace algunas alusiones a las influencias que desde Europa llegaban al país y al valor crítico de los trabajos de Bello. Refiriéndose también a una tradicional opinión respecto de los intelectuales argentinos que en esos días vivían entre nosotros, dice don Nicolás:

“No fueron los escritores que huían de la tiranía de Rosas en la República Argentina los que nos trajeron, como piensan muchos autores, las gallinas primeras. El Romanticismo entre nosotros, prendió, no como escuela ni teorías literarias, sino como sentimiento. Eran anhelos de idealidades sin forma precisa, aspiraciones a algo nuevo, barruntos de lo porvenir, cansados como estaban todos de las pequeñeces lugareñas de los numerosos periódicos guerrilleros. Escasísimos de lecturas, recién constituida nuestra nacionalidad, nuestro jóvenes escritores no podían comprender que la palabra romanticismo fuera otra cosa que una exaltación de las almas, un modo de decir elegante y extravagante al propio tiempo y no una nueva concepción de la vida. *La resurrección de la Edad Media, y admiración fervorosa por Calderón de la Barca, de los hermanos Schlegel, las teorías de Lessing, la soberbia adoración de sí mismo de Byron, la melancolía desesperada de René, el descreimiento retórico de Espronceda, la blasfemia sin objeto, el afán de hacer de hombres criminales, seres misteriosos, llenos de orgullo que venían a cumplir una misión en la tierra, todo esto mezclado, era para nosotros nada más que un sentimiento vago, de que algo nuevo ocurría en el mundo, pero sentimiento ahogado dentro del alma, sin salir a la superficie, por timidez intelectual, y acaso también por la disciplina equilibrada y ponderada de Don Andrés Bello*”.

Nicolás Peña acentúa el interés de Bello por las artes de la escena con estas frases: “*Don Andrés Bello, no sólo se dedicó a ilustrar al público respecto a las diferentes obras que se representaban, sino que se preocupó del juego escénico y del trabajo de los artistas*”.

Muy pronto el maestro que fue don Andrés Bello, con la agudeza propia de un sociólogo acostumbrado a esos trotes, analiza el fenómeno de la inasistencia del público al teatro santiaguino, a pesar de “*la buena calidad de las obras y sus interpretaciones*”, según lo afirma.

“El teatro que divierte las fiestas cívicas y fue visitado por una numerosa y lucida concurrencia, ha vuelto a su acostumbrada soledad y melancolía... La filosofía más austera no hallaría nada que reprender en la elección de las piezas, la mayor parte de las cuales abundan de excelentes ejemplos, de virtudes domésticas, de generosidad, humanidad y honor. No hay teatro alguno que dé menos motivo que el de Santiago a las reclamaciones de los preocupados que repiten contra una diversión inocente lo que han dicho, no sin razón, moralistas juiciosos, contra las abominaciones de los antiguos teatros gentílicos, o contra el libertinaje que se presenta sin máscara en los de algunas capitales de la Europa moderna...”.

Andrés Bello no se detiene en sus análisis solamente a establecer los hechos que merecen su crítica sino que, además, propone soluciones masivas que podrían estar en la decisión de las clases sociales que concurren a los teatros. Con esto Bello trata de recordar, seguramente, la importancia que en Europa tuvieron las burguesías adineradas de Alemania e Italia sobre todo en el desarrollo de la escena en los momentos de crisis y cuando la ausencia del público hacía necesario un apoyo económico directo o por medio de una acción permanente que junto con llevar público a las salas mantuviese el interés por la escena y sus presentaciones.

“Pero las familias, agrega en su artículo, que no frecuentan el teatro por gusto, debieran hacerlo por espíritu público. Patrocinarlo es patrocinar dos artes interesantes: la declamación y la música. Es patrocinar una escuela del lenguaje correcto y elegante de la conversación familiar, de la buena pronunciación tan descuidada entre nosotros, y de los sentimientos honrados, benéficos y generosos...”.

Y con una sabiduría y visión de oráculo, don Andrés agrega rotundo y desafiante, en la misma crónica y en largo frasear como quien desea definir un conflicto y reducir al adversario, de un golpe de ética y buen criterio definitivo y que para la época en que fue escrito significó una audacia que más de alguien llamó “*de entrometido*”:

“Con lo que vale un vestido menos al año se puede alquilar un palco durante la mitad de él, y tener el gusto de oír buena música, de gozar una sociedad agradable y de ver casi siempre una buena pieza; y

cuando no se ocupa el palco se tendrá el placer, no menos grato, de hacer un obsequio a la amistad, franqueándolo...”.

No todo era paz idílica en los días de Bello y del gobierno de Portales, pues la reacción en contra de los liberales se hacía sentir en las costumbres y en una notable contradicción pues se pretendía ordenar las representaciones interviniendo en ellas como ocurrió en “*El Fanatismo o Mahoma*”, una tragedia de Voltaire que el clero trató de impedir que se presentara. En el mismo diario de Bello, “*El Araucano*”, primero un “remitido” sin firma y luego un “denuncio” firmado solamente por “*Un eclesiástico*”, impugnaban y denunciaban el riesgo que significaba representar en Chile una impía y profana “*pieza que aun en París significó gran trabajo presentarla*”.

No sólo esta tragedia de Voltaire sufrió la presión de los adversarios del teatro; obras de Mariano José de Larra y de Alejandro Dumas recibieron el anatema de quienes consideraron “*escandalosas y corruptas*” algunas escenas de aquellas piezas por “*razones internas de la obra relacionadas con el comportamiento de los personajes*”.

Mientras tanto con o sin esta precaria censura y sobre todo por razones políticas más que éticas, los amantes del teatro se vieron contenidos por los ataques de quienes no encontraban sombra alguna a un proceso de decadencia moral que alcanzó tales quebramientos que las *chinganas* recibían más apoyo que las funciones de teatro.

Bello no se hizo esperar para dar una fuerte y enérgica reprimenda en el número 69 de “*El Araucano*” en enero de 1832.

Sus palabras fueron severamente recibidas por los conservadores.

“En medio de las ventajas que nos ha proporcionado el establecimiento del orden —escribía el severo vénézolano— se observa con desagrado una afición a ciertas diversiones que pugnan con el estado de nuestra civilización. Se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las *chinganas*, o más propiamente burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir la capital de Chile a una aldea grande”.

Y en otro párrafo agregaba con severidad de preceptor:

“Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven a quien los escrúpulos de sus padres o las amonestaciones del confesor han prohibido el teatro. La mezquindad y un aparente espíritu de conciencia han hecho despreciar las representaciones dramáticas que, por defectuosas que sean, producen placeres más nobles que esas concurrencias fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor. El genio de la delicadeza se embota, y el espíritu de

civilidad se disipa. Todas las costumbres se estragan; y la juventud más apreciable, con semejantes lecciones, no percibe ya que sus modales tocan los límites de la grosería y del desenfreno”.

La chingana fue en aquellos días tan historiados el sitio en donde el “*caballero chileno*” se daba la gran juerga, considerando que nada tenía de extraño ni antinatural una parranda, sobre todo si el Ministro Portales era el más asiduo concurrente y en varias oportunidades tomó la guitarra para entonar un “*cuando*”. Más de un historiador lo asegura: “*La remolienda, en la forma criolla, se convirtió en un menester de su naturaleza*” anota a la letra don Francisco Encina, biógrafo y admirador de Portales, refiriéndose a esta costumbre del Ministro. Y el notable cronista de “*Patria Vieja y Patria Nueva*” Aurelio Díaz Meza, dedica una graciosa narración sobre los orígenes del Santiago alegre, a los gustos de baile, canto y juerga del Ministro Portales, en el Tomo XVI de sus Crónicas.

Sin duda la crítica fuerte que Bello dedicaba a las chinganas demuestra la independencia que fue adquiriendo —fundamentada en su autoridad cultural—, pues las admoniciones dedicadas a estos sitios de remolienda tocaban la benevolencia que tuvo para ellas el Ministro Portales, que se preocupó en crear la censura teatral permanente, en contraste a las licencias de que gozaban las chinganas, las que según don Andrés Bello “*van poco a poco aflojando los vínculos de la moral...*”.

Había ocurrido en octubre de 1830 cuando se dejó establecida la censura teatral. El decreto dice así:

Santiago, 15 de Octubre de 1830

“Deseando el gobierno evitar los abusos que se han dejado notar en las representaciones teatrales, tanto en algunas obras que se han exhibido, como en la licencia con que suelen desempeñar los actores algunos pasajes, con desagrado del público y *notable agravio de las buenas costumbres*, he venido en decretar:

Artículo 1. No podrá exhibirse ni anunciarse por la compañía dramática o lírica pieza alguna que no sea revisada previamente por el censor del teatro y haya obtenido su aprobación.

Artículo 2. Nómbrase para este cargo al presbítero rector del Instituto Nacional don Blas Reyes, interin se publica un reglamento de teatro. *OVALLE. Portales*”.

Santiago, Julio 10. de 1832

En Era el Presidente de la Republica se ha
servido decretar con esta fecha lo que sigue:

"El Presidente de la Republica de Chile
ha acordado y decreta = Habrá una junta com-
puesta de D.^o Juan Eguña, D.^o Agustín Vial
Santelises y D.^o Andrés Bello, encargados de
revisar las piezas dramáticas que hayan de
exhibirse al público en esta Capital; debiendo
prohibir la representación de aquellas que ofen-
dan la religion y las buenas costumbres, ó que
tendan á turbar el orden público, á menos
que estén privadamente espuestas. Comen-
tarse á quienes corresponde e imprimase"

Lo transcribo a. l. para su inteligencia

C. los que a. l.

Agustín Vial



Andrés Bello

LA CENSURA TEATRAL

Todos los gobiernos, en las distintas épocas históricas han velado por la moral pública y la tranquilidad social, que pudieren verse afectadas por la representación de espectáculos inconvenientes. La naciente república de Chile no fue una excepción.

El documento que transcribimos, perteneciente al archivo del historiador Sergio Fernández Larraín, podría considerarse la constitución de la primera Comisión de Censura.

Santiago, julio 15 de 1832.

Su Exa. "El Presidente de la República de Chile, ha acordado y decreta: Habrá una Junta compuesta de Dn. Juan Egaña, Dn. Agustín Vial Santelices y Dn. Andrés Bello, encargada de revisar las piezas dramáticas que hayan de exhibirse al público en esta Capital; debiendo prohibir la representación de aquellas que ofendan la religión y las buenas costumbres, o que tiendan a burlar el orden público, a menos que estén previamente espurgadas.

Comuníquese a quienes corresponde e imprímase".

Lo transcribo a V. para su inteligencia.

Dios guarde a V.

Joaquín Tocornal

A Dn. Andrés Bello

Lo cierto fue que el clérigo censor no molestó a las compañías teatrales con escrúpulos innecesarios.

Veintiún meses más tarde, en el Gobierno Prieto-Tocornal, el censor y eclasiástico fue reemplazado por una Junta formada por don Agustín Vial Santelices, don Andrés Bello y don Juan Egaña "...encargada de revisar las piezas dramáticas que hayan de exhibirse al público en esta capital: debiendo prohibir la representación de aquellas que ofendan la religión y las buenas costumbres, o *que tiendan a turbar el orden público, a menos que estén previamente espurgadas...*".

Bello tuvo siempre *manga ancha* ante cualquier caso de censura y seguramente fue así porque pasados algunos años el ilustre venezolano recibió una fuerte queja del Ministro del Interior don Ramón Luis Irarrázaval, instándolo a "*poner mayor celo en la revisión de las obras dramáticas que se representan en nuestro teatro*".

Don Andrés, que era hombre hábil en el trato con las gentes de gobierno, guardó la reprimenda sin siquiera acusar recibo y siguió su actuación conforme le ordenaba su espíritu humanista.

Hay noticias que permiten afirmar que Portales "*congenió además especialmente con el carácter y las ideas de Bello*", y que esta similitud de opiniones políticas y sociales dio ocasión a que el humanista venezolano difundiera sus sabias enseñanzas enciclopedistas con mayor libertad que otros intelectuales de su época.

Domingo Amunátegui nos cuenta que "las relaciones de Bello con Portales no sólo se mantenían en la esfera oficial, sino también en un orden más íntimo... como consta en las cartas privadas del célebre Ministro de Prieto a su amigo Garfías".

En plena actividad periodística de Bello y de trabajo en las esferas de gobierno, Portales escribía a su amigo Antonio Garfías en carta del 9 de junio de 1832... "A mi señor compadre don Andrés Bello, que reconozco la distinción que me hace eligiéndome su compadre; que siento no estar en ésa (Santiago) para asistir personalmente al acto de renacimiento de mi ahijado, en que muy gustoso habría suplido toda mi fe, y que lo que me ha hecho gracia en su solicitud es la advertencia de que en ella no se propone mira alguna de interés; dígame que tal prevención no está bien en su boca, y me humilla con ella, pues que me juzga incapaz de conocer y distinguir a los hombres".

Amunátegui nos asegura, luego de numerosas informaciones sobre las relaciones humanas del notable gramático con el Ministro: "Como se ve la amistad entre Bello y Portales era cordial y estrecha, y

no menos efectiva la colaboración del excelso venezolano en las tareas de Gobierno...”.

Y confirma el historiador:

“No podría negarse que él era partidario de los gobiernos fuertes y que en este sentido apoyó la política conservadora; pero no debe tampoco echarse en olvido que, gracias al magisterio ejercido en su propia casa, y a la propaganda literaria y científica debida a interesantes libros y a numerosos opúsculos publicados en “*El Araucano*” contribuyó eficazmente al progreso de la cultura general del país”.

Es tan completo el ámbito de Bello en los estudios y trabajos críticos de la literatura dramática y el teatro¹, que es imposible traspapelar las páginas que dedicó a la tragedia y la comedia griegas.

¹Trabajos de don Andrés Bello sobre teatro.

Podemos decir que Bello escribió aproximadamente:

Decenas de artículos periodísticos en “*El Araucano*” sobre crítica teatral y literatura dramáticas.

Publicó estudios acerca de la Tragedia Francesa; sobre “El Cid” de Corneille; el teatro de Hartzembuch; de Leandro Fernández de Moratín; de Breton de los Herreros; de Federico Schiller y especialmente sobre “*María Estuardo*” comparando sus opiniones con las que diera de la obra de Schiller, Mme. de Staël.

Tradujo artículos “*sobre el arte dramático*”, de críticos ingleses, franceses y alemanes.

Realizó traducciones admirables de: “*Zulima*”, tragedia de Voltaire; “*Teresa*”, drama de Alejandro Dumas; “*Les Fourveries de Scapin*”, comedia de Molière y diversas obras de Terencio.

Publicó estudios notablemente agudos acerca del drama y la comedia griegos analizando a Esquilo, Sófocles y Eurípides, a quien censura que pretendiera revivir la tragedia tradicional *cincuenta años antes*, que de la misma manera Federico Nietzsche criticara a Eurípides. El análisis de Bello sobre la comedia aristofánica es admirable en comprensión del momento que vivía Grecia en tiempo de Pericles y su vigencia en el siglo XIX.

Durante su estancia en Londres escribió una comedia de la que conserva algunos fragmentos.

Escribió valiosos trabajos sobre normas para el desarrollo del diálogo dramático y las ideas románticas en el teatro.

Su amor por la escena y la literatura dramática la heredaron sus hijos. Carlos Bello es autor del drama romántico “*Los amores del poeta*” y de otra obra, inconclusa, “*Inés de Mantúa*”. Su otro hijo Juan Bello fue colaborador del poeta Salvador Sanfuentes en la segunda versión del drama “*Caupolicán*”. Juan Bello adquirió fama por su lenguaje mordaz.

En el Tomo I de sus *Opúsculos Literarios y Críticos* están estampadas las siguientes opiniones analíticas y de notable observación crítica.

“No se halla en Esquilo la armonía magnífica, la copiosa suavidad de Píndaro. Respira en sus obras el orgullo de la libertad y de la victoria: un grandor titánico. No fue capaz de dar forma perfecta al arte todavía en mantillas”.

Sobre el genio de Sófocles mejora su opinión.

“Sófocles de Colona, veintisiete años más joven concurre con Esquilo en el certamen, le venció; abrevió los coros y dio más importancia a la acción dramática, que supo desenvolver con habilidad superior. Es el príncipe de los trágicos de la Grecia. Sus personajes son grandes y heroicos sin traspasar jamás, como los de su predecesor, los límites de la humanidad. Hablan siempre el lenguaje que corresponde a su carácter y a la pasión de que están poseídos. El estilo es noble; la poesía de los coros, rica, suave, delicada. Sófocles es acaso el poeta que ha dado el modelo más acabado de la belleza artística”.

Y el autor de “*Orestes*” tampoco se salva de la aguda crítica de Andrés Bello que, con autoridad de mandato, lo define:

“Eurípides de Salamina, rival y sucesor de Sófocles, amigo y discípulo de Anaxágoras y Prodicó, hábiles maestros de la filosofía y elocuencia, sobresalió principalmente en el manejo y pintura de los efectos. No hay grandeza ideal en sus obras; no hay la gravedad severa de Sófocles; la pasión es lo que domina; y por eso da una parte muy subalterna al coro. Gusta de largas relaciones; abusa de la filosofía; tiene pasajes triviales al lado de bellezas incomparables. Su estilo, a veces difuso es claro, elegante armonioso. A pesar de todos sus defectos ejerce una seducción irresistible”.

Federico Nietzsche, cincuenta años más tarde, coincide con toda la crítica de Bello a las obras de Eurípides y exclama furibundo: *¿Qué pretendes Eurípides, impío, al revivir la tragedia griega?*

Es luego, el ecléctico Aristófanes quien recibe de Bello latigazos y castigos cuando sintetiza la comedia aristófánica en líneas de caliente censura: “Seres mitológicos y alegóricos que alternan con personas humanas de la más baja clase; *exageración de lo absurdo*; sátira licenciosa que no perdona a lo más distinguido, que se burla de los dioses y que no acata mucho ni aun al mismo soberano pueblo; tales son los elementos de la antigua comedia, en que Aristófanes de Atenas campea sin rival...”.

Y Bello siguiendo el impulso de un maestro agrega:

“Como patriota, según la observación de Schlegel, se nos presenta

de un modo ventajoso, reprobando los abusos introducidos en el Gobierno, zahiriendo sin el menor miramiento a los demagogos, y ridiculizando las vanas especulaciones de los sofistas, a los cuales pinta con los rasgos más extravagantes y disformes...”.

A pesar de que la sociedad santiaguina de los días de Bello no sobrepasaba la línea de la mediocridad limitada en cuanto a los sucesos de las ciencias, las artes y el teatro que ocurrían, nunca faltó un avisgado o un fraile que se le atravesara a don Andrés Bello en el camino y con aires de suficiencia impugnara las teorías de Bello en cuanto a dramas, comedias o tragedias, considerando los voluntarios censores que aquellas presentaciones eran demasiado liberales y rayaban en lo inconveniente.

Estos ataques que se prodigaron en contra del erudito venezolano al promediar el año 1833 dieron oportunidad a don Andrés para que sin aludir demasiado a tales imprecaciones hiciera un panorama de cuanto sucedía en la vida teatral de entonces. A manera de observación habría que decir que toda posición coincidente con el romanticismo era considerada de extrema herejía social y artística por la conciencia conservadora que aún no se atrevía a vivir sola, sin la restricción que debía imponer al liberalismo para lograr un adecuado “*orden social*”.

Dijo Bello, entonces, con un lenguaje entre simbólico y verdadero:

“El mundo dramático está ahora dividido en dos sectas, la clásica y la romántica. Ambas a la verdad existen siglos hace; pero, en estos últimos años es cuando se han abanderizado bajo estos dos nombres los poetas y los críticos, profesando abiertamente principios opuestos”.

Y justifica su posición abierta y de valiosa entrega a las renovaciones del romanticismo...

“Una gran parte de los preceptos de Aristóteles y Horacio, son pues de tan preciosa observancia en la escuela clásica como en la romántica; y no pueden menos de serlo porque son versiones y corolarios de principios de la fidelidad de la imitación y medios indispensables de agradar...”.

Y nos asegura Bello, renovador y evolutivo...

“Pero hay otras reglas que los críticos de la escuela clásica miran como obligatorias y los de la escuela romántica como inútiles y tal vez perniciosas...”.

Y con su sabiduría de erudito, fundamentando sus opiniones en la fuerza de las ideas llegadas desde Europa, afirmaba sin vacilar:

“Si hubiéramos dicho que estas reglas son puramente convencionales, trabas que embarazan inútilmente al poeta y le privan de una

infinidad de recursos; que los Corneilles y Racines no han obtenido con el auxilio de estas reglas, *sino a pesar de ellas*, sus grandes sucesos dramáticos. Y que por no salir del limitado recinto de un salón y del círculo estrecho de las veinticuatro horas, aun los Corneilles y Racines han caído a veces en incongruencias monstruosas; no hubiéramos hecho más que repetir lo que han hecho casi todos los críticos ingleses y alemanes y algunos franceses.

Toda su enorme labor de crítico teatral la realizó don Andrés Bello y López en los periódicos, especialmente en el siempre mentado "*El Araucano*"... es decir, desde el mirador del periodista².

Labor profunda, seria, impregnada de la esencia del pensamiento europeo de aquellos años, de fuerte raciocinio y agudo análisis, y extraña acción, ésta, que tenía apenas las pequeñas raíces de un incipiente periodismo.

En su homenaje a Bello, Arturo Fontaine nos da esta lección magistral de la stampa periodística del caraqueño.

"Desde la tribuna de la prensa, don Andrés Bello dibuja el paisaje de los adelantos del mundo de su tiempo, enseña a hablar y a escribir, estimula el cultivo de toda clase de saberes, inculca patriotismo, alienta los progresos, insinúa decisiones positivistas y condena abusos y errores..."

"Una de las creaciones importantes de Bello es el estilo periodístico sereno, reflexivo y responsable, que empleó en formar la opinión pública, y que transmitió como honroso legado a la gran prensa chilena. Dicho estilo ha desempeñado a lo largo de los años un papel moderador en los grandes debates públicos, introduciendo altura y libertad en las contiendas cívicas, e influyendo en la evolución pacífica de la República. La obra de Bello como periodista y formador de opinión pública se proyecta, pues, hasta nuestros días..."

Enorme verdad la que nos plantea Arturo Fontaine en su doble acción de periodista e investigador de la actividad semejante en la gran presencia de Andrés Bello, el periodista americano.

² En artículos más ocasionales acompañaron a Bello en su actividad periodística de crítico teatral: José Joaquín de Mora escribió en "*El Mercurio Chileno*"; Juan Egaña con menos frecuencia y acerca de la censura de piezas dramáticas; Domingo Faustino Sarmiento en "*El Mercurio*" de Valparaíso; Manuel José Gandarillas en "*El Araucano*" con poca continuidad; José Victorino Lastarria en el periódico "*El Siglo*" y los cronistas anónimos que publicaban comentarios críticos en "*El Independiente*", "*El Boletín del Monitor*" o en "*El Verdadero Liberal*", estos últimos en distintas fechas entre los años 1829 y 1840.

¿Qué se puede agregar sobre un humanista creador, que vivió en un medio limitado por una obligación social tan politizada como fue la década 1830-1840 y que tuvo la capacidad de sobreponerse a las exigencias personalistas de un gobernante y de los que estaban a su lado y que en medio de este maremagnum provoca el surgimiento de una actividad estético-humana que se llama la crítica dramática...?

Solamente es posible responder diciendo: el genio se sobrepuso a la limitación intelectual del conservantismo reinante, sobrepasó a esa estructura nacional y llevó su opinión tan adelante que hizo posible convertirla en la esencia y presencia del análisis de la literatura dramática chilena y de la crítica teatral que surgía en Chile.

Es indispensable un latinazgo. De no ser así demostraría imperdonable incultura...

¡Acta est fabula...!