

Presencias en el teatro chileno del siglo XX*

ROSA MARIA MENGOD GIMENO

En la etimología de un vocablo subyacen las intenciones primeras de su origen. “Teatro”, con sus frondas extendidas entre los idiomas griego y latino, tuvo un significado directo, sencillo en apariencia, pero que habría de promover curiosas formas de creación.

Si bien su valor concreto es “mirar”, muy pronto los primeros dramaturgos se dieron cuenta de que los ojos son ventanas del espíritu. Ver y pensar están en la misma línea, son realidades que se anudan sólidamente. Y así, cerca del teatro como espectáculo, surgió la cuarta realidad, es decir, el subjetivismo que aporta el espectador frente a la obra, a su autor y a la presentación escénica.

El ritmo de la vida, distinto según las circunstancias, hizo amables ciertos mecanismos de comunicación. He ahí el origen de los llamados movimientos literarios.

Los términos “clasicismo, romanticismo, vigencia de la realidad y del naturalismo, actitud crítica existencial y personalista” son fuerzas del pensamiento que desembocan en las posiciones y en los baluartes de vanguardia.

*Trabajo premiado por la Academia de Bellas Artes, del Instituto de Chile, en el Concurso de Ensayo, Mención Teatro. La autora es abogada. Profesora de Derecho del Trabajo en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

Esas puertas de escape se abren con lentitud. En la intimidad de las estancias que custodian, están la visión tremendista, la oposición estética, el antiteatro hecho de negaciones que tienen la virtud de ofrecer normas para entender la complejidad del ser humano.

Sin duda, el absurdo, llevado a límites de máximos contrastes, nos demuestra que es "inteligible" y que está hecho de "monstruosas claridades". A comienzos del siglo XX, el autor dramático, desde su atalaya de observador racional de los acontecimientos sociales, analiza todas las direcciones del vivir. El hombre ha descubierto originales horizontes.

Los autores desmenuzan los problemas, utilizan un vocabulario sensato y atrevido, al mismo tiempo, en sus obras la palabra es como una saeta que, al deslizarse por el aire, alcanza plurales blancos, sacudiendo las sensibilidades dormidas.

Para que la acción teatral sea efectiva, inventan recursos de presentación escénica. Hasta Chile van llegando esas sacudidas estéticas y filosóficas. Los dramaturgos chilenos las estudian. Los conflictos humanos "universales" son el nervio de sus creaciones, sin olvidar que esos problemas se encuentran en el vivir ciudadano y campesino, en los diversos grupos y estratos sociales.

Los "modelos" están en Francia, España, Alemania y países nórdicos de Europa. También, aunque en grado menor, se reciben los ecos de las dramaturgias inglesa y norteamericana. Pero el genio del "criollo" hace posible la fusión de los elementos foráneos con los valores de la nacionalidad.

El paisaje geográfico, lento y seguro crisol de diversos grupos raciales, facilita la eclosión de un personaje chileno, de mar y tierra, insular, huaso y petimetre, castizo en el decir, humorista por excelencia. Sólo de esta forma es posible aproximarse a los temas y sesgos espirituales que motivan nuestro teatro.

Las presencias dramáticas hispanas que fluyen hacia tierras de América forman parte de una red de vivencias expresadas en el texto y en la mímica de unas obras de cierta importancia. En primer término, debemos destacar tres nombres: Tamayo y Baus, José de Echegaray y Jacinto Benavente. El primero, artífice de alhambras retóricas y de concisiones gramaticales, había lanzado su "Drama Nuevo", obra con trazos de hondo realismo en la que se deslindan las distancias mínimas que separan los dominios reales y fantásticos. En sus escenas se magnifican las proyecciones del amor concebido en secreto, como deleite de convencional apariencia. En cierto modo, Tamayo y Baus, admirado

por los románticos americanos, señaló el encanto de la ilusión, llegando a decir que era uno de los haces propios y esenciales de la vida.

Echegaray, escritor de teoremas dramáticos, hacía escuchar las lamentaciones de su "Gran Galeoto", prodigaba las imprecaciones de sus caballeros honestos y virtuosas damas.

A principios de nuestro siglo, el teatro del mundo se proyectaba en tres direcciones. Los dramaturgos se veían solicitados por impulsos que, muchas veces, podían ofrecer puntos de contacto y sublimación estética, tales como el manejo de las ideas, las lucubraciones del simbolismo y la matización poética de la realidad y de su virtualismo. Jacinto Benavente centra su teatro en los temas fronterizos entre lo real e imaginario, tamizados por una posición ideológica normativa, con reminiscencias del "krausismo" alemán.

Sin embargo, el motivo inicial llegaba desde lejos, de países brumosos, de climas sociales que hacen reconcentrados a los hombres, de agrupaciones humanas amigas de la introspección.

El hombre que lanzó su mensaje era Enrique Ibsen, creador de una dramaturgia revolucionaria. Ibsen fue, en su época, un "enfant terrible", individualista, producto típico de las aldeas noruegas, de pequeñas sociedades que se ignoran mutuamente. Tuvo la valentía de enfocar gran parte de los problemas morales.

Benavente, al captar la realidad española, comprobó que sus problemas eran de tipo universal, porque los hombres son iguales para recibir las protestas del vivir angustioso. Fue la suya una dramaturgia de segundas intenciones, para encauzar algunas inquietudes que no habían brillado todavía. Los imitadores de Benavente se fijaron en su conversación brillante, en el discreto sutil e irónico. Pero ese teatro cumplió un amplio ciclo, estaba condenado a pasar.

Y así ocurrió, derrumbado por el eco de los "esperpentos", de Valle-Inclán y por "el duende" dramático de García Lorca, por el "Teatro Incompleto" de Max Aub y por las obras de Antonio Buero Vallejo: "La señal que espera", "Madrugada" e "Historia de una escalera", cuyo protagonista no es una persona, sino la escalera por donde suben y bajan tres generaciones. Comedias en las cuales lo natural y plausible, lo milagroso y extranatural no se eliminan ni oponen.

Benavente está presente en "La princesa que no tenía corazón", de Juan Guzmán Cruchaga; en "Lodo y Armiño", de Alvaro Puga Fischer. Notas de "esperpento" hay en la obra de Vicente Huidobro, titulada "En la Luna".

La obra de dramaturgos de otras latitudes fueron estudiadas por

nuestros escritores, para tomar ciertas ideas generales, para assimilarlas de acuerdo a su personal curva sensitiva. Grandes escritores, entre ellos Jorge T. S. Eliot, han dicho que las incitaciones literarias son frecuentes y provechosas. Se vive sin posible demora, y la cultura es la interpretación de nuestra vida y de otras vidas.

En literatura comparada se presentan numerosos problemas de influencias, analogías y relación entre varios textos. Hoy día se abordan con criterios de gran severidad. Y se ha visto que, en muchos casos, resulta meritoria la asimilación recreadora.

Los artistas de alto rango llegan a recreaciones felices que superan con creces los modelos propuestos. Toda obra que recoja de otra un rico contenido de mundo será, en definitiva, diferente, nueva y única, sin que ello suponga olvidar los motivos que disparan determinados impulsos sentimentales.

¿Nombres que invitan al préstamo dramático?

Arthur Miller, Edward Albee, Dürrenmatt, Sartre, Adamov, Eugenio Ionesco y Jean Vauthier, cuya obra "Personaje combatiente" tiene la gracia escénica de conceder vida a los objetos: el sillón, la máquina de escribir, los trenes que pasan en la vecindad de la habitación.

Sin duda, el de influencia más directa ha sido Ionesco con su teatro de la incomunicación, del lirismo que nace de la realidad.

Las citadas presencias foráneas son un punto de partida para analizar y sintetizar la gran producción dramática chilena durante el siglo actual.

Sus primeras manifestaciones contienen algunos elementos anecdóticos. Interesa citarlos, brevemente, para seguir las secuencias, siempre a grandes rasgos, de un Teatro escrito en Chile para captar la esencia "chilena" y despertar el interés cultural de unos hombres que piensan y viven "en un país de rincones".

PUNTOS DE ARRANQUE

El obispo Manuel Aldai impidió que se fundara en Chile un teatro permanente, porque era pecado asistir a las comedias.

Transcurrió el tiempo, y esas ideas sufrieron adaptaciones. El primer drama romántico original representado en Chile, con éxito, fue obra de Carlos Bello: "Los amores del poeta", obra que tiene defectos y algunas virtudes. Creación de un romanticismo casi desmelenado,

propio de la exuberancia verbal de un poeta enamorado. No es de extrañar que fuera juzgada con severidad, porque se vivía el momento de las disputas literarias, de las querellas entre clasicistas, románticos y costumbristas.

A fines del siglo XIX hubo un momento solemne para nuestro teatro nacional: La llegada del actor Rafael Calvo y la visita de Sara Bernhardt. Gracias a ellos se conocieron en Chile las obras de excelentes dramaturgos extranjeros.

En esos años, el realismo, con sus variaciones naturalistas, guía la producción europea. El costumbrismo llevó a la escena de Chile los conflictos ciudadanos y campesinos.

¿Qué motivaciones hicieron surgir ese costumbrismo?

Los movimientos pendulares del hacer literario señalaban la presencia del realismo. En Chile, Victorino Lastarria organiza la Sociedad literaria, y sienta las bases de lo que habría de ser, durante varios años, la dirección estética y filosófica de la literatura nacional. Sin desconocer la influencia de la literatura española, dijo que era conveniente recibir auras culturales y de pensamiento de otros pueblos, como Francia, Inglaterra e Italia. Pero he ahí que los cuatro países citados, por un brumoso imperio de las circunstancias, tenían muchos puntos de contacto, sobre todo en las orientaciones literarias.

Lastarria quería que la literatura fuese la expresión de la nacionalidad, la estampa del carácter chileno. En esas palabras está el punto de arranque de nuestro “criollismo”, es decir, de una aspiración a ceñir la mentalidad y “el alma” del campesino y la del “huaso” que vive en las ciudades, en los campos y en las zonas del litoral.

Jefe indiscutido de ese movimiento ha sido el novelista Mariano Latorre. Pero el criollismo empezó a decaer para dar paso a una literatura neorrealista, menos provinciana, más universal y compleja.

El costumbrismo, brotado en Francia, adoptado en España, llegó a Chile y a toda la América Latina, no en obras de teatro, sino en novelas de inspiración campesina, tales como “La Gaviota”, de Fernán Caballero; “La Sirena Negra” y “Los pazos de Ulloa”, de Pardo Bazán. Esos libros eran los ecos directos de la “cuestión palpitante”, de un realismo galo.

Como una acotación al margen, hay que recordar que de tan robusto tronco crecieron las literaturas gauchesca, indigenista y criolla.

El peso de la ciudad y del campo, sus valores afectivos, se ponen en contraste para fijar oposiciones, para exaltar la quietud, la soledad, el amor a la tierra. Ese amor permite a los escritores balancearse en las imágenes idílicas del terruño. Algunos dramaturgos exaltan el lenguaje coloquial. Sus personajes se comunican mediante la síntesis directa de un lenguaje “hablado”, en virtud de metáforas sencillas que registran el canto de los pájaros, el murmullo de las fuentes, la canción de los ríos.

He ahí un marco adecuado para que el hombre chileno, a pesar de las diversas capas espirituales que han conformado su psicología, se sienta auténtico, como recién nacido, como creador de una literatura y un arte nacionales. Por eso, los primeros autores dramáticos del siglo XX escriben obras costumbristas para destacar el alma y la vívida estampa de “lo chileno”.

A pesar de la influencia del romanticismo europeo, simultáneamente se representan en Chile tres obras que rompen con los ideales foráneos y enfocan la realidad chilena: “La Independencia de Chile”, de José Antonio Torres; “El jefe de la familia”, de Alberto Blest Gana, y “La Beata”, de Barros Grez. Esas obras marcan el comienzo de una nueva dramaturgia, con temas y lenguaje chilenos.

Los imponderables del paisaje geográfico se adelantan, como recurso ancilar al principio, con fuerza después.

Daniel Barros Grez, fallecido a comienzos de nuestro siglo, llevó a sus comedias costumbristas personajes de una época sin fecha determinada: cazadores de fortuna, poetas románticos, beatas, avaros, políticos oportunistas. Sus recursos dramáticos fueron muy sencillos. Hizo un teatro para un público amplio, de comicidad fácil, con personajes de rasgos anímicos exagerados.

No obstante, es justo reconocer la pleitesía que rindió a la realidad nacional, al uso del habla campesina y de la clase media provinciana. “Como en Santiago”, representada hoy día, nos da la impresión de una vieja fotografía desteñida por el tiempo.

Con frecuencia, el lenguaje utilizado en la comedia es casi erudito, pero los personajes corrigen la sobrecarga léxica dándole entonaciones campesinas, esbozando gestos de ingenuidad provinciana, ya superados. Pero no podemos olvidar que una “comedia” hay que situarla en su tiempo, porque las transposiciones son peligrosas.

La intención de la obra se explica en la última escena: La oposición

campo-ciudad, el deseo que tiene el provinciano de integrarse a los modales y estilos de vida de la urbe.

Barros Grez, uno de los fundadores del teatro chileno, insinuó en sus obras el valor que tiene la actuación del hombre en el “ambiente” en que le toca vivir. Por ese camino, otros dramaturgos han seguido explorando la estructura de los grupos humanos y de sus relaciones con el medio físico.

Y llegaron a comprender que “la raza chilena” es como un tronco que ha crecido lentamente, mientras que su copa se ha densificado con aportaciones de personas llegadas de otros pueblos, ya integradas con distinta celeridad, en virtud de la fuerza del paisaje geográfico y del cruce de sangres, que salva, incluso, las fronteras del idioma.

No cabe la menor duda de que, durante cada primavera histórica, el tronco de un pueblo siente brotar hojas nuevas que acrecientan su vitalidad.

En la búsqueda de un lenguaje “chileno” tuvo mayores aciertos un dramaturgo oscuro: Mateo Martínez Quevedo, autor de varias comedias. “Don Lucas Gómez” y “La mujer de don Lucas” constituyeron grandes éxitos, por su gracia popular, por su corte de sainete.

El protagonista se expresa en un lenguaje tan propio de su mentalidad que ese dato y semejante adecuación sustentan la categoría dramática de la obra.

Frecuentes son los “apartes”, porque los personajes están cumpliendo la misión de “relatores” del argumento, tal como era frecuente en las comedias del teatro clásico europeo.

Hoy día, los autores han redescubierto el valor dramático de esas tiradas narrativas, que tienen la finalidad de plantear problemas cuya solución habrá de alcanzar el dramaturgo, mediante un lenguaje funcional y los juegos escénicos. La misión del “director” adquiere categoría, responsabilidad, sentido de la creación.

El lenguaje “criollo” y el diseño de caracteres emergen ya en las primeras obras de nuestro teatro nacional. Los autores, al trabajar con entes reales o ficticios, se plantean un dilema, bastante complejo. Saber si la expresión lingüística es una creación del pensamiento, o si el pensamiento se alimenta y desarrolla gracias a la expresión oral o escrita. Cuando una lengua desarrolla nuevas categorías semánticas, ¿han brotado éstas de nuevas formas de pensamiento, o ese fenómeno se ha producido a la inversa?

Es muy posible que el pensamiento se afine y modifique por la recíproca penetración del habla de los individuos. Eso explica que hoy

día el hombre de las ciudades y el de los pueblos mínimos de Chile hayan asimilado sus variantes expresivas, de tal forma que el lenguaje criollo vibra, como superpuesto, en la conversación erudita.

Esas preguntas, que todavía esperan una respuesta de los lingüistas, nos llevan a pensar que el criollo, en virtud de su lenguaje, es un hombre humorista por excelencia, que vive sus problemas y los expresa mediante sencillas figuras de lenguaje. Por eso, varias obras del teatro chileno tienen personajes, huasos, campesinos, que, sin dejar de ser universales, contradicen, con sorna, las clásicas soluciones de un problema determinado.

Germán Luco Cruchaga ha sido un maestro de la comedia popular, costumbrista. Una de sus mejores obras es "La viuda de Apablaza".

Este drama tiene como marco una casa campesina, situada en la región de Temuco. La dueña es una viuda enérgica, viril, madura, que se enamora de un campesino joven.

El sentimiento de frustración la conduce al suicidio. Germán Luco rozó la obra maestra. Y ello es así, aunque no debe olvidarse la opinión de algunos críticos. Sin duda, el drama muestra fragilidades en el andamiaje técnico. La armonía entre el movimiento de los personajes y la acción es caprichosa.

Los desbordes pasionales están sofrenados, para no caer en el folletín. No hay en esta obra solemnidad pomposa y literaria, los tipos cómicos, de sainete, alternan con los esencialmente trágicos, estableciendo un contrapunto teatral.

Las obras dramáticas tienen acotaciones en el texto. En cierto modo, sirven para dirigir la interpretación. En "La viuda de Apablaza" son muchas, ya que el autor hizo un estudio psicológico de los personajes. Por ejemplo, algunas de las escenas, casi mudas, se resuelven con gestos.

El joven que desata el drama es un personaje indiferente, acepta las cosas y responde a su instinto y a los impulsos de su mocedad. La mujer combina en su mentalidad los rasgos de amante y madre.

Los aspectos afectivos y viscerales de una pasión de amor dieron al dramaturgo la pauta para crear una obra costumbrista, que tiene momentos extraordinarios.

El teatro de Germán Luco Cruchaga es como la visión de unos seres humanos que viven acciones mínimas, si bien profundas. El autor no acumula peripecias, no procede dominado por las "tres unidades". Tampoco pretende entretener al espectador con andanzas insólitas.

Los “problemas” le sirven para plantear ciertas actitudes íntimas, llegando a diseñar la sutil “anatomía psicológica” de los sentimientos.

“La viuda de Apablaza” viene a ser el momento de contemplación ética, con instantes de apasionamiento vital.

La tragedia sentimental transparece entre los diálogos y silencios. Los espectadores reciben la posibilidad de un ejemplo, porque el amor de la Viuda es humano, nunca la inútil llamarada que turba los corazones incandescentes y sin peso. De ahí que, en la obra, no sean necesarios los parlamentos retóricos ni las volutas barrocas.

La ondulante línea de un perfil humano, de unas “rosas de otoño”, llena y resume la obra, vasto lienzo de tinieblas que va iluminando el resplandor de una mujer.

El lenguaje campesino y la oposición campo-ciudad se enriquecen con un jirón de vida, no ya esencialmente chileno, sino con proyecciones universales.

LA CLASE MEDIA COMO UN SECTOR DEL MUNDO

Los sociólogos han dicho que el hombre piensa y escribe para ver su imagen reflejada en los ojos de los demás.

Esa afirmación, que viene rodando entre las páginas de los libros de estética, condicionó la obra dramática de Armando Moock. Ha sido un dramaturgo bastante superficial. Cultivó la comedia de la clase media, aspiró a interpretar la vida cotidiana, la existencia de las familias burguesas.

En una de sus primeras obras “Penitas de Amor”, todavía sin estrenar, estableció la oposición práctica y sentimental entre las profesiones liberales y los oficios manuales.

El mismo tema, con más densidad, lo volvió a tratar en “Isabel Sandoval, modas”. Esta comedia es un boceto de estudio social, propio del realismo. Frecuente era en Armando Moock repetir sus mensajes sociales, apoyados en motivaciones muy parecidas en su vertebración. Sus dos mejores obras son “Pueblecito” y “Mocosita”, inspiradas en la tradición literaria del costumbrismo chileno.

En ellas se vuelve a fijar una oposición de valores y estilos entre los existencialismos de la ciudad y del campo. Ya hemos indicado lo fácil que es caer en errores de interpretación. La vida campesina no está hecha sólo de inefables purezas, “desconocidas” en la ciudad.

“Pueblecito” nos muestra a un personaje capitalino que, tras larga ausencia, regresa al campo.

Varias mujeres buscan su realización amorosa, desean casarse con un hombre prefigurado como arquetipo. Dos de ellas, hermanas, desprecian a sus pretendientes, rústicos, sencillos. Una pareja casada representa al binomio puro, campesino, sin complicaciones. Pero cuando llega una mujer, que lleva en sí un conjunto de experiencias capitalinas, se produce un momento de compensaciones entre puntos de vista opuestos: la ciudad y el campo. La solución no puede ser otra que la de combinar, siempre de manera caprichosa, dos actitudes frente a la vida que hace y deshace a los seres humanos.

El autor nos ha dicho, en términos dramáticos, que es posible sublimar las posiciones contrarias.

Una de las mujeres no tiene inconveniente en decir que es la “desencantada de la ciudad”. De la misma forma, en “Mocosita”, otra mujer dirá que todas la han ayudado “a ser una esposa ejemplar, silenciosa, obediente, como todas las madres del pueblo”, encerrada entre las cuatro paredes de una casa gris, aguardando la vuelta del marido, el cual “un día está malhumorado y que, las más de las veces, no habla ni dice nada porque no tiene nada que decir”.

Armando Moock exalta la función de la mujer como novia, esposa y madre. En casi todo su teatro, “La Serpiente”, “Algo triste que llaman amor”, “La araña gris”, hay una preocupación social, normativa, como eco directo de Ibsen.

Así como en “Los Espectros” existen censuras a la conducta de los padres, Moock pone en labios de un personaje una fuerte admonición: “Muchas veces, padre, cuando la labor ha sido ruda, cuando he quemado energías y me duele el cerebro de pensar, siento resbalar por mis venas el alcohol que tú bebiste, y también tiemblan mis manos, como tiembla tu mano ahora”.

¿Aportaciones de este dramaturgo?

En primer término, el haber articulado la posible comedia burguesa. Y también el hecho de intuir la simbiosis de estilos distintos de vida. Oposición más aparente que real.

Con insistencia, quiso demostrar que, en los seres humanos, existe una remota predisposición virgiliana, un amor a la naturaleza campesina, en donde abundan las sendas escondidas y los huertos que el hombre desea plantar por su propia mano. Pero he ahí que semejante actitud anímica no puede convertirse en realidad de un solo golpe, sino mediante avances y retrocesos cordiales e inesperados.

Las ideas de este escritor eran nobles, pero le faltó finura psicológica, discreción para evitar que se desbordaran los cauces del río costumbrista. Quizás, su “lenguaje” dramático, demasiado rectilíneo, no tuvo la suficiente flexibilidad de lenguaje.

ECLOSION DEL HABLA FOLKLORICA

La producción de Antonio Acevedo Hernández carece de una metódica decantación de valores y de las formas literarias.

Su teatro tiene una matización social: “Caín”, “Irredentos”, “Almas perdidas”, “Cardo negro”.

Las innovaciones estilísticas europeas no le afectaron mayormente, manteniendo una línea central realista. Sólo “Chañarcillo” tiene, intercaladas, algunas notas del expresionismo vigente en aquellos años. Esta obra es una visión fragmentaria, pero substantiva, del vivir nacional. Uno de los personajes aprovecha su facilidad verbal para ofrecernos todas las posibilidades del lenguaje folklórico.

En esta creación dramática se han reunido, con diversa fortuna, el cuadro de costumbres, episodios simbólicos, momentos de poesía y algunas estampas de sainete.

Ese animado friso de realidades mineras exhibe, como uno de sus méritos, la autenticidad, la comprensión de unos seres humanos y su posible “descubrimiento” frente al vivir ciudadano.

No obstante la variedad de elementos dramáticos, el autor consiguió armonizarlos con habilidad.

“Arbol Viejo” es un drama montaraz, vigoroso, en donde chocan los sentimientos más elementales.

El protagonista, jefe de un hogar, simboliza al roble solitario, silvestre, que termina por caer. Tanto es el dramatismo de la obra que los críticos dijeron: “Acevedo Hernández es el campeón para hacer llorar”.

Notables son las formas coloquiales, insertadas en los diálogos de manera normal, sin que se note el trabajo literario del autor.

La eclosión del habla folklórica, frecuente en el teatro francés de la época, ha tenido derivaciones recientes, llegando a límites que lindan con la gracia que brota de la insistencia en la procacidad lingüística. Pero he ahí que semejante repetición suele conducir a despeñaderos insondables, en donde todo el montaje de las obras se deshace.

También cabe situar en los entramados trágicos obras como “La

canción rota", "La cortesana del templo" y "El triángulo de cuatro lados". Esta última obra, drama bárbaro, cumple su acción a orillas del mar, cerca de la desembocadura del río Toltén, durante el primer cuarto del siglo XX.

Acevedo Hernández supo anudar los dramatismos, tuvo la gracia de lanzar por los escenarios los brulotes verbales, el decir primitivo del hombre que vive y sufre sus propias sinceridades.

He ahí un aporte que singulariza al teatro chileno. Paisaje, lengua, clases sociales y la explosión lingüística "casi" pura, incontaminada. Más tarde, los dramaturgos más cultos han sido los encargados de difuminar ese primitivismo entre nubecillas metafóricas.

El gran elemento costumbrista, en la mayoría de los casos, ha sido el lenguaje popular, coloquial, convertido en disparadero de libertades y complacencias. Varias obras actuales, chilenas, al presentar un abuso de expresiones criollistas, están condenadas al olvido. Cuando se desciende en busca de frases vulgares, se deshace el equilibrio estético, el ritmo de la obra.

Y EL ESTILO SOBRIO

El denominado teatro argumental, tanto en Europa como en América, ha reunido mucha intriga y ha hecho intervenir como personajes a tipos conocidos.

La corriente simbolista y las que de ella nacieron libraron batalla contra el realismo-naturalismo, para hacer posible un teatro de tendencia ideológica, de aliento poético, con ramificaciones metafísicas.

Ese teatro relega a segundo plano los tipos humanos conocidos y ejemplares, crea personajes de muy particular idiosincrasia, pinta ambientes, nada vulgares, exóticos incluso.

Sucede que, entonces, gana en jerarquía el contenido literario, pero disminuye, en cambio, lo que el teatro exige: acción externa, calidad de espectáculo.

En Chile, Benjamín Morgado, poeta y dramaturgo, hace alarde de un estilo sobrio, no exento de imaginación. Texto y tema conservan su armonía, su compenetración dramática. Mariano Latorre escribió: "Morgado es el más original de los autores modernos chilenos".

Antonio Romera, refiriéndose al estreno de "Hoy comienza el olvido" dijo lo siguiente: "La comedia tiene cosas excelentes, una de ellas es la sencillez de la intriga, la pulcritud del diálogo".

“Este dramaturgo, sin perder contacto con los recursos de antaño, tiene lozanía verbal, rompe las unidades dramáticas, presenta personajes que oscilan entre la seriedad y la delicada ironía”. Sus obras, “La sombra viene del mar”, “Petróleo”, “Valle de sombras”, “Tempestades sin sollozo” y “Todavía la niebla”, explican, hasta donde es posible, la tendencia del hombre a invalidar, dentro y fuera de sí, la realidad que lo desplaza y atormenta.

¿Qué es la realidad? ¿Los hechos exteriores que perciben nuestros sentidos y que modelan nuestras manos?

Benjamín Morgado sugiere, con sus personajes, que la realidad es la proyección de nuestro íntimo ser, de los estremecimientos de nuestra piel.

Sabido es que Miguel de Unamuno dejó temblando en sus novelas y dramas a los seres reales y ficticios, asegurando que ambos tienen la misma jerarquía humana y estética.

Fernando Debesa, profesor universitario y diplomático, fundador de los teatros universitarios, siguiendo la orientación costumbrista, exalta la pureza sentimental en “Mama Rosa”, en la que están insinuados el paisaje y el paso del tiempo en función del afinamiento de la sensibilidad de los personajes. He ahí una obra costumbrista, con diversas acotaciones de análisis psicológico. La “unidad de tiempo”, rota en apariencia, se unifica en la totalidad armónica de la comedia, como una vida que encierra la posibilidad de otras maneras de existir. Este dramaturgo ha expresado: “Pienso que, a pesar de las presiones simplificadoras de los movimientos filosóficos y políticos, el comportamiento es complejo, a menudo inesperado. ¿Qué persigo con mis obras de teatro? Creo que explorar el comportamiento del ser humano frente a sus conflictos individuales y sociales”. Se apoya en una observación escéptica y optimista a la vez. Su obra dramática presenta diversas estructuras: narrativa, psicológica, distribución de los planos temporales, fugas hacia los dominios de la poesía que nace de los entresijos de la realidad. Entre sus mejores obras: “Bernardo O’Higgins”, “Persona y Perro”.

Fernando Cuadra, en su drama “Doña Tierra” analiza lo autóctono, usa un lenguaje lleno de populismos, sin que en ningún momento la reconstrucción idiomática resulte artificiosa. Interesa destacar el siguiente fenómeno: el lenguaje vernáculo, cuando se articula con rigor, se convierte en un decir casi erudito, sujeto a reglas inalterables. Es

decir, se obtiene un teatro popular, empleando un lenguaje esencialmente erudito. Esto último es lo que hizo García Lorca. Conocer ese juego es difícil. Fernando Cuadra debe conocerlo bien. Así lo demuestran sus obras. Con habilidad de gramático introduce en nuestro teatro la corrección expresiva, mediante la armonía que brota de un lenguaje hablado, sin aditamentos de forzada erudición. Arte que supera a los paramentos verbales.

“La niña en la palomera” y “La familia de Marta Mardones”, extraídas de realidades ásperas o amables, muestran que, en algunos momentos, una buhardilla, una simple silla, unos platos y una sencilla y sincera conversación concurren a crear el clima dramático de una obra.

Lejos de los símbolos complicados, que exigen reducciones lógicas ocasionales, los objetos corrientes tienen esa vida normal que con tanto énfasis exige el espectador.

Posible fórmula de su dramaturgia: lo humano y lo técnico, lo social y estético, orientados hacia una chilenidad romántica, trascendente en algunas escenas. Valioso ensayo de comunicación humana.

Hasta ahora hemos expuesto algunas de las “presencias” más importantes en nuestra dramaturgia.

Los directores de teatro han conseguido remozar ciertas obras que parecían condenadas o ser olvidadas, puesto que su “momento” había transcurrido. Gracias a esas adecuaciones, el teatro de comienzos de siglo se nos ofrece ahora como una feliz reminiscencia, como un documento de unas concepciones dramáticas cuya resonancia no se ha extinguido.

Pero el teatro de otras latitudes iba extendiendo sus filamentos conceptuales, para injertarse en conflictos de antaño, para escanciar en odres nuevos los vinos de siempre.

INNOVACIONES TEATRALES

En todas las innovaciones de la creación literaria el contacto de unos grupos con elementos heterogéneos tiene la fuerza de un fermento, de un catalizador estético.

Muchas veces, los sociólogos han puesto en duda el que la literatura sea la expresión fidedigna de una sociedad. Han dicho que esa literatura no pasa de la descripción de ciertos hechos sociales. Esto quiere decir que las formas literarias son, más bien, reveladoras de un deseo de la sociedad.

En Chile, por ejemplo, la dramaturgia criollista viene a ser un medio para centrar la atención del chileno en los menesteres y formas de vida del campo, de los pueblos mínimos, de la manera de expresarse y de reaccionar, en función de un paisaje geográfico y de unas circunstancias que se fueron desgajando con lentitud.

El espectador siente complacencia cuando asiste a una representación campesina o urbana cuyos protagonistas son el huaso y el labrador. Es muy posible que la identificación cordial se produzca más tarde. No está de más recordar que algunos críticos, con objeto de clasificar la pluralidad del movimiento criollista, han procedido a parcelarlo en secciones: campesino, urbano, minero, marítimo, psicológico, etc. Y han llegado a la conclusión que dice: el verdadero criollismo se da en las urbes, en donde se reúnen las diversas agrupaciones humanas.

Las obras que marcaron un momento estelar de la dramaturgia chilena llegaron a zonas que no estaban acordes con las realidades del mundo. Pero muy pronto los autores, sin romper con la herencia cultural, con el terruño, se abrieron a las corrientes del mundo, evitando “las constantes” étnicas y nacionales.

Diríase que el costumbrismo cumplió su etapa brillante, pero quedó intocado el fondo histórico, tan rico en significaciones que rebasan el mar y la cordillera.

Varios dramaturgos chilenos son un ejemplo de captación universal. Los temas de sus obras son clásicos y modernos, al mismo tiempo, románticos, existenciales. Esa multiplicidad impera en diversas latitudes.

Las diversas teorías y los “modelos” que los psicólogos establecen y desarrollan, tienen la finalidad inmediata de encuadrar al hombre en grupos sociales armónicos. Los pedagogos se aventuran a diseñar los puntos esenciales de una finalidad educativa.

Como es lógico, surge de nuevo el tema de las generaciones literarias. La que hoy día labora, con una orientación existencialista y personalista, es producto inmediato de la liquidación de la Segunda Guerra Mundial, con los interrogantes que han suscitado la tecnología y las afinaciones astronómicas, físicas y químicas.

Entre los problemas de mayor prestancia ideológica se nombra la “facilitación” social, que lleva involucrada la “presión social” sobre la formación de opiniones, tanto en períodos de ambigüedad como en días de horizontes abiertos.

Hasta hoy día no ha sido posible tener datos concretos acerca de la

relación del individuo con los grupos. El tema de la soledad está ahí. Y como soluciones, la resignación, la protesta, el tremendismo. En la esencia tremendista subyacen las semillas del absurdo.

En cada grupo social se desarrollan ciertas estructuras significativas, que gravitan en la conciencia del individuo. Es decir, la estructura de una obra producida por un individuo excepcional corresponde a la actitud mental del grupo en que se ha integrado.

En una gran obra dramática es donde la visión del mundo se recorta con mayor coherencia y nitidez. El protagonista ha dejado de ser un hombre aislado, para convertirse en la voz de un conjunto de hombres templados en experiencias afines, copartícipes de recuerdos y anhelos, depositarios de un bagaje de valores amplios.

Para estudiar el teatro chileno más reciente no es necesario puntualizar las huellas de obras o ideas anteriores, sino que la tarea analítica consiste en establecer el “porqué” de su selección. Una cosa es la función significativa de una obra para su autor y otra es su significación real para el grupo que recibe y tamiza el problema dramatizado.

Terminada la Segunda Guerra Mundial reaparece el teatro de ideas, el dramatismo de la sátira en su último grado de sarcasmo, el antiteatro metafísico. Entre esas formas se introduce, con renovada vitalidad, el personalismo de matización religiosa.

¿Dramaturgia de la evasión? La respuesta está en zonas contrarias, porque los dramaturgos, tomándoles el pulso a las realidades, penetran en ese mundo abismal del ser humano, en donde se instauran los mitos y los fantasmas, “el ser” que tamiza el peso de su sangre y el murmullo de las ensoñaciones.

Desesperanza e irracionalidad se suavizan por obra y gracia de la poesía, la más segura garantía de novedad, frescura y audacia. Y eso es así, aunque algunos dramaturgos creen que el reino de la poesía, como el de la pureza, no pertenecen a este mundo.

Se ha hablado del famoso payaso Grock y de la estética del circo, de la posibilidad de que los decorados hablen, de la intromisión del dibujo animado y de las técnicas de la presentación teatral, de un teatro “sobre el teatro”, de una pintura “que pinta la pintura”. Anotemos los diversos sistemas de disponer los escenarios: a la italiana, a la isabelina, a la redonda, teatro circular y teatro total.

En el teatro a la italiana, los espectadores están sentados lejos del escenario, distanciados de la fiesta. Modalidad distinta presenta el estilo isabelino. Escena y espectador están próximos; las distancias se

han esfumado, ambos lugares se interpenetran. El teatro a la redonda coloca a los espectadores en torno al escenario. Los hechos dramáticos se ven de cerca, se abarcan en su totalidad. Por el contrario, el circular rodea al espectador. Los lugares se desplazan, giran, la estabilidad de las cosas desaparece. El espectáculo total es fuente de vértigo, combina diversas técnicas: proyección de imágenes, estereofonía, ascenso y descenso de plataformas. El público pone en acción toda su capacidad emotiva para captar los hechos.

El dramaturgo Egon Wolf, autor de “Discípulos del miedo”, “Mansión de lechuzas”, “Parejas de trapo”, tratando de explicar su teatro ha dicho: “No creo en aquellas obras que son como invernáculos intelectuales. Entiendo el teatro como un gran ensayo de comunicación”. Por eso, sus obras son “ejemplos” de superación anímica, y sus personajes se presentan como seres que, algunas veces, son capaces de escuchar el “rumor interior” que origina la tarea de estar en el mundo, entre situaciones conflictivas. Las situaciones que dramatiza son criollas y de muy diversas latitudes.

Isidora Aguirre cultiva con habilidad el drama popular y costumbrista. Teatro ideológico, lleno de dificultades técnicas. Valiosa su obra miscelánea “La Pérgola de las Flores”.

Alejandro Sieveking, con algunos aciertos definitivos, ha seguido dos corrientes, talvez complementarias: un teatro inspirado en el folclore, popular, y una dramaturgia de orientación social. Ha dicho: “Quiero mejorar el mundo”. Sus obras, espectaculares con frecuencia, se apartan de esa finalidad normativa, lo que indica la seguridad de que el arte dramático es indócil, porque sus personajes se disparan por caminos imprevistos. “La remolienda” y “Animas de día claro” son dos interesantes ejemplos.

Sergio Vodanovic se ciñe a preocupaciones éticas, sigue muy de cerca los mecanismos psicológicos desmenuzados por Ibsen. Cuando los supera, obtiene obras de jerarquía: “Las exiliadas”.

José Ricardo Morales escribe un teatro conflictivo, con versación filosófica: “Bárbara Fidele”, “La vida imposible”, “El embustero en su enredo”, etc.

Ha dicho en relación con su dramaturgia: “El teatro que ahora escribo es una especie de realismo fantástico. Lo real aparece como la real amenaza que es”.

“Pero no vengan a decirme que estas obras tienen carácter negativo o pesimista, puesto que, burla burlando, hacen de su aparente negativi-

dad el medio de señalar y denunciar aquello que corresponde impedir: la pérdida del hombre en su mundo”.

En un recuento de su producción agrega: “Abusos de poder, desarrollo sin límite, daño ecológico, tecnificación a cualquier precio, planificación errónea, terrorismo de Estado y otros errores contemporáneos, son los motivos de mis obras. En vista de lo visto, y de cuanto aún queda por ver, creo que nuestro mundo es el absurdo y no el teatro que lo anuncia y lo denuncia, presagiándolo”.

Enrique Molleto nos habla de su teatro como “antiespectáculo”. Su obra “El telescopio” es una programación del no movimiento, de la no acción, de la no progresión dramática; en otras palabras, el antiespectáculo.

Estas opiniones de los propios autores nos indican que algo se iba gestando en su sensibilidad. Tal vez, los ecos de otras dramaturgias iban dando forma a ciertas ideas que llegaban a Latinoamérica, que brotaban de nuestra propia personalidad chilena.

Dentro de las nuevas tendencias de la dramaturgia se instaura la vieja idea filosófica de que la vida es la sombra de un sueño, y el convencimiento de que los humanos no somos los unos para los otros sino la invención de nuestros corazones. La incomunicación, cada vez más profunda, conduce a los escritores hacia una literatura tremendista, vertebrada en la razón y sinrazón de los más tremendos disparates.

Citemos el caso de un personaje que, en cada uno de los actos teatrales, va perdiendo sus brazos y piernas, para terminar en un hombre inválido. Sin duda, en tales innovaciones hay un deseo concreto, no siempre realizable: cazar al hombre en toda su complejidad. Dramaturgia violenta, que señala el camino para un delicado análisis del ser humano.

DRAMATURGIA DE LA VIOLENCIA

Estados Unidos, Italia, Inglaterra y Francia nos ofrecen la obra de excelentes dramaturgos. Esas “tomas de conciencia” son estructuradas por el espíritu francés. Los autores galos influyen de manera directa en el teatro chileno.

Entre los franceses cabe citar a Jacques Deval, autor de “La belleza del Diablo”, obra que denota un cuidado escrupuloso de la forma, el uso de un vocabulario delicado, que se aplica al movimiento interior de los personajes. Se ve que, para Deval, como para el lírico Gabriel

D'Annunzio, nada es más despreciable que lo fácil, desenfadado y familiar.

Cultiva la "escritura artística", la embriaguez verbal.

"¿Quieres jugar conmigo?", de Marcel Achard, es un indicio del teatro del absurdo, la intromisión de las marionetas simbólicas en la vida del hombre.

Farsa profunda, que presenta, en forma burlesca, los sentimientos humanos: el amor, el honor, los celos, la traición y el olvido. Achard sitúa en diversos tramos las notas de un teatro que, forzosamente, desemboca en la crueldad.

Henri R. Lenormand analiza las zonas abismales en su drama "El hombre y sus fantasmas". Con habilidad cierra los caminos del misterio. En esta obra dramatiza los apetitos violentos del varón y de la hembra. El análisis llega hasta los pormenores de la obsesión angustiosa que condiciona la tarea de estar en el mundo.

Marcel Sauvage se aproxima a las zonas del surrealismo, con el lastre de las novedades filosóficas y poéticas del instante. Intenta sondear, con métodos flamantes, los arcanos de la existencia.

Su héroe es un arquitecto que ha concebido la idea de una catedral enorme, capaz de contener a todos los dioses, digna de reunir las plegarias de todos los corazones. En vez de torres, esa catedral tiene dos chimeneas altísimas, por las cuales deben salir las oraciones, condensadas en himnos unísonos, para crear una síntesis de los más nobles alientos del ser humano. He ahí una obra que, desde los recintos de un desdibujado misticismo, se interna por los tramados complejos de la política.

Ese teatro, del que hemos elegido algunas variantes, llega a nuestra América. Contiene el principio de nuevas posiciones ante el hecho dramático.

El surrealismo, vigente en mayor o menor grado, quiere atravesar la realidad, las ideologías y los lenguajes, para dar paso a unidades vivas llenas de angustia y de admiración. Entre ambos límites se esconden el asombro y la violencia.

El diálogo se funda en la reciprocidad de las palabras, en la teórica igualdad de los hablantes. Sin embargo, cuando esas palabras no cumplen la misión de "hacerse entender", los personajes recurren a un primitivismo del lenguaje, y entonces brota la incompreensión. Por eso el teatro del absurdo establece abismos entre las personas que, forman-

do parte de un núcleo familiar, son “desconocidos” entre sí. Alberto Heiremans y Jorge Díaz han hecho uso de ello en varias de sus obras.

Cada vez que una persona pronuncia una frase, espera una contestación que la afirme o la niegue, pero si la respuesta no tiene ninguna de esas exigencias lógicas, el personaje se pierde, hasta que llega a darse cuenta de que, en la vida real, el inconsciente no está dominado por una conciencia ordenadora. Ese teatro será cruel, irracional en apariencia.

La crisis de nuestro mundo exige un afinamiento de las formas de convivencia. Es urgente establecer medios de contacto entre el espectáculo teatral y su espectador.

Lo cotidiano y lo monstruoso, lo diurno y lo onírico pueden llegar a tener fórmulas de equilibrio. Ejemplos conocidos por los dramaturgos chilenos no faltan. Incluso les han sabido dar sesgos originales. La idea fundamental está dicha en las opiniones de algunos autores. Por eso, hemos reproducido sus palabras, la orientación de sus respectivos “teatros”.

Ese ambiente dramático y cultural se adivina en la obra de Heiremans y Jorge Díaz. Y también lo hacen suyo autores como David Benavente, Alejandro Sieveking y Miguel Littin.

Entre líneas, aparecen algunos momentos de obras “generatrices”. “Calígula”, de Camus; “Nuestro Pueblo”, de Thornton Wilder; “Cada cual a su manera”, de Pirandello; “La cortesana respetuosa”, de Sartre; “El matrimonio del señor Mississippi”, de Dürrenmatt, y varias creaciones de Albee.

Luis Alberto Heiremans, fallecido en 1964, a la edad de 36 años, dramaturgo de gran cultura, estudioso de las innovaciones teatrales, consiguió dar a sus obras un hálito moderno.

Varias de sus comedias tienen jerarquía de ficción dramática, en un marco espectacular. Los diálogos están llenos de alusiones culturales. Una forma, casi poética, les da galanura literaria.

Conocedor de los movimientos dramáticos europeos y norteamericanos, diluyó en sus creaciones elementos románticos, existenciales y del absurdo. Escribió también novelas y cuentos. En “Puerta de Salida” EXPONE UNA TESIS que inserta en varias escenas de sus obras dramáticas: “Para que nosotros lleguemos a entregarnos en forma definitiva a alguien o algo, es necesario que la decisión brote del raciocinio, de una especie de estudio clarividente que nos lleva a descubrir esa salida en un mundo en donde sólo se veían pasadizos concéntricos. Más aún, esa

salida nunca está verdaderamente en el mundo. La salida está más allá”.

“La jaula en el árbol” es una obra de cierto simbolismo, la defensa de la libertad absoluta frente a las coacciones del vivir gregario. “La eterna trampa”, de excelente calidad literaria, carece de trabazón dramática. El autor hace intervenir a un “personaje”, relator marginal, que anula la posibilidad de sorpresa. “Noche de equinoccio” tiene como escenario una playa, lugar propicio para un idilio, para un incidente más en la noche ardorosa.

“La hora robada”, “cuento para el teatro”, es la dramatización de una historia extraña.

Una pareja de recién casados llega, tras un accidente de automóvil, a una casa poblada de fantasmas. La acción, pletórica de nostalgias, invita a buscar el tiempo perdido, para fijarlo en un instante de trascendencia. Las acciones están matizadas con un suave humor, no exento de poesía.

Una obra europea está en esa línea: “La invitación al castillo”, de Anohuil. La aventura fantasmal funde los valores de la vida concreta y de la fantasía. Pero todo ello con excesiva lentitud.

En otra comedia de Heiremans, “Es de creerlo y no contarlo”, aparecen de nuevo los seres fantasmales, como un eco de las comedias del francés Lenormand. Son tres ángeles que toman formas corpóreas para convivir con los hombres y ejercer entre ellos funciones de protección y compleja salvaguardia.

En “Versos de Ciego”, obra representada en el Festival del Teatro de las Naciones, París 1961, se encuentra una simbología normativa, ese impulso romántico que preside gran parte de su producción.

Siguiendo una estrella, un grupo de personas da testimonio de profundas ansias idealistas. Superan los obstáculos y contrariedades marginales, siguen adelante, sin tregua de ninguna clase, para demostrar su fe ciega y sus profundas convicciones.

La estrella se pierde en el firmamento. ¿Pero cuál es su dirección?

Heiremans se propuso atacar el materialismo de la hora actual. Como armas, un genuino idealismo, la necesidad de un solemne compromiso.

Una obra de tal contextura tiene el peligro de no conseguir una trabazón lógica. De ahí que su simbolismo resulte bastante enrevesado, caprichoso.

“El Abanderado” presenta, en planos yuxtapuestos, la figura del bandido y la bondad del penitente que forma en el cortejo de la

procesión de la Cruz de Mayo. Su mérito: haber incorporado a la dramaturgia nacional estilizados aspectos folklóricos.

En el Festival de Berlín, 1963, se estrenó la trilogía "Buenaventura". La forman tres obras breves, en las que se han glosado las ideas morales y filosóficas del dramaturgo: "El año repetido", "El Mar en la muralla" y "Arpegione". En cada una de ellas aparece una pareja humana que lucha contra la soledad. Sabido es que, entre la realidad y el engaño, entre el varón y la mujer, hay distancias estelares, casi nunca colmadas. Sin embargo, esos vacíos confieren a los cuerpos y a los espíritus una aparente elasticidad, una desenvoltura. Hay fuegos de artificio en la primera de esas obritas, que se deshacen y apagan en manos de una mujer. El simbolismo es directo, normativo incluso.

El mar soñado, hecho grito en la pared, gracias a un anuncio tipográfico, rompe ciertas olas hipotéticas, permanece y se aleja como los sueños, dejando en la sensibilidad de los personajes los elementos de una realidad nueva, superior a la de los sueños. En "Arpegione" hay una nota musical, una frase serpentina, que modula y conduce las ilusiones.

El psicólogo Ernt Cassirer, fallecido en 1945, en su obra "Antropología filosófica" desarrolló una teoría original sobre el hombre y la cultura, fundándola en abundante material científico e histórico. Una de sus afirmaciones es la siguiente: "En la vida humana se articulan el presente, el pasado y el futuro. Vivimos más en nuestras dudas, temores y ansiedades y esperanzas para el futuro que en nuestros recuerdos".

Esa postura futurista resulta equívoca, engañosa. El hombre piensa en un futuro que bien puede llamarse simbólico, nunca absoluto y concreto. Esa preocupación, llevada al teatro, como lo hizo Heiremans, se convierte en un brillante juego de posibilidades, siempre sujetas a factores de indeterminación.

Heiremans pensaba que era posible vencer los instantes sórdidos de la existencia, porque muy cerca de la realidad cotidiana está otra, como disimulada, otra que fija las compensaciones. Esa idea adquiere grandeza en su obra póstuma "El tono chico", unida por el simbolismo con "Versos de Ciego".

Su tema es el incidente ocurrido en un circo pobre, la vida de un artista víctima de los celos femeninos. La semilla de su trabajo circense prende, como herencia en el toni chico, sujeto desde ese instante al destino inexorable. Sencilla obra que muestra alcances metafísicos, con lejanos ecos de "La Noche del Sábado", de Jacinto Benavente.

Tuvo nuestro dramaturgo la visión clara del teatro como espectáculo. Dentro de su orientación uniforme, de fácil romanticismo, señaló ricas posibilidades al teatro nacional. Inteligentes directores colaboraron en sus ensayos. Abierto a horizontes universales, si bien con un exceso de "literatura", superó los moldes del costumbrismo.

Cuando se habla de horizontes universales, estamos diciendo que los dramaturgos actuales llevan a sus obras los fecundos conflictos sociales, las fuentes del poder de la sociedad, la irrupción de las razas de color en los planos de la Historia, la verdad de una familia que modifica sus viejas concepciones, el renacimiento religioso, la presencia y fuerza de los símbolos carismáticos, la mediación paterna, los conflictos de la sociología, la hipótesis del retraso cultural.

Para organizar un asedio a semejantes y comprometidos temas, los autores teatrales "construyen" almas imaginarias, psicologías que, sin ser reales, pueden ser posibles. La cantidad de "invenciones" que puede soportar una obra de teatro depende del genio del autor. Heiremans, romántico de formación universitaria, hizo un teatro que gira en torno a las desazones espirituales.

En nuestros días, los autores más audaces saben que la evolución humana no es mera cuestión de biología, sino de interacción de las características físicas y culturales del hombre, cada una de las cuales influye en las otras.

El hombre, "animal domesticado", no puede sobrevivir ni ser feliz en estado de naturaleza.

Los actuales sociólogos del teatro insisten en hacer preguntas: ¿Cuál es la misión del teatro, divertir, enseñar, fomentar el espíritu crítico, brindar rumbos de evasión?

No cabe la menor duda de que todas las innovaciones en materia teatral se han emprendido como reivindicaciones de la realidad. Hasta el mismo teatro de vanguardia presenta una realidad total, con la inclusión de lo ilógico, de las pesadillas, la fantasía y los desvaríos oníricos. De ahí que esa mezcla de elementos heterogéneos desemboque en la incomunicación o el absurdo.

En estos momentos, el teatro se centra en las ideas y en los encantamientos mágicos, en arremetidas contra los valores culturales y en normas que modifiquen la personalidad y la conducta del hombre. El sentido primordial de muchos acontecimientos se patentiza, cuando se los inscribe en una estructura teatral. El hombre político se ha convertido en "homo dramaticus".

En síntesis, podemos decir lo siguiente: existe una reacción contra el realismo vulgar. El lenguaje empleado ha sido absorbido, en parte, por un conjunto de movimientos, iluminación, sonidos, acciones improvisadas y hechos incidentales. Más que la representación como literatura, interesa el énfasis de la acción en el escenario. El vocablo "crueldad" significa intensidad. Esa crueldad no tiene nada que ver con el sadismo ni con el derramamiento de sangre. Esto quiere decir que el teatro ha modificado un viejo concepto, ya que, desde el punto de la mente, crueldad significa rigor, razón implacable, determinación absoluta e irreversible. A veces, nuestras hipótesis racionales no revelan siempre la esencia de la vida. ¿Será cierto que las cosas se han embrollado con la risa y la locura? ¿Acaso las personas individuales son estados de ánimo, símbolos, máscaras?

No debe extrañarnos, pues, que algunos dramaturgos, en medio de tanta complejidad, terminen sus obras con frases como la siguiente: "Navegábamos por la bahía a la luz de la luna".

CRITICA SOCIAL Y ABSURDO

La filosofía comienza cuando el ser racional se pregunta por el origen del mundo. Sus problemas abarcan la esencia de la verdad, las clases del ser, el origen primitivo, la finalidad del proceso cósmico, la resonancia de los valores y la posición del hombre en el mundo. El fluir del tiempo hace que algunos problemas originariamente filosóficos, se vayan entregando a la ciencia.

Entonces, la tristeza, de origen cósmico, se convierte en angustia existencial. Surgen los problemas, el paso de la soledad al gregarismo, a la constitución de las masas, a la vida social. Los primeros indicios de crítica nacen con fuerza, ya que los seres humanos buscan la felicidad en sus grados más diversos.

Eso explica el que los dramaturgos hayan llevado a sus obras el bullir y bullicio de las situaciones conflictivas.

Desde el momento en que Aristóteles formula su famosa teoría de la conclusión, cuando nos dice que es necesario saber por qué las cosas son así y por qué se comportan de esa manera y no de otra, se inicia la brecha de la duda, se acepta la existencia de lo casual, de aquello que bien podría ser de otra manera. Ortega y Gasset repetirá con delectación intelectual: "Yo soy yo y la circunstancia". En esa circunstancia,

atmósfera y lastre vital, se incuban los motivos de la infelicidad y tristeza.

Otro filósofo, Eduardo Nicol, ha dilatado el panorama circunstancial, eligiendo una palabra que extiende sus ramazones por todos los dominios de la vida. Nos habla de las "situaciones", es decir, de los momentos en los cuales la vida adquiere aspectos variados, significativos en grado sumo.

La orientación existencial tiene amplias y arriesgadas perspectivas. Las zonas de la aventura bordean los patrimonios del surrealismo descomunal. Aunque por otro lado se trueca en epifanía vital esa incitación a la aventura, alejando al hombre de la preocupación de ver su propia existencia reflejada en los ojos de los demás.

Desde el instante en que el hombre se mira a sí mismo, se lanza por los despeñaderos del absurdo, nacen los síntomas de la incomunicación, el lenguaje y los sentimientos se hacen inoperantes.

Una psicología de carácter práctico argumenta que la función del conocimiento, como instrumento de penetración en el mundo, debe ser mejorada, transformando los actuales cuadros de conceptos y elaborando una teoría del conocimiento de amplia base experimental. Será un buen camino para aprovechar orgánicamente un mundo más unido y organizado.

¿Por qué la incomunicación es uno de los severos ingredientes del teatro del absurdo?

Se han buscado algunas posibles características de esa dramaturgia, en cuyas coordenadas se inscribe gran parte de la producción de Jorge Díaz.

El teatro del absurdo presenta al hombre avasallado por el ambiente de una sociedad desorganizada y trivial. Surge lo insólito, desconectado de toda lógica. Los diálogos no tienen continuidad, debido al juego permanente de la incoherencia. Sin embargo, mediante la reducción al absurdo, es posible aproximarse a las encrucijadas que se entrelazan en nuestro espíritu. Por lo tanto, es urgente analizarlo para entender lo que los filósofos llaman "sensibilidad absurda" y "lucidez ante el absurdo". Así adquieren valor algunas obras que tienen su origen en las lucubraciones lingüísticas de Joyce y en las conflictivas cogitaciones de Kafka.

La citada dramaturgia no es una "locura de rufianes" de la estética, sino un espejo que refleja un mundo perturbado que se acerca a un punto crítico. Cada generación tiene su forma particular de experimentar la existencia porque el mundo está en continuo proceso de

cambio, y cada dramaturgo de marcada personalidad crea alguna variación especial del tema de su momento histórico. Por lo tanto, la forma universal de comunicación humana cambia también.

Jorge Díaz, hijo de padres españoles, nacido en Rosario, Argentina, nacionalizado chileno, dibujante, arquitecto, ha escrito obras que recorren gamas sociales distintas, opuestas.

Entre ellas: “El velero en la botella”, “El lugar donde mueren los mamíferos”, “Réquiem para un girasol”, “El cepillo de dientes”, “Variaciones para muertos de percusión”, “Introducción al elefante y otras zoologías”, “Topografía de un desnudo”, “Los ángeles ladrones”, “La mala Noche buena”.

La denuncia es el “leimotiv” de sus comedias. Denuncia delirante, en una atmósfera de humor negro, áspero, ilógico. El desarrollo de sus escenas es imprevisible.

Lleva la condición humana hasta límites desorbitados. Una de sus finalidades: llegar a la intimidad del hombre a través del humor. A veces, juega con los personajes y los somete a situaciones incongruentes. En “Réquiem para un girasol” hay un humor macabro. La necrofilia se retuerce de manera dolorosa. Uno de los personajes es el alegre dueño de una casa de pompas fúnebres, destinada a perros, gatos, dragones, jirafas. Otro es un individuo pesimista, retórico, lleno de manías.

El dramaturgo pone en contraste dos posiciones ante la vida diaria. Vemos cierta urna funeraria de varios metros. Eso recuerda al muerto de Ionesco que crece en escena hasta llegar al público. Absurdo que justifica la frase de uno de los familiares: “Al llevarse el muerto, la casa quedó vacía”.

Aunque esta obra tiene reminiscencias de modelos bien conocidos, hay en ella el trabajo inteligente de un dramaturgo que desea superarse.

Jorge Díaz le quita solemnidad a la muerte, rompe su tabú, escribe sobre el sexo, lo dominan la cólera y las risas, sentimientos que, unidos, desatan la violencia.

Decimos que le escamotea grandiosidad a la muerte. He ahí una actitud frecuente en los dramaturgos de vanguardia.

La historia del pensamiento nos dice que los hombres y los pueblos han elegido su final de ruta, pensando en la nada o en paraísos que se abren más allá de la muerte. El individuo ha creado su propio arte del morir, sin pensar que es necesario morir más de una vez para vivir más

de una vida consciente. Gabriela Mistral nos presenta el caso de una persona, amasijo del tiempo, a quien hay que mostrarle la muerte para que “se la aprenda”.

En “Variaciones para muertos de percusión”, título que es un hipérbaton ideológico, se enfrenta a los efectos nefastos de la propaganda, de la repetición de las consignas que producen el ablandamiento de las personas sensatas.

La “percusión” consiste en doblegar la libertad humana. La cruel repetición de las consignas, de los “slogans”, de los avisos contados hace que el hombre, fatigado, lo acepte todo.

¿Será que la civilización de la técnica se nos ha convertido en grave problema?

Jorge Díaz lleva esa realidad al escenario, porque el teatro, por su valor de comunicación directa con el público, tiene la gracia y desgracia de “irritar”.

“El velero en la botella” presenta a unos seres normales, si bien observados a través de lentes parabólicas, de tal forma que llegan a convertirse en personajes disparatados.

El simbolismo es el siguiente: la botella (el ambiente) encierra al velero (el hombre) que significa, por definición, el ansia de horizontes. Dos planos vitales se anudan en la obra: el idealista y el de las personas fracasadas. El primero, como es frecuente en las obras de Jorge Díaz, se resuelve en poesía, mientras que el segundo permanece como problema de meditación, cuya solución habrá de ser producto de un racionalismo frío. Varias veces, el autor ha dicho que su propósito es abocarse al problema de la comunicación de los seres.

El punto de partida puede estar en el desacuerdo entre padres e hijos, en una falta de amor, en un conflicto de generaciones.

Semejante punto de origen ha desatado exageraciones, y sociólogos hay que han insinuado: “Es un hecho característico de la mayoría de nuestros héroes contemporáneos el que no tengan padres”. Cuando los tienen, se les retrata como incapaces o como psicológicamente ausentes “de una manera o de otra”.

“El lugar donde mueren los mamíferos” es una insistencia en sus denuncias: la falsa moral, la mecanización de los sentimientos, los falsos y ocasionales alardes de ayuda al prójimo.

El aparato metafórico del lenguaje descoyunta la prosodia de las palabras, crea un sonsonete musical extraño, lejos de los ritmos que, algunas veces, recoge la prosa lírica.

“El cepillo de dientes” constituye un ejemplo de antiteatro y de

dramaturgia del absurdo. Como ya hemos dicho, ahí están los ecos amplificados de obras extranjeras, que señalan la eclosión de la convivencia ilógica, de la soledad “en compañía”. Por ejemplo “La Parodia”, de Adamov, que dramatiza las aventuras de un viajero anónimo en persecución de una mujer, a quien ha perdido de vista durante una peregrinación a una ciudad desconocida; “La cantante calva”, “La lección”, “¿Cómo desligarse?”, “El nuevo inquilino”, de Ionesco, etc.

En el teatro del absurdo, el protagonista no existe, el desenlace permanece en el aire, el argumento se deshace, los agonistas conversan como si cada uno de ellos estuviera viviendo en orbes distintos, los diálogos están salpicados de aparentes incoherencias y de “frases hechas”, que nada dicen en definitiva.

Veamos un ejemplo de “El cepillo de dientes”.

“¿Más café, linda?
Con dos terrones, por favor.
¿Con crema o sin?
Eso es de las películas, lindo.
¿Qué cosa?
La crema.
La que me ofreciste recién.
¿Yo? ¿De qué estás hablando?
De la crema.
¿La crema para la cara?
¿De qué cara? Yo no uso crema.
Yo tampoco.
¿Y la de afeitar?
Eso es jabón.
Pero muy bien que te sirve.
Bueno, de servir, como las arañitas del jardín.
¿Para qué?
Se comen los insectos dañinos.
¿De qué estábamos hablando?
No sé.

En ese fragmento de diálogo se ha querido significar la incomunicación entre los seres. Abundan en esta obra los refranes dichos en momentos que nada tienen que ver con la fluencia de la situación anímica.

La simbología del “cepillo” indica que los mismos mecanismos

psíquicos son distintos en cada persona, incluso en las que forman parte de una constelación familiar.

Este dramaturgo se ha referido a su propio teatro: “Yo no sé qué es la vida, ni hacia dónde va el hombre, y eso es una verdad más importante que todo. Sólo que cuesta expresarla, porque al acercarse a ella, con el instrumento vil de la palabra, todo se transforma en un discurso escolar de fin de curso, ridículo. Me dominan dos sentimientos únicos: la cólera y la risa, que se presentan unidos. La fisión ocasional de este núcleo desata en mí la violencia”.

Para justificar su actitud dramática agrega:

“El arte y la libertad son cosas que hay que robar y usar contra el orden establecido”. He ahí un asedio que, en la obra de Jorge Díaz, se limita a las posiciones estéticas y filosóficas.

Ese ángulo de la dramaturgia chilena, deshecha sin llegar a su mayoría ideológica, se ha nutrido también con las aproximaciones estéticas del húngaro Martín Eslín, alumno de la famosa escuela teatral Reinhardt Seminar, de Viena, director de teatro.

Conocida es su obra polémica titulada “Teatro del absurdo”, escrita en 1966. Anotemos algunas de sus ideas. “Constituye un abuso suponer que cada época presenta un patrón de comportamiento homogéneo. La nuestra, con más claridad que otras, es una época de transición, que ofrece un panorama confuso y estratificado: Creencias medievales, todavía vigentes, envueltas en el racionalismo del siglo XIX, estremecida por súbitas erupciones volcánicas”.

Albert Camus, en el “Mito de Sisifo” razona: “El mundo que puede ser explicado por razonamientos, aunque defectuosos, es un mundo familiar. Pero es un universo que, súbitamente, se ve privado de ilusiones y de luz; el hombre se siente extranjero”.

Jorge Díaz sigue muy de cerca a los autores de vanguardia. Frecuentes son “los préstamos” que les solicita, para incrustarlos en sus comedias. No obstante, el trasiego de ideas y de técnicas dramáticas suele ser necesario y fecundo.

En 1938, el francés Antonin Artaud publicó un libro, “El TEATRO y su doble” que contiene elementos de lo que llamó “teatro de la crueldad” basado en la revelación de nuestro inconsciente.

La sátira mordaz, las palabras deformadas, el valor de los colores, los gritos y ruidos han sido utilizados por los pioneros del antiteatro.

El gran camino, especie de vía real, ha comenzado a dibujarse

gracias al concurso de Harold Pinter, Edward Albee y Shelagh Delaney.

EN BUSCA DE UNA SINTESIS

Todos los dramaturgos han llegado a esta pregunta: ¿Qué es lo chileno? Lo que supone ir en busca de las esencias de la chilenidad.

La respuesta no se ha expresado con bastante claridad, ya que exige haber resuelto la antinomia que relaciona lo concreto y lo abstracto, la realidad y la superrealidad.

Los más notables escritores del siglo XX han llegado a crear su estilo mediante esa ambivalencia. ¿Lo han logrado? Cualquier respuesta habría de ser parcial.

No cabe la menor duda de que la chilenidad está en lo humano, nunca en lo circunstancial del paisaje o en los pormenores del habla campesina. El hombre chileno trata de integrar en sí mismo fuerzas que sus antepasados consideraron como factores externos, de índole geográfica y que para el hombre de Chile constituyen un drama, un desafío del destino.

Los dramaturgos chilenos se han dado cuenta de que el habitante del país lleva en su espíritu una pugna de culturas que no logra armonizar. Es el caso de todos los pueblos hispanoamericanos.

El teatro nacional de hoy día ha llegado a las fronteras del realismo y ensaya las fugas que conducen hacia otras culturas y hacia problemas de raigambre universal.

Esa necesaria apertura, ese vivir entre el subsole y el subterra están insinuadas en los poemas de Gabriela Mistral: "No tengo sólo un Angel/ con el ala estremecida./ Me nacen como al mar/ mecen las dos orillas/ el Angel que da el gozo/ y el que da la agonía".

Entre esa agonía y ese gozo, zona siempre imprecisa, se mueven los valores de la chilenidad.

En un panorama de "presencias chilenas" en la dramaturgia, es posible indicar nombres de autores de diversos niveles. No lo hacemos por economía y porque lo que interesa es la esencia de un teatro que partió con reminiscencias románticas y que ha escalado posiciones complejas, en las cuales se entrecruzan todas las escuelas literarias.

Nadie ignora que, en literatura, no son posibles los productos estéticamente puros, máxime en el teatro que, por ser copia y análisis

de la vida, necesita registrar todo el repertorio de sensaciones que dirigen y condicionan la tarea de estar anclado en un paisaje vital.

Los conflictos que vive el huaso son idénticos a los que dirigen los actos significativos del habitante de la urbe. Claro está que ciertos detalles les confieren una fisonomía particular. Acaso sea el lenguaje un medio de llegar a las primeras zonas íntimas del campesino, el hombre celoso de sus raíces europeas, de los grupos “raciales” que viven como enquistados en el ambiente nacional.

Felizmente, esos grupos, lentamente, no obstante el recuerdo nostálgico y nebuloso de su ancestro, van adquiriendo una categoría chilena.

Cuando la atención se encauza en busca de una posible síntesis, siempre relativa y sujeta a interpolaciones, se instaura en los primeros planos el problema del idioma popular, de los modismos lingüísticos, los cuales no pasan de ser un accidente en la vida y comportamiento de los seres humanos.

Mariano Latorre, que también ensayó el teatro, pero que nunca se atrevió a ver representadas sus obras, “porque era peligroso el contacto directo con el público”, logró disparar la moda criollista. Se dedicó a reproducir el paisaje y la manera de hablar de los huasos. Muy pronto se convenció de que la realidad “popular” se le convertía en juguete gramatical, porque las barreras idiomáticas entre los campesinos, mineros, marinos, y “rotos” de las ciudades eran mínimas, inexistentes con frecuencia.

Muchas de las palabras criollistas y ciertas costumbres tienen una venerable raigambre castellana y de otros países. Esas palabras figuran en los diccionarios eruditos, si bien con significados distintos. ¿Qué ha sucedido? Sin duda, estamos frente a una evolución lingüística, a una declinación de los vocablos, cuyas leyes registra la semántica. Todo el mundo sabe los fenómenos que se producen, cuando el hombre que habla discurre entre los enrejados de la imagen, de la comparación y de la metáfora. En semejante tránsito, los vocablos se van cargando de significaciones originales.

Determinar el sentido metafórico de las palabras campesinas es una actividad de gran valor. Es cierto que los hombres piensan de acuerdo con su lengua, pero no debemos guiarnos por el vocabulario restringido que el pueblo ha elegido para expresar algunas de sus reacciones ocasionales.

Por eso, creemos que los dramaturgos, de segundo orden, cometen

un error cuando imaginan que unas palabras y que unos brulotes metafóricos bastan para configurar el alma del huaso, la ironía del roto y la actitud sentenciosa del hombre que lleva en su sangre el sustrato de viejas culturas.

El teatro chileno, el gran teatro, no ha olvidado sus esencias nacionales por el hecho de haber asimilado auras universales. Por el contrario, los dramaturgos han entendido que el carácter chileno presenta dos significados o contenidos.

De una parte, el modo de ser, peculiar. Y junto a ese aspecto, que bien podemos llamar histórico, coexiste otro, el “proyectivo”, que apunta hacia el futuro.

Esa posición intelectual “prospectiva” es la que conduce a dramatizar los temas nacionales con una visión universal.

Entre los conflictos amplios, está danzando la imagen de lo chileno. Con un poco de imaginación, es posible aislar una serie de elementos que entregan un “acento” a la literatura dramática nacional.

Se vive un momento en que los puntos de vista se hacen cosmopolitas, en que la “raza”, sin salir de sí misma, participa de los errores y aciertos de grupos humanos alejados.

Los “presencias” en el teatro chileno del siglo XX nos demuestran los rumbos mentales de un conjunto de escritores que observan el mundo con los pies en su tierra natal o de consciente adopción, en donde han nacido sus hijos y han plantado un árbol cerca a un hogar.

Esos dramaturgos cumplen la tarea intuitiva e intelectual de aquel hombre que trepa por un árbol en busca de lejanos horizontes, y que después descende para recibir la vibración de las raíces.

En estas páginas, en más de una oportunidad, hemos deslizado el término “destino”, no como fatalidad, sino en sus proyecciones de porvenir, dirección, predefinición histórica.

En esa palabra, desde hace siglos, cuando los hombres escribían el gran poema novelesco de los dioses, se han mezclado la percepción de la realidad y el derrame de la fantasía. Cada vez que se habla del destino de un hombre o de un pueblo, cabe dudar, porque no se sabe si se está entreviendo algo concreto o posible, o si se proyecta sobre ellos una representación ilusoria. Sabido es que muchos escritores han querido ceñir la realidad de una ciudad, y entonces han tenido que inventar esa ciudad.

A diferencia de la mera fatalidad, cerrada en sí misma, hay en el “destino” la idea de una dirección en busca de algo inteligible, de una

instancia que lleva al hombre en busca de la comprensión de una serie de valores que se presentan como un “ofrecimiento”. Ahora bien, ese ofrecimiento puede ser rechazado por el ser humano.

No olvidemos que esa presentación de posibilidades no sólo se hace a un individuo, sino a una constelación de comunidades.

Algunos hombres de un país, y ahí están los dramaturgos, son los encargados de conocer ese mandato. Esto significa que el hallazgo del destino histórico de un pueblo, su descubrimiento, lejos de provenir de la multitud indiscriminada, es privilegio de algunos miembros de la comunidad.

Los dramaturgos se aprestaron a recibir la esencia de lo que significaba vivir en un mundo de cosas y seres, de objetos y personas. Un mundo que no sólo puede ser visto y sentido, sino que, en cierto modo, se “crea” mediante la palabra, con evidente crueldad o en una forma exultante.

El hombre, aprisionado por diversas circunstancias, es la única criatura que se enfurece y que, al proyectarse fuera de sí mismo, busca los hontanares del entusiasmo.

La insistencia de algunos dramaturgos chilenos en lo “nacional” tiene sus razones de ser. Quienes han desdeñado lo autóctono se recitan en silencio: “¡Oh cuanto siento haber dejado/ correr un largo río entre mis dedos/ sin beber una gota!”.

Un teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”.

Sin duda, el espectáculo es un juego, pero sólo tiene validez cuando ese juego es serio.

Entre las frondas semánticas del vocablo “serio” caben la sátira, el desequilibrio jocoso y la meditación que, desde la envoltura de los hechos, va gastando las resistencias y se lanza en busca de un principio de medrosa trascendencia.

Los temas de un teatro criollista, vernáculo, sin prescindir de la gracia, abriéndose a las situaciones crueles y absurdas, tienen fuerza cuando los momentos dramáticos están vertebrados en función de una línea de fuerza armónica. Perder o ver transcurrir el tiempo no es lo mismo que vivirlo. Creemos que el teatro chileno del siglo XX ha tendido puentes sólidos entre los acontecimientos que se han vivido. Al mismo tiempo, se han fijado los hitos de trayectoria de una corriente que no cesa. Es muy posible que nuestro teatro haya mostrado zonas sin

tocar, vacíos o blancos, pero no debemos olvidar que el dramaturgo, gracias a la tierra que no pisa, consigue llegar a gran distancia. A veces, el arte camina entre vacíos, cerca de huellas casi imperceptibles, y en cada punto de su actividad creadora y crítica, avanza y retrocede, dibuja mediante simbolismos la circunferencia que, mediante los armónicos puntos de su contorno, "ya se CIERRA, ya se inicia".

Si intentásemos trazar la trayectoria del teatro chileno, veríamos surgir etapas, de variable duración, que se llaman romanticismo, chilenidad en función del lenguaje hablado y coloquial, realismo crítico, esguinces de absurdo y crueldad, apertura en busca de los problemas y programas del hombre, posiciones dispares que van desde el "primero vivir y después filosofar" hasta la posición contraria.

El análisis estructuralista de las obras dramáticas nos está diciendo que los seres humanos de todas las partes del mundo han aprendido a desgajar romanticismos de las realidades adversas, porque la vida cuesta vivirla, porque los hechos más insignificantes tienen su voz recóndita. Esa "presencia", que bien podría llamarse filosófica, existe en nuestro teatro. Sólo necesitamos afinar nuestra sensibilidad.

BIBLIOGRAFIA

- MAURICIO BEMOL, *Orientaciones actuales de la literatura francesa*, Editorial Troquel, 1975. Buenos Aires.
- ANNA BALAKIAN, *Orígenes literarios del surrealismo*, Editorial Zig-Zag, Santiago.
- PIERRE DE BOISDEFRE, *Historia viva de la literatura francesa*, Editorial Zig-Zag, 1960.
- SPARTACO GAMBERINI, *Orientaciones actuales de la literatura inglesa*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1970.
- JUAN VILLEGAS, *La interpretación de la obra dramática*, Editorial Universitaria, Santiago, 1972.
- MARÍA MONNER SANS, *Panorama del Nuevo Teatro*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.
- MARIO CÁNEPA, *Historia del Teatro Chileno*, Editorial Universidad Técnica del Estado, Santiago, 1974.
- ANTONIO AGUILAR, *El absurdo*, Editorial Sanjuanina, Buenos Aires, 1974.
- NOE JITRIK, *Producción literaria y producción social*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1974.
- BARBANO, DUMAZEDIR y otros, *Literatura y Sociología*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.
- VARIOS AUTORES, *El estructuralismo. Sociología*, Troquel, B. A.
- RAÚL SILVA CÁCERES, *La dramaturgia de Armando Mooock*, Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, 1973.
- Boletines de Filología de las Universidades de Chile, Católica, Austral y Concepción.
- LUPE RUMAZO, *Rol Beligerante*, Editorial Edime, Buenos Aires, 1976.
- EODOLFO E. MODERN, *El expresionismo literario*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1975.

SEVERO SARDUY, *El Barroco*, Editorial Sudamericana, 1975.

JOSÉ RICARDO MORALES, *Teatro de una pieza*, Editorial Universitaria de Chile, 1966.

JOSÉ RICARDO MORALES, *Teatro inicial*, Ediciones de la Universidad de Chile, 1976.
Teatro chileno actual. Editora Zig-Zag, 1966.

TOMÁS P. MAC HALE, *Notas sobre Luis Alberto Heiremans*, Ediciones de la Revista Mapocho, 1965.

HERNÁN GODOY, *El pensamiento nacionalista en Chile a comienzos del siglo XX*, Dilemas, Revista de Ideas, 1973.

HAROLD CLURMAN, *El nuevo teatro*, Revista "Facetas". E. Unidos, Washington, 1976.