

T E A T R O

Fernando Debesa

Luis Alberto Heiremans

José Ricardo Morales

FERNANDO DEBESA

NUESTRA HERENCIA TEATRAL

LOS QUE escribimos teatro en Chile conocemos la inferioridad de nuestra literatura dramática respecto a la novela, la poesía, el ensayo y el cuento. En éstos hay una trayectoria de siglos, grandes escritores, períodos, tendencias, obras maestras.

En el campo teatral, poco, casi nada. Los tratados de literatura guardan, por lo general, un silencio mortal sobre este tema, o bien deslizan alguna frase general que habla de esfuerzos y entusiasmo.

De parte de los demás escritores, un desdén sin límites. En las librerías no tienen obras dramáticas nacionales, no saben si existen y declaran que si existieran, no se venderían.

Hay que llegar donde bibliófilos y maniáticos para conocer esta débil literatura teatral, para tocar con los dedos esas ediciones flacas, feas, donde yacen las obras menospreciadas.

Además nos han enseñado a desdeñar a los dramaturgos de hace treinta años. Nos dicen que sabían algo de teatro; pero no sabían escribir: Armando Moock o la cursilería; Acevedo Hernández o la torpeza; Germán Luco o la mediocridad.

Y éstos son nuestros padres. Para los que amamos el teatro, éstos son los que nos preceden, los posibles gérmenes de una tradición.

Pero ¿son tan deleznable estos escritores? Nuestro amor filial nos hace mirar con simpatía sus defectos, nos hace comprender sus deslices.

Además, sabemos que el arte teatral es un arte dedicado al público, condenado a adoptar el nivel de la multitud. El autor teatral no sólo tra-

baja para el público, sino que "con" el público. Esa famosa cualidad llamada "sentido del público" que da el éxito al hombre de teatro que la posee, es precisamente eso: tener dentro de sí a la multitud, adivinar sus reacciones, prever su encanto y su aburrimiento.

Por lo tanto, a público genial, dramaturgo genial. A público mediocre, dramaturgo mediocre.

¿Hasta qué punto, entonces, los defectos de un Mook, de un Luco, de un Acevedo son los defectos de un público primitivo, los de un país sin tradición teatral? Sí, los escritores teatrales de hoy recibimos de nuestros padres una herencia dramática escasa y defectuosa. Pero hay algo que puede ser importante para nuestra generación: encontrar en estos autores rasgos y elementos de nuestra idiosincrasia traspuestos sobre un escenario, moviéndose, sintiendo, viviendo. El fruto que podamos sacar de la contemplación de estos autores depende de nosotros mismos.

Pero el material es, con toda seguridad, interesante, y vale la pena intentar un análisis de la temática, la tipología y el lenguaje de estos dramaturgos.

Anotemos, de partida, la procedencia de ellos tres: Mook y Luco son hombres de ciudad, el primero pertenece a la clase media; el segundo, a la clase alta. En cuanto a Acevedo, es el hombre de pueblo chico, para quien el medio campesino y el minero serán el objeto de su atención.

De los tres, Mook es ciertamente el más prolífico y el único profesional del teatro. Mientras Luco trabaja como periodista y oficinista, Mook decide, a los veinte años, abandonar su casa y dedicarse exclusivamente a la actividad teatral.

Tanto él como Luco viven en Santiago, se nutren de sus publicaciones, siguen su forma de vida, aspiran a los objetivos que la ciudad propone. Para poder comprender los temas y preocupaciones de Mook y Luco, echemos una ojeada a la época y a sus exigencias.

En 1920, el teatro nacional se desprendía con lentitud de los moldes españoles. Ir al teatro era ir a ver a doña María Guerrero, a doña Concha Olona, a don Manuel Díaz de la Haza, a Pablo Podestá. Amar el teatro era amar a Linares Rivas, a Jacinto Benavente, a los Alvarez Quinteros, a Henri Bataille, a Bernstein.

En esos días, para poder considerarse hombre de teatro era absolutamente indispensable formar parte de lo que se llamaba "bohemia loca". Esta expresión, hoy un poco ridícula, denominaba algo muy serio, con dogmas inapelables.

La bohemia exigía acostarse entre cinco y siete de la mañana, habiendo

cenado en algún restorán determinado con poetas y actrices. En estas tertulias se bebía mucho, se bailaba, se hablaba pestes del prójimo, se cantaba, y, sobre todo, se improvisaban versos. Esta era la actividad sagrada, la que daba a quien la ejercía bien una aureola mágica y el prestigio de la divinidad. Daniel de la Vega, Andrés Silva Humeres, Alejandro Flores, Pedro Sienna, Rafael Frontaura, se entregaban eufóricos a esta exquisita gimnasia. Sobre un tema dado o sin él, componían sonetos o décimas que se escribían apresuradamente en las servilletas, se leían a gritos mientras la orquesta tocaba un tango, o se susurraban en la calle que invadían los obreros matinales. ¡Era tan delicioso lanzarse a improvisar, Daniel de la Vega sobre el Copihue Negro; Frontaura, sobre el Copihue Verde; Víctor Domingo Silva, sobre el Amarillo; Andrés Silva, sobre el Azul, y Pedro Sienna, sobre el Malva! ¡Parecía tan fácil ser genial!

La bohemia exigía renovar la amiga, o la amada, como se decía entonces, al menos cada tres meses y, naturalmente, había que escogerlas pálidas, ojerosas y que supieran recitar a Amado Nervo.

La vestimenta era importante. Los poetas y dramaturgos debían usar pelo largo, sombrero alón, chaqueta suelta, corbata de lazo y amplia capa española. Acevedo Hernández, sin ser santiaguino, cumplía estos requisitos: su melena impresionaba, su sombrero era enorme. Armando Moock era más refinado: usaba una preciosa chaqueta de astrakán de lana, con cuello de terciopelo, zapatillas de charol, y para sus camisas, la gran originalidad de una limpieza impecable.

La bohemia exigía ciertas lecturas. Pierre Loti, en primer lugar. ¡Ay de la intelectual que no usara aros largos y no mirara con la languidez de Aziyadé! Además, había que tener en la punta de la lengua a Maurice Dekobra, a Gabriel D'Annunzio, a Blasco Ibáñez, a Claude Farrère. Y para los más audaces, había un bocado exquisito: "La Machona", de Paul Marguerite.

En este mundillo teatral había dos jefes, dos divinidades. Uno era Alejandro Flores, que con su figura ascética y su palidez, su voz impostada a la española y sus poemas falsamente románticos, aparecía como el milagro de la generación. El primer lugar como actor nadie se lo disputaba, sus obras teatrales tenían gran éxito y sus versos los repetían todas las ojerosas de Chile.

El otro dios era don Nathanael Yáñez Silva, dramaturgo y crítico, que se disfrazaba de escritor francés, con alfileres de corbata en forma de herradura, polainas claras y guantes amarillos. Sus críticas sembraban el pánico entre

los jóvenes autores, mientras sus propios estrenos eran objeto de la burla de los criticados.

En este ambiente, entre esta gente se forman Moock y Luco. A pesar de su talento y su ambición, sus obras conservarán restos de la mediocridad circundante, del exceso pintoresco, de la insistencia sentimentalista. En este mundo minúsculo que los rodea, están las cualidades y defectos que estos dramaturgos ostentarán toda su vida.

Armando Moock había decidido, el único en la historia de Chile, ser un dramaturgo profesional, vivir del teatro. Esta resolución, en un continente sin tradición teatral, entrañaba riesgos graves. Sólo un genio habría podido imponer un teatro profundo y verdadero al público de Buenos Aires y Santiago. Armando Moock no era un genio. Por eso, para poder tener éxito, tuvo que adherir a los postulados y procedimientos del teatro de Boulevard.

Era éste el teatro que triunfaba en Europa y América, el teatro de Henri Bataille, de Maurice Donnay, de buena parte de Benavente, de Martínez Sierra, de Niccodemi. El gran tema de este teatro es el amor, pero interpretado en su acepción más doméstica y mezquina. Es la pasión entre un hombre y una mujer como finalidad exclusiva, encegueciéndolos respecto de toda otra preocupación humana, aislándolos en una monstruosa ociosidad. Desaparecen para ellos toda interrogante de trascendencia, todo problema, toda empresa, todo heroísmo. Sólo hay amor, l'amour, volviendo locas a las mujeres que se apasionan con sus suegros o de sus yernos, y a los hombres que se enamoran fatalmente de la mujer de su mejor amigo.

Es un teatro falso desde sus cimientos y, por eso, mientras lo sigan sin discernimiento, será falsa la obra de Moock y Luco.

No es que Moock imite voluntariamente, pero capta y emplea los clisés del Boulevard sin analizarlos ni profundizarlos. Un solo cambio de tono, y es importante: el ímpetu pasional que es el eje de las obras europeas, se transforma en él en una suave marea sentimental. He aquí el rasgo distintivo de este dramaturgo que lo es de su época en el teatro sudamericano: la obsesión sentimentalista, la insistencia en lo lacrimoso.

Estos defectos son más notorios cuando Moock quiere parecer internacional y supercivilizado, en sus altas comedias. Por eso, obras como "La serpiente", "El castigo de amar" o aún "Del brazo y por la calle", nos resultan tan falsas, tan alejadas de una verdadera humanidad. Las nociones de felicidad, dolor, perdón, pecado, en esas obras, parecen propias de habitantes de otros planetas.

En cambio, cuando Moock se apega a Chile o Argentina con personajes

y situaciones más modestos, sus obras adquieren solidez. También aquí reina la monomanía sentimental, como en "Pueblecito", "Mocosita", "Isabel Sandoval", pero con un matiz rústico, un acento sincero que las hace perdurables.

Los problemas sociales interesaron a este dramaturgo sólo en sus comienzos, y produjo una obra belicosa: "Los perros". Muchos años después, la vida de los actores que él conoció tan bien, le inspiró una de sus mejores obras: "Casimiro Vico, Primer Actor".

Además, intentó la comedia farsesca en "La señorita Charleston", y la farsa expresionista en "Mundial pantomima", "Yo no soy yo" y en su notable "Melitón Lamprocles".

Germán Luco tiene una producción menos extensa y menos compleja. El no es un profesional del teatro; escribe por afición, y aún así, con cierta parquedad.

En "Amo y señor" y "Siempre Querida", los temas dominantes son los mismos de Moock y del Boulevard. Sólo que en él estos temas adoptan un tono de crítica social que Moock no conoce.

Pero para su obra maestra, "La viuda de Apablaza", por una intuición excepcional, Luco comprende que el Boulevard es un camino sin verdad. Entonces, se acerca a personajes chilenos, los observa y escribe lo que ve, "La viuda..." como tema y ambiente tiene cierto parentesco con Guimerá, pero este parentesco no procede de la imitación, sino de la semejanza de los medios observados.

El tema de "La viuda..." es la pasión amorosa; pero aquí ella aparece justificada, vivificada por todas las preocupaciones y actividades de la existencia rural. Sus protagonistas no tienen la menor semejanza con los monstruos del Boulevard que, según ellos mismos declaran, "sólo viven para amar". La viuda y Nico viven, con todos los complejos procesos que componen la vida. Y en medio de ellos, en ellos, aman.

Acevedo Hernández nace, se cría y se forma en provincia, en el trabajo arduo, en la pobreza. El no sabe del Boulevard ni de las cuestiones que preocupan a los profesionales del teatro. El vive y observa a su alrededor, quizás sin método, pero el mundo campesino, el mundo minero y después el mundo del conventillo lo van penetrando.

Esta contemplación de los medios humildes engendra en él una gran compasión, un deseo incontenible de mejorar las condiciones de vida del pueblo. De ahí que casi todo su teatro tenga, implícita o explícitamente, un carácter social. Este carácter adquiere diversos tonos, desde la placidez resignada de "Arbol viejo", hasta la violencia panfletaria de "La canción rota".

Hay excepciones, sin embargo. Es que Acevedo, aparte de un luchador en lo social, es un folklorista que se deleita en el cuadro de costumbres, un observador que contempla con avidez los gestos y lenguajes populares.

Si en los temas que enfoca, el dramaturgo sigue las preocupaciones de su época y del medio en que se formó, en la construcción de personajes procede sólo de acuerdo consigo mismo, con sus aspiraciones y sus dotes íntimas. Aquí es donde se ve la verdadera capacidad creadora de un dramaturgo, ese don de concebir y dar a luz seres vivos, que hablan, actúan, sienten y se desarrollan según una lógica individual.

Mooch era, según todos los testimonios, un agudo observador de la realidad y de los seres que pasaban a su lado. Sin embargo, aquí una vez más su profesionalismo le juega una mala pasada. Para sus obras a menudo se olvida de la observación directa y de lo que conoce a fondo, para emplear personajes —clisés de esos que producía y necesitaba el teatro de Boulevard. Las muchachas enamoradas, las casadas dominantes, las suegras dragones, los donjuanes que cocktail en mano son vencidos en el tercer acto, los maridos pacientes, los pintores geniales que se mueren de hambre, las madres sentimentales que viven perdonando, las apasionadas y los cínicos, son todos clisés de larga trayectoria; títeres que el público conoce y que cuando aparecen en escena son identificados de inmediato.

Este método facilita la labor del dramaturgo y asegura el éxito, pero mediocriza la obra y la hace perder todo valor de humanidad.

Y, sin embargo, yo me atrevería a afirmar que Armando Mooch tenía el don de crear personajes, de individualizarlos y caracterizarlos. Ahí están sus buenos retratos, aquellos basados en personas que él conocía a fondo: Ferdinand Pontac, y François Durieux, son su padre; Rigoberto el débil, y su obra maestra "Casimiro Vico...". Este personaje me parece un modelo de retrato psicológico, con una amplitud de visión completamente fuera del Boulevard. Casimiro Vico tiene que estar basado en la observación directa: sus gestos, y sus reacciones, cada una de sus palabras proceden de una rigurosa individualidad y están en relación con cada situación por la que atraviesa el personaje.

Germán Luco tenía una gran facilidad para crear personajes bien caracterizados. Aun en sus obras mediocres, cada personaje es un individuo, con características propias y con su lenguaje definido. Sepúlveda, el abastero enriquecido de "Amo y señor" es un jugoso carácter, claramente personal.

"La viuda de Apablaza" presenta una galería de individuos de acuerdo a la ley raciniana de que a mayor importancia del personaje, mayor complejidad.

dad de carácter: la viuda y Nico, los protagonistas, poseen cada uno su conflicto interior que los hace actuar en determinada dirección. El sentimiento motor de la obra es la pasión de la Viuda por Nico, pero ella no es sólo ese sentimiento. Es una mujer violenta e inteligente, de quien conocemos la biografía y los antecedentes que la llevan, en determinada situación, a actuar como lo hace. En Nico, igual lógica. El pasado culmina de manera natural en las actitudes que muestra la obra. El movimiento "en funicular" de la Viuda y Nico es otro acierto de Luco: mientras ella decae y envejece, él se levanta, se hace dominador y la destruye.

Los demás personajes de la obra, como en las tragedias clásicas, guardan una respetuosa distancia frente a los protagonistas. Es inútil buscarles una complejidad o un conflicto propio. No lo tienen ni lo necesitan. Están bien definidos en su actitud y en su texto y sirven a la acción principal. Ese es su empleo en la obra, y basta.

Acevedo Hernández ama tanto a los pobres y a los que sufren, que su mirada de dramaturgo pierde a menudo la objetividad. Los campesinos se transforman para él en ángeles, y los mineros en aves celestiales. En cambio, los administradores y los patrones le resultan casi siempre crueles, penden-cieros, abusadores.

Sin embargo, este amor de Acevedo por el campo y la mina, unido a su poder de captación de lo folklórico, producen en sus obras una galería de deliciosos personajes secundarios. Esta es su especialidad, lo cual se explica fácilmente: los personajes secundarios no tienen la obligación de ningún mensaje, y, por lo tanto, pueden conservar su libertad, su despreocupación, su atractivo.

Ahí están esas encantadoras siluetas: el idiota Lucas Peña en "Cardo Negro", que baila con las buenas mozas y compone unas escenas en claroscuro dignas de Valle-Inclán; el ladino Panta de "La canción rota", que se define a sí mismo, así: "Me llamo Pantalión, y de lión le diré que algo tengo. Pero soy un lión de güen genio"; la Rosita de "Almas perdidas" encadenada a su marido por quizás qué lazos; y las muchachas pícaras y los vendedores "vivos del ojo" de la feria en "Cardo Negro", a quienes se les siente respirar.

En cambio, cuando Acevedo concentra sus fuegos en un personaje y trata de magnificarlo, el resultado es generalmente declamatorio. Dos son los medios que él usa para ese fin: la poesía y el mensaje social.

En medio de sus personajes sencillos, hay siempre uno a quien Acevedo obliga a hablar "bonito". Y como los demás hablan con naturalidad y frescura, el solista resulta forzado. Ejemplo: el Ciego Pedro en "Cardo Negro",

que debiendo ser una especie de trovador popular se convierte en un recitador de barrio, presuntuoso, desagradable.

En algunas obras de Acevedo existe el personaje encargado del mensaje social, que cumple con su tarea, aunque no venga al caso y lanza sus discursos de asambleísta político que destruyen toda atmósfera de naturalidad. Es el caso de Oscar en "Almas perdidas" y de Salvador en "La Canción rota".

No hay duda que es en los aspectos de lenguaje y diálogo donde estos dramaturgos han recibido las críticas más crueles. Que no saben escribir, que no saben lo que es un estilo, que son cursis, que no conocen el idioma castellano. En una palabra, que son más hombres de teatro que escritores.

Antes de seguir adelante, una salvedad. En las obras de teatro realista, el lenguaje de los personajes debe estar basado en el lenguaje real, ser un lenguaje vivo. Desde el momento que el espectador nota un lenguaje puramente literario frunce el ceño, se mueve en su asiento, pierde el interés. Por eso, el dramaturgo busca siempre la viveza de la expresión, la naturalidad del diálogo. Y si hay que elegir entre la frase natural, imperfecta y la frase académica, entre el parlamento desordenado, pero vivo, y el discurso lógico, el dramaturgo elegirá la imperfección y el desorden.

De ahí que la belleza literaria en una obra realista sea tan elusiva, tan resbaladiza.

Digamos con franqueza que en la literatura dramática chilena es escasísima la obra bien escrita. Una excepción la constituye "La Viuda de Apablaza", donde encontramos un lenguaje popular, captado en todo su color y su oportunidad, pero sometido a una enmarcación teatral que lo precisa, lo estiliza, lo profundiza. Además, Germán Luco tuvo el genio de organizar este lenguaje en un diálogo de verdadero ritmo chileno, a la vez que de una economía y eficacia bien teatrales. Para lograr esta expresión literaria tan perfecta, tenemos que pensar que Luco no sólo tuvo un oído excepcional para asimilar este lenguaje, sino que poseyó un don particular para convertirlo en material teatral. Esta hipótesis la confirman los textos de sus obras "Amo y señor" y "Siempre Querida". Son obras mediocres en todo el sentido de la palabra, pero sus personajes se expresan con nitidez, en frases limpias, bien cortadas. El diálogo logra así un vaivén preciso, sin estancarse jamás.

Armando Moock y Acevedo Hernández no poseen un don literario de esa calidad. Aun se diría que les falta la facilidad para escribir. Acevedo logra sus mejores expresiones cuando se limita a reproducir el lenguaje popular. El conoce bien el hablar campesino, el minero, el del conventillo. Además tiene un amor grande por todo lo folklórico, lo que le permite captar con

fidelidad las costumbres, el lenguaje, los gestos. Ejemplo de esta técnica de reproducción es la feria del primer acto en "Cardo negro", de un pintoresquismo delicioso y lleno de humor.

Pero Acevedo es un hombre ambicioso y quiere ir más lejos, quiere crear una poesía propia. Para este fin, obliga a determinados personajes a adoptar una forma externa poética, le venga o no al personaje, le venga o no a la situación escénica. El resultado es desafortunado. El personaje parece transformarse de repente en estatua o en muñeco, y empieza a decir frases imposibles, discursos, sentencias. Esto ocurre en casi todas las obras de Acevedo. Ejemplo, en "Chañarillo": el minero, El Suave, después de expresarse con rudeza llena de vigor, exclama: "Los hijos son cadenas definitivas en esta tragedia de la vida". Los ejemplos podrían multiplicarse.

El caso literario de Armando Moock es más complicado. No puede negarse que este hombre fue prodigiosamente dotado. A los 25 años ya había estrenado obras de tanto éxito como "Isabel Sandoval", "Los perros" y "Pueblecito". Al revés de Germán Luco y Acevedo, que escribieron artículos y cuentos durante años y después se iniciaron en el teatro, Moock escribió sus obras casi sin ninguna experiencia literaria. De ahí su rigidez expresiva, su fraseología chata. Sin embargo, ya en el primer período muestra un oído extraordinario para captar el diálogo popular. "Los perros", obra escrita a los 24 años, queda como un ejemplo de lenguaje conventillero, jugoso, teatral.

Posteriormente, Moock se trasladó a Argentina, donde vivió la mayor parte de su vida. Por eso casi todas sus obras están escritas en dialecto bonaerense con influencia española, que nos vemos obligados a traducir cuando queremos darlo en Chile.

Cuando Moock se aleja voluntariamente del dialecto de Buenos Aires, obtiene un lenguaje limpio, de grandes virtudes. Es el caso de "Casimiro Vico...", "Melitón Lamprocles" y otras obras.

Si las salvedades anteriores se refieren al lenguaje de Moock, tenemos que reconocer que él supo como pocos organizar ese material mediocre en un buen diálogo de teatro. Moock tuvo desde sus primeras obras el don del diálogo, el don del movimiento, el don de la variedad, el don del interés. Las obras de Moock pueden ostentar una literatura discutible, pero no aburren jamás. Jamás se estancan sus parlamentos, jamás decaen sus finales de acto, jamás peca de monotonía. El trabajó para entretener a un público que no deseaba exquisiteces, y lo logró. De esta circunstancia proviene su fama en medio del grueso público. De esa misma circunstancia proviene su descrédito en los círculos intelectuales,

Estos son los autores más importantes de hace treinta años. Con talentos y dotes desiguales, los tres aparecen estrechamente unidos a un público.

Las circunstancias actuales son diferentes. Existen otras exigencias, otras aspiraciones, otros métodos.

La obra que realice mi generación tendrá por fuerza que dirigirse por otros caminos.

Pero ojalá no olvide a estos dramaturgos y sepa aprovechar todo lo que hay de valioso en ellos. Sí, a pesar de su indecisión y de lo incompleto de su tentativa, ellos han establecido, en términos teatrales, la idiosincrasia chilena.

En ellos están nuestros personajes, nuestro idioma, nuestra alma*.

LUIS ALBERTO HEIREMANS

LA CREACION PERSONAL Y EL TRABAJO EN EQUIPO EN LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL

INTRODUCCION

ES INDUDABLE que en el teatro chileno actual está sucediendo un fenómeno de proporciones. Antes, y de esto no hace muchos años, bastaba que una compañía decidiera montar una obra de un dramaturgo chileno para que el público huyera de la sala y de antemano se supiera que la experiencia no iba a tener éxito. ¿Cómo subsistieron entonces los autores? Por una razón muy sencilla. Para ser declarada compañía nacional, se debía incluir en el repertorio una o dos comedias de autores chilenos. Así, algunos autores vieron subir sus obras a un escenario; pero, al mismo tiempo, estuvieron condenados a ser especies de títeres que se esgrimían frente a la Comisión de Impuestos. Por lo demás, estas obras se ponían en escena precipitada e improvisadamente, como esas decoraciones de fiestas estudiantiles que sólo deben durar una noche.

Felizmente, hoy todo eso ha cambiado.

En los últimos años, se ha visto que los mayores éxitos, no sólo de crítica, sino también de taquilla, han sido comedias chilenas. Pareciera que el espectador, desorientado al ver amar *a la francesa*, sonreír *a la inglesa* y sufrir

*Los actores Sra. Inés F. de Navarrete y Tennyson Ferrada, ilustraron este trabajo escenificando fragmentos de "Almas Perdidas", de

Antonio Acevedo Hernández, y "La Viuda de Apablaza", de Germán Luco Cruchaga,