

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,

a la noruega, sobre los escenarios, hallara todo mucho más comprensible cuando se ama, se sonríe y se sufre a la chilena. Lo cierto es que la comedia de autor nacional tiene hoy día tantas posibilidades de triunfar como la extranjera. Esto ha sido demostrado en forma fehaciente por la determinación de algunos conjuntos de programar exclusivamente obras chilenas, lo que también ha permitido comprobar que nuestros escritores pueden proveer material para una temporada completa.

Así hemos visto cómo hoy se puede hablar de Teatro Chileno. Antes ello era un mito, porque, a pesar de existir un movimiento teatral, no se perfilaban dramaturgos y, sin ellos, no es posible referirse a un verdadero Teatro Nacional. Los autores forman la espina dorsal y la sustancia de un teatro, ellos son los que permanecen y los que más tarde permiten hablar de una realidad teatral.

Es cierto que esta nueva generación de dramaturgos no habría nacido si antes no existiera un movimiento teatral. Es una especie de círculo perfecto: el movimiento crea al dramaturgo, y, a su vez, el dramaturgo justifica el movimiento. Fue así como hace quince años los grupos universitarios reabrieron la perspectiva del teatro, y, al labrar este campo, permitieron al escritor expresarse a través de este género. Todos, o casi todos, los dramaturgos actuales han nacido a raíz de la creación de estos conjuntos y por ello le deben gratitud.

Hace más o menos quince años, cuando los grupos universitarios empezaron a actuar, en Chile se desconocía la labor que desempeña en un teatro el director, el escenógrafo, el iluminador, etc. Más aún, éstos no existían. Fueron los teatros universitarios los que introdujeron estas ideas entonces revolucionarias e implantaron un director, un escenógrafo, un iluminador, todo un equipo técnico encargado de devolverle al espectáculo una jerarquía y una seriedad que había perdido.

El director era todopoderoso. Y para mantener su autoridad, hubo de sacrificarse otros elementos, sin duda importantes también en el teatro, elementos como la "vedette", que amenazaban la potestad del director. En un comienzo, todo cambio debe ser drástico para que prenda y si entonces se le otorgaron al director todas las atribuciones, fue sólo para implantar el concepto de su necesidad. Se pensaba que al correr del tiempo, todo volvería a ocupar su propio lugar.

Pero ¿qué sucedió? Muy pronto surgieron directores de fuerte personalidad. Presentaron espectáculos nuevos, vigorosos, llenos de invención. El público se entusiasmó; no recordaba haber visto algo parecido. Así, llevadas por

el impulso de estos individuos, y por sus éxitos, las compañías de aficionados se transformaron en profesionales, adquirieron salas propias, crearon un público entusiasta por el teatro.

Era un hermoso trabajo de equipo. El director, el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el músico y, naturalmente, los actores trabajaban juntos y el primero de ellos, el director, los moldeaba según su propia personalidad. En un comienzo, esta labor se hacía partiendo de obras extranjeras, es decir, comedias, dramas o tragedias, que llegaban hasta nosotros definidas ya por numerosas representaciones en otros países, obras que era muy difícil, por no decir imposible, variar en su esencia misma.

En cambio, ¿qué sucedió, o más bien, qué sucede con la comedia, el drama o la tragedia de un autor chileno? Aquí el problema es muy distinto.

La obra que se iba a representar, aquella que llegaba a manos del equipo, era casi siempre un estreno, es decir, una comedia que por primera vez subía a un escenario y que, por lo tanto, era aún cosa amorfa, imprevisible, y, como tal, sujeta a todas las correcciones posibles.

Era aquí donde comenzaba el problema. Y es todavía aquí donde hoy comienza el problema.

LA CREACION PERSONAL

Resulta, tal vez, superfluo decir que en toda creación, ya no sólo teatral sino literaria, lo que más cuenta es la expresión de una personalidad. Sentir a través de una forma dada el pensamiento de otro ser que podrá ser muy distinto o muy semejante al nuestro pero que *es* y nada más que por eso, merece que se le considere y respete.

Como es lógico suponer, la amplitud de dicho soplo personal dependerá de la fuente productora; pero no por eso deja de ser menos valioso el soplo pequeño, aquel que afecta a todos en forma mínima, porque también expresa la existencia real de un ser que está creando.

La búsqueda que el escritor realiza en aquel mundo suyo donde se han ido a refugiar las imágenes y los ecos, esa zona llena de sombras y misterios de los cuales se alimentan los recuerdos y las experiencias, da por resultado el que de pronto todo se coagule, encuentre su forma definitiva y emerja a la superficie expresado de manera absolutamente personal. Esto es, en definitiva, el artista: aquel que expresa una verdad con palabras que son ciertas y precisas para él, sólo para él en un comienzo.

Y es esta expresión de una verdad personal lo que nos hace vibrar, ya

sea a través del cuento, de la novela y con mayor razón, de la poesía. En el teatro, este soplo personal debe adquirir proporciones mayores y llegar a impregnar un cosmos donde se enfrentan seres absolutamente distintos, opuestos casi siempre, y que, sin embargo, existen en una atmósfera semejante que no es sino el mundo propio del dramaturgo.

Tomemos un ejemplo concreto. Tomemos el caso de un gran dramaturgo. Tomemos a Shakespeare. En "El Mercader de Venecia" y en "Hamlet", se habla de dos lugares geográficamente distantes, dos acciones también expresadas en moldes diferentes, comedia la una, tragedia la otra; se habla de seres diferentes, dispares, opuestos, y, sin embargo, ambas obras aparecen bañadas por un mismo barniz. Nadie dudaría que fueron escritas por el mismo hombre. Y en las dos se descubren cualidades comunes de gracia, de sinceridad, de verdad y de grandeza que atestiguan lo inmenso de la personalidad del autor, lo insospechadamente profunda que es en Shakespeare aquella zona de imágenes y de ecos.

Es, sin duda, por ello que el teatro de Shakespeare es grande, como lo es el de Eurípides, el de Lope o el de Molière. Es por aquel aporte personal, algo que viene a subrayar la obra, a tatuarla en cierta forma con un tatuaje indeleble que la impulsa a través de los siglos y la hace ser una verdadera obra de arte.

Es, sin duda, también por este soplo personal que el dramaturgo crea su mundo. Porque él crea su propio universo, un lugar donde se hace evolucionar a personajes que le son propios en situaciones que asimismo le pertenecen. Las dimensiones de ese universo dependen naturalmente de las facultades creadoras del autor; pero cierto es que no hay dramaturgo que no posea su mundo, por pequeño que sea.

Esto se comprueba a menudo. Se dice por ejemplo: "Ese mundo podrido de Anouilh" o bien "Fulano es un personaje de O'Neill" o bien "Parece una situación de Coward", todo lo que viene a certificar que lo que retenemos de los autores es su mundo, la luz que ellos arrojan sobre el universo que nos rodea, la forma cómo lo ordenan y lo presentan, todo aquello que le otorga significado a su trabajo y sobrevida a su obra.

Ahora bien, todo esto sea dicho para demostrar la importancia del acento personal en la creación teatral y cómo, a la postre, el espectáculo debe girar en torno a esa semilla.

EL TRABAJO EN EQUIPO

Però en el teatro la labor se realiza en equipo. Tal vez como en nin-

guna otra de las artes, un grupo de individuos debe ponerse de acuerdo para dar vida a una obra. Por un lado están los actores; por otro, los técnicos. Y relacionando estos dos grupos, el director, del cual ya hemos hablado.

El escritor es la raíz y el resultado de este trabajo. Es él quien, como una chispa, despierta toda la cadena de reacciones que logran crear el fuego. Y él también es el fuego, porque todo eso que él ha puesto en movimiento, ha comenzado a vibrar nada más que para expresar lo que él ha escrito.

Por lo tanto, el dramaturgo también va integrado al equipo y, como miembro de él, debe someterse a las disciplinas.

¿Cuáles son estas disciplinas?

Generalmente, antes que comiencen los ensayos (y continuo refiriéndome a una obra que se presenta por primera vez) el autor se reúne con el director y juntos discuten, pulen y corrigen la comedia. Cuando se trata de un dramaturgo novel que desconoce los hilos de los títeres y las exigencias de un escenario, el director le señala dónde están sus errores técnicos y él procede a corregirlos.

Me refiero a errores técnicos, porque es indudable que en un dramaturgo juegan dos condiciones en su creación. Por una parte, está el oficio de dramaturgo, es decir la labor de artesano, conocer las limitaciones de su medio de expresión, el escenario, saberlas aprovechar y construir en base a ellas los efectos que desea conseguir su vena dramática. Por otra parte está el artista propiamente tal, aquel que está enunciando ese mundo sobre el cual hablábamos. Aquello sólo depende de él, del escritor, y nadie debe tocarlo.

Es verdad que en un arte como el teatro, resulta difícil delimitar ambos factores. Las más de las veces están confundidos y, al tocar uno, se hiera también el otro. Sin embargo, si se mira con atención, es posible diferenciarlos y es lo que todo director debía hacer, porque si no amenaza la creación personal del artista y corre el riesgo de que la obra definitiva, la obra presentada sobre un escenario, carezca de personalidad y de coherencia.

¿Cómo y por qué puede suceder esto?

Con la creación de los teatros universitarios, el advenimiento y supremacía del director del espectáculo, se perdió hasta cierto punto la importancia del escritor en el campo teatral nuestro.

Nunca se le ignoró, no; pero sí se acostumbra a considerarlo como un

miembro más del equipo y, por lo tanto, se le hace participar de las mismas disciplinas, como decía, de los otros integrantes. Por ejemplo, si la puerta de un decorado no funciona en la ubicación donde el escenógrafo la ha colocado, el director le solicita que la cambie. O bien si el color de un vestido desentona con los demás tonos, el director le pide al vestuarista que lo varíe. En igual forma, si un momento de la obra no parece ser efectivo para los ojos del director, éste le solicita al dramaturgo que lo elimine o lo reescriba. Esto no presentaría ningún peligro, si el momento escogido por el director sólo tuviese una importancia técnica —o artesanal— dentro de la comedia; pero a veces sucede que en esos momentos juzgados innecesarios o equivocados radica la expresión del escritor, lo que él aporta como creador. Al eliminarlo, o al reestructurarlo, la comedia toda pierde en personalidad, es decir, desmerece como obra de arte.

Naturalmente que esto no siempre sucede. La mayor parte de las veces al escritor le corresponde trabajar con un director que se ha formado, como él, a raíz del movimiento universitario y, por lo tanto, participa de sus ideas, comprende su mundo y quizás vive él mismo en uno muy parecido. En estos casos no existe ningún peligro y el trabajo de equipo encuentra plena justificación.

Pero no siempre sucede así.

Y el peligro radica ahí. Porque actualmente, en el teatro chileno, el director ha llegado a tener poderes ilimitados. Es él quien decide, tacha, rompe y reconstruye y, como la mayor parte de las veces es un individuo de personalidad definida, logra que las obras que él dirige adquieran un sello que le es propio. Ahora bien, cuando la obra es maciza y definitiva, aquel sello la subraya. Pero cuando la comedia es primeriza y titubeante, como lo son hoy día la mayor parte de las obras chilenas, ese mismo sello puede llegar a esterilizar, a bañar el todo en una luz que no es la que el autor presupuestaba, en una palabra, la destruye.

Pero el problema tiene otras ramificaciones.

Si se estudia la historia del teatro, de inmediato se descubre que tras la mayor parte de los escritores hay directores que los ayudaron, los alentaron y, en cierta forma, los definieron. Esto es cuando no fueron ellos mismos directores o actores. Bastaría citar a Giraudoux y Jovet, a Chéjov y Stanislavski. Así se comprende que este trabajo en común es necesario y que sin él habríamos perdido a numerosos dramaturgos. Pero estudiando siempre la historia del teatro, vemos que estos directores esco-

gieron el rol más difícil y, al mismo tiempo, el que más los honra. Ellos supieron esfumarse en el momento oportuno, supieron guiar al escritor en el campo técnico del teatro; pero llegado el instante en que el dramaturgo iba a expresar su mundo, callaron y lo dejaron hablar.

Es importante que los directores del teatro chileno actual comprendieran que ellos, con respecto al escritor, están en condiciones mucho más favorables. Hace quince años que trabajan en su oficio, empiezan ya a conocer todos los corredores del laberinto. El dramaturgo en cambio es un neófito y, como tal, su voz es titubeante.

Pero tiene algo que decir, algo propio, algo personal. Creo yo que en el caso contrario no escribiría. Y ante este escritor que empieza a expresarse, el director debe seguir el ejemplo de tanto antecesor ilustre y esfumarse en el momento de la creación personal, o más bien no, no esfumarse, sino estar ahí, sentir, ver y descubrir la creación, la del escritor, y apoyarla.

Sólo así se logrará crear un teatro nuestro importante, un teatro que pueda mostrar autores que han dicho cosas absolutamente personales y que han sido grandes sólo por eso, por ser diferentes.