

# Notas y Documentos

## PRIMERA REUNION NACIONAL DE DRAMATURGOS

(20 al 24 de octubre de 1958)

### INTRODUCCIÓN

Por primera vez en la historia del teatro chileno, los dramaturgos nacionales reunieron en torno a la discusión de sus problemas, de orden estético y material. Fué la Universidad de Chile quien organizó este trascendental evento en la creación artística de nuestro país, por intermedio del Teatro Experimental, complementado por el Departamento de Extensión Cultural y el Departamento de Teatro Nacional. La iniciativa universitaria fué el lógico corolario a la suma de muchos anhelos y esperanzas de los creadores de la literatura dramática chilena. Constituyó este acontecimiento, como lo expresara su convocatoria, el nexo inicial entre los autores teatrales, para promover un mayor conocimiento, intercambio y, al mismo tiempo, búsquedas comunes de solución a problemas comunes.

Los organismos planificaron esta Primera Reunión Nacional alrededor de un tema central: La creación dramática actual en Chile, que permitiera un análisis de los esfuerzos aislados provenientes de la nueva generación, para obtener una dramaturgia representativa, que aúne los elementos esenciales que definen y caracterizan la nacionalidad.

La complejidad de un tema como el enunciado señaló la necesidad de desglosarlo en problemas de temática, ambientes sociales, tipos y personajes, lenguaje y diálogo, problemas de los dramaturgos de provincias, problemas de los dramaturgos de teatro infantil, relaciones del autor con el director teatral, la poesía en el teatro chileno y un paralelo entre el desarrollo del teatro y otras manifestaciones literarias chilenas.

Con el único requisito de haber estrenado una obra teatral, sin límite de extensión, la cantidad de dramaturgos invitados alcanzó la elevado suma de 175, y, cerca de un centenar de ellos, formó la cifra de adhesión al encuentro nacional. Dramaturgos de Antofagasta, Valparaíso, San Felipe, San-

tiago, Viña del Mar, Rancagua, San Fernando, Chillán, Lota, La Unión, Ancud, Cohayque, enviaron su ratificación, haciéndose presente en la capital, exponentes de la dramaturgia del norte, centro y sur de Chile.

Al mismo tiempo, se hicieron presente representantes de diferentes generaciones: Antonio Acevedo Hernández, Carlos Cariola, Rafael Frontaura, Nathanael Yáñez Silva, surgidos antes de 1920. Santiago del Campo, Teresa León, Magdalena Petit, de fines de la década del 30. Fernando Cuadra, Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, dramaturgos nacidos al calor del movimiento universitario. Y los más jóvenes, Alejandro Sieveking, Renán Rojas (Rengo), junto al estudiante de 15 años, Jaime Muñoz, que da los primeros pasos en la escena. No se produjo, pese a los vaticinios, una lucha generacional. Más aún, el entusiasmo de la generación más antigua asombró por la claridad en los planteamientos y la fe en el camino a seguir.

Durante cinco días de intensas discusiones, los dramaturgos viviseccionaron el teatro chileno actual y señalaron claras soluciones a sus problemas. En los planteamientos de orden estético, fueron expuestas diversas posiciones antagónicas, pero tendiéndose siempre a un resultado de equilibrio, en beneficio del trabajo creador.

Paralelamente a las discusiones, fueron ofrecidas a los autores representaciones de obras chilenas, que expresaran diversos momentos del desarrollo de nuestra escena: así, los autores vieron revivir la primera obra de Germán Luco Cruchaga, "Amo y Señor", en realización del conjunto de cámara "Arlequín"; "La telaraña", de Gabriela Roeþke, elemento universitario perteneciente a la actual generación y tres obras en un acto, de los autores más nuevos: "Fin de febrero", de Alejandro Sieveking, "El Avispa", de Armando Cassigoli, y "La princesa Panchita", de Jaime Silva.

Pero, además, el esfuerzo de los dramaturgos fué orientado hacia la obtención de resoluciones de orden práctico, que contribuyeran a la formación

del dramaturgo, a la difusión de sus obras, a la solución de los inmediatos problemas del teatro en provincias y de aquellos relacionados con la infancia y la adolescencia. Catorce dramaturgos de teatro infantil expusieron en reunión de comisión sus experiencias y la lucha por imponer una temática adecuada al niño, dando origen a la formación de una comisión permanente, destinada además a recopilar toda la producción teatral correspondiente.

Finalmente y, aunando las voluntades, cristalizaron resoluciones fundamentales para el desarrollo y fomento de la dramaturgia y del teatro chileno en general. Dichas resoluciones se inician exponiendo uno de los más antiguos anhelos del teatro nacional: la creación de un organismo estatal, cuya estructura y respaldo económico determinen la protección a la labor escénica a lo largo de Chile, organismo en el cual tengan activa participación los autores. Además, los acuerdos tienden hacia la creación en los institutos universitarios de cursos especiales donde los noveles dramaturgos adquieran las herramientas técnicas para una mejor construcción dramática. Se impulsa la construcción de teatros móviles, la difusión a provincias, la construcción de locales adecuados, la formación de una editorial, que satisfaga las necesidades de nuestra dramaturgia; el impulso a la enseñanza del teatro en colegios e institutos formadores de maestros. Y, por último, para transformar en realidad estos anhelos, nombrar en forma permanente la Comisión organizadora de esta Primera Reunión Nacional, que integraron los dramaturgos Camilo Pérez de Arce, Fernando Debesa, Fernando Cuadra, Luis Alberto Heiremans y el crítico Orlando Rodríguez, que la presidió, a nombre de la Sección Estudios del Teatro Chileno, completándose con el presidente de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, Carlos Cariola.

El balance de la Primera Reunión Nacional es satisfactorio. Los autores concurrentes al valorizar sus respectivas creaciones, expresaron la separación existente entre la realidad chilena actual y nuestra dramaturgia, por diversas causas: falta de tradición, influencias extranjeras, formación europeizante en nuestra educación, falta de objetividad al contemplar el momento presente. Al mismo tiempo, señalaron la intensa búsqueda de temas y captación de personajes, que concretaran un afán de hacer un auténtico teatro chileno, más allá de los conceptos formales o del pintoresquismo que solía invadir nuestra dramaturgia en décadas precedentes. Dieron especial relieve a la necesidad de mostrar a Chile en sus personajes, con la complejidad psicológica de sus caracteres, en sus problemáticas sociales, en su historia, en su lenguaje.

Como Nathanael Yáñez Silva decía en una carta a los organizadores del torneo, éste sirvió para conocerse, para que los autores de otro tiempo reco-

gieran las inquietudes de los noveles y, además, les entregaran sus duras experiencias. La primera reunión de dramaturgos constituyó la expresión más definida de la madurez alcanzada por la escena nacional, en su resurgimiento de los últimos veinte años, unido al esfuerzo de los creadores del teatro de la época de la bohemia y un poco, tal vez, de la improvisación.

SERGIO VODANOVIC

*La temática en la actual dramaturgia chilena*

En esta primera reunión de dramaturgos, me ha correspondido hablar sobre "La temática y los ambientes sociales en la actual dramaturgia chilena".

En mi intervención, sólo me referiré a un aspecto de este tema, acogiéndome así a la liberalidad que los organizadores de esta reunión me han ofrecido. El título propuesto sugiere el estudio de los principales temas tratados por la nueva generación de dramaturgos, su sistematización y análisis, a la vez que determinar la forma cómo los ambientes sociales de nuestro país han sido retratados por esta nueva dramaturgia.

Sin embargo, por más que miro y remiro, no veo una temática definida en la actual generación de dramaturgos, entendiendo por tal, aquella nacida con ocasión de los movimientos teatrales universitarios. Sí, es posible apreciar en estos autores, intentos, búsquedas, ensayos, destinados a encontrar una forma de expresión a través del teatro.

Ni la calidad de la producción de la actual dramaturgia chilena, ni su cantidad, permiten el estudio de una temática que no existe.

Pero si no es posible apreciar una temática definida en la actual generación de dramaturgos, es factible, en cambio, acusar cierta tendencia en la mayoría de los autores, tendencia que, por lo demás, cuenta con el beneplácito de la crítica y la gente de teatro.

Es esa tendencia la que creo importante analizar, discutir y criticar.

En entrevistas, encuestas, audiciones radiales, conversaciones privadas, se suele oír la afirmación que ya proviene de los propios dramaturgos, ya de quienes se sienten autorizados para servirles de guía, que la tarea del autor teatral chileno es "retratar la realidad nacional".

Ciñéndose a este concepto, existe en nuestra actual dramaturgia un desmedido afán tendiente a que en nuestros escenarios se reproduzca con fidelidad nuestras costumbres, nuestro lenguaje, nuestra psicología, nuestros problemas.

Este hecho, aparentemente, no tendría nada de objetable. Corresponde a una verdad que no necesita demostración, cual es que el escritor podrá ahondar mayormente en su tema, llegar a extraer

de él su íntima verdad y belleza, mientras más conozca, ame y comprenda los elementos que seleccionará para su creación literaria.

No obstante, esta premisa verdadera ha procreado —en la actual dramaturgia chilena— dos consecuencias que son hijas ilegítimas de ella y que están, en mi concepto, ahogando nuestra renaciente producción dramática.

La primera de ella es la posición pasiva que se le otorga al dramaturgo al señalarle como única o, al menos, principal tarea la de “retratar la realidad nacional”, la segunda es el significado superficial y limitado que se da al concepto de “realidad nacional”, llegándose a confundirlo con lo que es “típico chileno”.

Hace tiempo, en un foro que se efectuó en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en relación al drama de Fernando Cuadra, “Doña Tierra”, los integrantes del foro —autores teatrales todos ellos— alababan las bondades de la obra de Cuadra. Sus elogios consistían en la *veracidad* del diálogo popular, en la *autenticidad* de sus personajes y en la forma como ese diálogo y ese personaje se *identificaba* por completo con determinada región de nuestros campos.

Desde el público intervino, entonces, Marta Brunet y dijo aproximadamente lo siguiente: “No comprendo que se elogie a Cuadra por haber logrado trasladar casi intacto a la escena, el lenguaje de cierta zona o los personajes de una región de Chile. El mérito de Cuadra no es ése, sino el de haber cogido esa realidad y haberla convertido, con talento de escritor, en materia dramática”.

Traigo a colación estas palabras de Marta Brunet, porque concuerdo plenamente con ellas. Creo que el dramaturgo es, por sobre todo, un escritor y, como tal, un creador. Nada me parece más opuesto a la creación que la imitación.

El dramaturgo no es una máquina grabadora que va recogiendo el lenguaje coloquial de nuestras gentes, ni una máquina fotográfica que va retratando los personajes que les salen al paso, ni una máquina cinematográfica que registra los conflictos que la vida diaria presenta. El dramaturgo es un escritor que, al oír diálogos, observar personas, contemplar conflictos, ahonda, busca e inquiere en éstos, sus elementos primarios de la creación dramática, para encontrar en ellos su íntima belleza y profunda verdad, convirtiéndolos luego, dentro de los límites del género, en materia artística.

No nos corresponde, en mi concepto, “retratar” la realidad inmediata, sino interpretarla como artistas a través de nuestra personalidad. Al fin de cuentas, lo que importa en una dramaturgia, son los dramaturgos, lo que ellos nos puedan expresar y transmitir. Aquel que se contente con el simple retrato de la realidad inmediata, por más que elija aquellos aspectos que contienen claramente rasgos

poéticos o, si no, consecuencias ideológicas, estará realizando un acto igual al que cualquier ser humano puede hacer al señalarle a otro para que mire —digamos por vía de ejemplo— la belleza de una puesta de sol, pero no estará transmitiéndole sus propias sensaciones. Faltará el sello personal siempre presente en toda obra artística y se convertirá en un cronista dialogado de la realidad que lo circunda.

Ahondemos más en los conceptos y veremos en qué forma se ha cumplido con el “retrato de la realidad nacional” y del modo cómo este concepto se ha ido restringiendo, en tal forma, que la realidad nacional parecería limitarse a lo que es esencialmente típico.

En una entrevista a un autor teatral chileno, realizada a principios de este año, éste responde acerca del por qué y para qué escribe teatro. Dice este autor: “En cuanto a la línea que he seguido, puedo decir que poco a poco, a través de mi trabajo, he llegado a la convicción que el dramaturgo lleva una clara ventaja al pintar lo que le rodea, lo que más conoce y lo que le pertenece por derecho propio; en el caso nuestro: *lo chileno típico*. Pero en un sentido amplio, mi limitación es mi falta de conocimiento de los diversos medios geográficos y sociales y mi aspiración, llegar a conocerlos”.

En estas declaraciones —que de una manera u otra hemos repetido la mayoría de las autores— se establece que debe pintarse lo que más se conoce y lo que nos pertenece por derecho propio: “lo chileno típico” y, de inmediato, el autor se acusa de desconocimiento de los diversos medios geográficos y sociales que configurarían eso que llama “lo chileno típico”.

La contradicción está a la vista.

Por características geográficas, raciales, culturales y económicas, Chile es un país internacional, que vive mirando hacia afuera, que en su pequeñez e imposibilidad de autosatisfacción tanto material como intelectual, bebe y se alimenta de costumbres y corrientes culturales que nos llegan ya de Europa, ya de los Estados Unidos.

Conocemos más, en general, Nueva York y París, aunque nunca hayamos estado en esas ciudades, que un pequeño pueblo de la zona cordillera, del Norte Grande o de Tierra del Fuego.

Nuestra realidad, esa realidad que sí es el punto de partida para toda obra de arte, es mucho más vasta que el diálogo del microbús o la psicología del hombre de nuestros campos; abarca las miles de corrientes que hasta acá llegan, se adoptan y rechazan de acuerdo a nuestra forma de ser.

Es posible que alguien diga que esto está mal y es necesario remediarlo. Si así fuera, no es al dramaturgo al que le corresponde corregir este estado de cosas.

Con el criterio de que al dramaturgo correspon-

de "retratar la realidad nacional" y equivocando el retrato hacia lo que es exóticamente típico, se ha creado una temática estrecha y limitada.

El camino seguido tiene algo de pillería criolla. De pronto comprendimos que era difícil alcanzar las alturas de Pirandello, de Miller o Ibsen, los autores que los teatros universitarios solían representar y decidimos abandonar los grandes temas para dedicarnos a esta fácil pintura de nuestra realidad inmediata. En ese campo, por cierto, no teníamos el riesgo de la competencia de los autores renombrados.

El público teatral, cansado de oír traducciones, alusiones foráneas, personajes de características ajenas a las nuestras, acogió con interés y simpatía esta "novedad" del teatro chileno que le hablaba en sus propios términos. Pero tengamos cuidado. La "novedad" de hace algunos años está empezando a dejar de serla. Ya el público no se satisface con la simple alusión de lugares y acontecimientos que le son familiares o con el diálogo saturado de chilenísimos giros y lentamente principia a exigir una mayor labor de creación artística.

Hasta ahora hemos hecho una dramaturgia modesta, sin atrevernos a ahondar en el material dramático de nuestro tiempo. Hemos sido provincianos en la dramaturgia, amarrados a nuestro huaso, a nuestro empleado público o a nuestro aristócrata, embebiéndonos en nuestros propios dichos y ahogándonos en nuestros pequeños problemas.

Yo creo que tenemos talento, que podemos llegar a competir con dramaturgias de otros países, pero, para eso, no debemos poner el énfasis en aquello que es exclusivo chileno, aquello que nos diferencia con otras nacionalidades, sino con lo que nos emparenta y nos hermana y que forma parte, con mayor arraigo aún que lo típico, de nuestra realidad ambiente.

No sería completa esta breve y sumaria exposición, si me limitara a la crítica de lo que hasta ahora hemos hecho y no sugiriera las fuentes de observación para una dramaturgia nacional.

Creo que todo escritor es libre para escoger su tema y que el valor de su obra consistiría en la riqueza interior que él pueda proyectar en su producción, pero me parece igualmente inobjetable, que el escritor, como todo ser humano, pertenece a su época y que no podrá escaparse de los acontecimientos que la configuran.

Estamos viviendo una época con características definidas y nuestra posición de chilenos y, más ampliamente aún, de latinoamericanos, nos provee de una posición particular para observarla.

Los fenómenos propios de nuestra época y nuestra característica de país subdesarrollado y de país latino en un mundo que día a día se divide más entre el peculiar sajonismo norteamericano y el

peculiar eslavismo ruso, constituye, a mi juicio, nuestra verdadera realidad que la contrapongo al concepto de realidad típica de la que he hablado anteriormente.

Hay acontecimientos vitales que se están desarrollando en el mundo de nuestros días, conquistas científicas que están configurando nuestra época y cuya vigencia en un nuevo orden de cosas no podemos imaginar cuantos siglos prevalecerá. Hay una guerra fría que implacablemente se está llevando a efecto, con mayor o menor grado de intensidad, en todas las latitudes de la tierra y nuevos conceptos, nuevos o evolucionados principios morales, desplazan a otros que se consideran añejos y absolutos.

Una nueva conciencia social se impone tanto en el mundo de Oriente como en el de Occidente y las prerrogativas del individuo, como tal, tienden a desaparecer en beneficio del grupo.

Hay una revolución en el mundo, cambios y transmutaciones que afectan por igual a todos los hombres. Nuevos problemas se suscitan y nuevas formas de vida se imponen, trayendo a multitudes de individuos un desajustamiento social.

En Latinoamérica sentimos que somos unos pariaquinos de este drama universal, que nuestra suerte, no ya de nacionalidad, no ya de continente, sino de individuos, se está jugando en regiones lejanas o en reuniones diplomáticas. Somos un continente que parecemos no contar y que estamos condenados a marchar hacia donde nos lleven, pero, sin embargo, tenemos reservas que constituyen nuestro personal patrimonio, el ancestro español, nuestra educación europea y más particularmente francesa y el aporte tecnológico norteamericano que, con su inevitable vecindad, configura parte de nuestra realidad.

Se podría seguir enumerando aspectos y circunstancias que dibujan nuestra realidad actual, no mirada con el lente del provincianismo autóctono, sino con la amplia visión que los medios de transporte y comunicación otorgan al hombre de este siglo.

Para mí, es un hecho irredargüible que las circunstancias que afectan al mundo de hoy día están golpeando nuestra realidad cotidiana, cambiando y modificando nuestra psicología, formando corrientes de acción y de pensamientos.

Por cierto que será difícil escuchar en un microbús hablar sobre estos temas. El dramaturgo que toma sus elementos de creación directamente de lo que a diario observa, sólo podrá ser testigo de los efectos de estos cambios, pero, ciertamente, el hombre del microbús, el hombre de la oficina, el hombre del campo, los siente y experimenta, toma posiciones inconscientes respecto a ellos, sustituye sus escalas de valores y tiene derecho a pedir, a sus escritores que, a través de sus obras, le

den una visión más completa y dinámica de lo que a diario les está aconteciendo.

Y no se diga de que estoy patrocinando una dramaturgia social.

El hombre no vive en la estratósfera. El autor teatral que siente la vocación de escribir teatro psicológico, al que le interese retratar al hombre, excluyendo lo conceptual o ideológico, para concentrarse en sus sentimientos, no puede hacer caso omiso de los fenómenos sociales que a sus personajes les toca vivir. Si se estudia a cualquier autor que ha logrado permanencia en el tiempo a través de sus obras y que haya dedicado su talento a lo psicológico o al mundo afectivo de sus personajes, se verá que ellos están en íntima correlación con el medio y el tiempo en que viven. No podría ser de otra manera. Aislar al hombre de su medio y su época, meterlo dentro de una campana de vidrio para estudiarlo, significa su deshumanización y, con ello, la pérdida de los atributos más esenciales de la personalidad.

El pez está en el agua y quien quiera retratar la vida del pez, tendrá que considerar y conocer —aún cuando no haga referencia alguna a ella— a esa agua que lo rodea, lo alimenta, condiciona sus defensas y determina hasta el color de sus escamas. Así, hacer teatro psicológico implica conocer las circunstancias que rodea al individuo y que afectan a su psicología.

Quiero resumir esta exposición, diciendo que abogo por una actitud personal y activa del dramaturgo ante la representación de la realidad que lo circunda y a una revalorización de este concepto de realidad, ensanchándola a todo cuanto forma nuestra experiencia vital, desprendiéndonos del criterio turístico de aceptar como "realidad chilena" lo que es exóticamente típico.

Creo que, siguiendo este camino, la dramaturgia chilena podrá aspirar a ser considerada como una rama valiosa de la literatura nacional y a la vez estará en condiciones de poder trascender más allá de nuestras fronteras.

Hasta ahora, penoso es decirlo, los dramaturgos chilenos han sido considerados no como escritores, sino como artífices en compañía a otros técnicos, de espectáculos que no alcanzan a tener jerarquía artística literaria, a su vez que nuestra porfía en insistir en el tipicismo local, ha cerrado las posibilidades de que nuestras voces, nuestras inquietudes y nuestras ideas, tengan un eco que sobrepase la estrechez de nuestros escasos teatros.

LUIS A. HEIREMANS

*Relaciones del autor y el director en la escena chilena*

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 los autores entonces? Por una razón muy sencilla. Para ser declarada compañía nacional se debía incluir en el repertorio una o dos comedias de autores chilenos. Y en esta forma el escritor se vió condenado a ser un títere que se esgrimía frente a la Comisión de Impuestos y cuya obra se montaba en forma precipitada e improvisada como esos decorados 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. Y esto ha sido tan obvio, que más de una compañía ha decidido programar exclusivamente en base a obras nacionales, demostrando que los escritores nuestros pueden proveer material para una temporada completa. En esta forma hemos ido viendo cómo ahora sí se puede hablar de teatro chileno. Antes ello era un mito, ya que no se puede hablar de un teatro nacional sin contar con autores nacionales. Ellos, a la postre, forman su columna y su sustancia, ellos los que permanecen y permiten hablar de una realidad teatral más tarde, ya que ella como todas las otras realidades literarias está enraizada en la función creadora.

Claro está que esta nueva generación de dramaturgos no habría sido posible sin la formación de un movimiento teatral, movimiento que los impulsó a escribir, a conocer, a relacionarse con el teatro y a llevarlos a expresarse por su intermedio. En este campo los teatros universitarios merecen el más amplio reconocimiento. Me atrevo a decir que todos los dramaturgos actuales han nacido a raíz de la creación de estos conjuntos. Fueron grupos universitarios los que en Chile reabrieron la perspectiva del teatro, le devolvieron su honradez y seriedad y, al mismo tiempo, dieron a conocer las corrientes del teatro extranjero actual.

Junto a la labor productiva que llevaron a cabo, fueron también los responsables de un problema que hoy día se está agudizando y el cual pretendo enunciar dejándolo abierto como tema de discusión.

Me refiero a lo siguiente: hace más o menos quince años, cuando los grupos universitarios empezaron a actuar, sucedía un extraño fenómeno en el teatro nacional. En Europa, a través del llamado "teatro de cartel" y a través de las grandes personalidades que se expresaban en la escena, se había demostrado hasta la saciedad que en el teatro era indispensable contar con un director; un

escenógrafo, un iluminador, etc. Entre nosotros, eso no había prendido y fueron los teatros universitarios los que introdujeron este concepto y lo hicieron fructificar. De la noche a la mañana, se implantó una disciplina férrea a cargo de un director que era todopoderoso y, si a expensas de él se sacrificaron otros elementos como eran las "vedettes", los "monstruos sagrados", etc. (elementos que sin duda también tienen su importancia dentro del teatro), esto debió hacerse porque era necesario reestructurar sobre una base firme todo un andamiaje que más tarde serviría para el redescubrimiento de un teatro nuestro. El director, por lo tanto, llegó a ser todopoderoso y con él, su equipo: el escenógrafo, el encargado del vestuario y el iluminador, sin olvidar el músico, el "sonidista" y, naturalmente, los actores que estaban subordinados a él.

Muy pronto surgieron directores de fuerte personalidad que produjeron obras de arte, de gran sensibilidad, de gran efecto, cosas que el público no había visto antes y ante las cuales se maravilló. Llevadas por el impulso de estos individuos y de sus éxitos, las compañías de aficionados se transformaron en profesionales y, con el tiempo, llegaron a tener salas propias y a formar un público entusiasta por el teatro.

Era un hermoso trabajo de equipo, hecho casi siempre en base a obras extranjeras, obras que ya venían moldeadas por numerosas representaciones en otros países, como quien dice definidas en una personalidad dada que era muy difícil variar.

¿Qué sucedía, o más bien, qué sucede con las obras de autores chilenos? Aquí el problema es muy distinto. La obra que se va a presentar es casi siempre un estreno, es decir, una comedia que por primera vez se representa y, por lo tanto, es una cosa aún amorfa, imprevisible y sujeta a todas las correcciones posibles.

¿Cuándo llega a ser definitiva como obra de arte una comedia? ¿Cuándo alcanza su expresión precisa y perenne? Algunos dicen: nunca. Otros: cuando sube a un escenario. Yo oscilo entre ambas respuestas y agregó: siempre, siempre y cuando se descubre a través de ella la personalidad del autor.

Entramos aquí de lleno al tema que deseo tratar.

*La creación personal.*—Es indudable que en toda creación, ya no sólo teatral sino literaria, lo que más cuenta es la expresión de una personalidad, el 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. La amplitud de dicho soplo personal dependerá de la fuente productora, como es lógico suponer, pero no por eso deja de ser menos valioso el soplo pequeño, aquél que afecta a todos o a unos pocos en

forma mínima y lo es porque también expresa la existencia real de un ser que está creando. La búsqueda que el escritor realiza en aquel mundo donde se han ido a aposentar las imágenes y los ecos, esa zona llena de sombras y misterios de las cuales se alimentan los recuerdos y las experiencias, da por resultado el que de pronto todo ello coagule, encuentre su forma definitiva y sea expresado de manera absolutamente personal. Esto es, en definitiva, el artista: aquél que expresa una verdad con palabras que son verdaderas y precisas para él, sólo para él en un comienzo. Y es esta experiencia personal del artista. lo que nos puede hacer vibrar, ya sea a través del cuento, de la novela y, con mayor razón, de la poesía y del teatro, siendo este último género donde mayores proporciones adquiere, ya que debe crear un cosmos donde se enfrenten seres absolutamente distintos y que, sin embargo, parecen vivir dentro de una luz semejante para todos. Tomemos un ejemplo concreto. Tomemos el caso de un gran dramaturgo. Tomemos a Shakespeare. En "El mercader de Venecia" y en "Hamlet", por ejemplo, se habla de dos mundos geográficamente distintos, dos mundos expresados también en moldes diferentes, comedia el uno, tragedia el otro; se habla de personajes absolutamente individualizables, distintos y todos ellos, hasta el más insignificante, llenos de vida y de verdad, y, sin embargo, las dos obras aparecen bañadas por un mismo barniz. Nadie dudaría que fueron escritas por el mismo hombre. Y en las dos se descubren cualidades comunes y una gracia, una sinceridad, una verdad y una grandeza que hablan de lo inmenso de la personalidad del autor, aquella zona de las imágenes y los ecos de la cual hablaba.

Es sin duda por ello que el teatro de Shakespeare es grande, como lo es el de Lope o el de Moliere, por aquél aporte personal, ineludible, algo que viene a subrayar la obra, a tatuarla en cierta forma con un sello indeleble que la impulsa a través de los siglos y la hace ser una verdadera obra de arte, aquélla que no puede morir.

Es por este factor personal que el dramaturgo crea su mundo, un verdadero universo donde hace evolucionar a personajes que le son propios en situaciones también propias. Es claro que las dimensiones de aquél mundo dependerán de las dimensiones espirituales, existenciales y hasta cierto punto creadoras del escritor. Pero lo cierto es que no hay dramaturgo que no tenga su mundo, por pequeño que sea.

Esto lo vemos a menudo. Se dice: "El mundo porrido de Anouilh" o "Fulano es un personaje de O'Neil" o bien "Parece una situación de Coward", todo lo cual viene a atestiguar que lo que retenemos de los escritores es su mundo, aquella luz que arrojan sobre el universo que nos rodea,

que no por eso cambia, pero que sí llega a mostrar una u otra de sus fases según la forma en que lo toque el haz de luz. Cuando el foco es poderoso y se desparraja sobre él desnudándolo casi por entero, se llega a un mundo muy particular, el de la genialidad, el de Shakespeare, por ejemplo.

Todo esto para demostrar la importancia del acento personal en la creación teatral y cómo a la postre el espectáculo gira en torno a esa semilla, insignificante en porte, pero la única realmente valiosa, que es la expresión de un artista creador.

*El trabajo en grupo.*—En el teatro la labor se realiza en equipo. Tal vez como en ninguna otra de las artes, un grupo de individuos debe ponerse de acuerdo para llegar a presentar un espectáculo sobre un escenario. Por un lado están los actores; por otro, los técnicos y ensamblando y relacionando estos dos grupos, el director del cual ya hemos hablado. Presidiendo todo este engranaje está el autor, o más bien dicho, la obra del autor que, como una chispa, despierta toda una cadena de reacciones que logran dar vida al fuego. El autor es esa chispa y al mismo tiempo es el fuego resultante, porque todo eso que él ha puesto en movimiento, ha comenzado a vibrar nada más que para expresar lo que él ha escrito.

En cierta forma, por lo tanto, el dramaturgo también está integrado en ese trabajo de equipo que es el teatro y como miembro de ese equipo debe someterse a las disciplinas que se precisan. ¿En qué consiste esto? Generalmente, antes que comiencen los ensayos (y me refiero a una obra que se presenta por primera vez), el autor se reúne con el director y juntos discuten, pulen y corrigen la obra. Hay ocasiones en que, tratándose de un dramaturgo novel, que desconoce los hilos de los títeres y las exigencias de un escenario, el director le señale dónde están sus errores y él los corrige. Otras veces, es necesario reescribir escenas enteras, o actos. Luego, una vez que han comenzado los ensayos, el escritor también asiste a ellos y va dándose cuenta desde su asiento junto al director de las debilidades y los aciertos de su obra, y es sin duda aquí donde más aprende el oficio. Porque es indudable que en un dramaturgo juegan dos condiciones. Por un lado está el oficio de dramaturgo, es decir, la labor del artesano, de conocer las limitaciones de su medio de expresión, el escenario, de saberlas aprovechar y de construir en base a ella los efectos que desea conseguir su vena dramática. Y, por otra parte, está su creación personal, su condición de artista, la enunciación de aquel mundo sobre el cual hablábamos y que sólo depende de él y donde nadie debe intervenir a menos que sea para afianzarlo, definirlo o subrayarlo. Este es, sin duda, uno de los mayores problemas que amenaza al teatro chileno actual.

Me explico: con la creación de los teatros uni-

versitarios, el advenimiento del director y su papel de soberano en un espectáculo, se ha perdido hasta cierto punto la importancia que tiene el escritor en el campo teatral. No se le desconoce, no, pero sí se le subyuga. ¿Cómo? De las maneras más diversas. Se le obliga, por ejemplo, durante esas correcciones a las cuales somete su obra, a ceñirse a fórmulas que de antemano se saben son exitosas. Por ejemplo, un director que ha trabajado con ciertos elementos, produciendo ciertos efectos, convence al autor a ponerlos en práctica y, a veces, tal vez sin darse cuenta, traiciona el pensamiento del autor y en esta forma destruye el mundo personal que él traía y la obra pierde su aporte de creación propiamente tal.

En el teatro chileno, el director ha llegado a tener un poder inmenso. 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 particular, un sello que le es propio. Ahora bien, y esto lo pregunto, ¿no estará aquel sello entorpeciendo la labor creadora del artista, del escritor? Al determinar una comedia entre los límites que le son propios, ¿no estará destrozando el único aporte verdaderamente importante de esa obra de arte, es decir, el aporte personal del dramaturgo? En muchas ocasiones, naturalmente que esto no sucede. La mayor parte de las veces, al escritor le toca trabajar con un director que se ha formado como él, a raíz de la creación de los movimientos experimentales, que, por lo tanto, participa de sus ideas, que comprende su mundo y que tal vez vive él en uno muy parecido. No haría hincapié en que la posibilidad de ayuda debe estar en la parte técnica y no en la creación artística. Desgraciadamente esto no acontece siempre y es entonces cuando la obra de arte peligra.

¿Cómo solucionar este problema? En realidad, es bastante difícil. Si se estudia la historia del teatro, se verá cómo gran número de autores tuvieron tras ellos directores que los ayudaron, los alentaron y, en cierta forma, los definieron. Bastaría citar los casos de Jovet y Giraudoux, de Chejov y Stanislawski y, más recientemente, de Kazan y Williams. Con esto se comprende la inmensa importancia que tiene un director en la formación de un escritor, pero en todos esos casos y tal vez más específicamente en los dos primeros, el director tuvo la cordura y el talento de borrarse tras la sombra del verdadero creador, la del escritor.

Entre nosotros sucede un fenómeno un tanto paradójico. Con el tiempo, con estos diez años de formación y cuatro o cinco de madurez, el director y en general el "equipo" ha adquirido tal pericia, que a veces el autor, neófito como es, cae entre ellos y es absorbido por la máquina que ya funciona desde hace tiempo. Esto resulta sumamente

peligroso en un teatro como el nuestro. Peligroso porque los escritores que han decidido expresarse en este medio todavía no logran la madurez de su técnica y sus voces, aunque personales, son titubeantes. Se enfrentan entonces con un engranaje que ya tiene su madurez y éste trata de imponerle un molde que no puede siempre ser el suyo y en esta forma una voz que podría aportar alguna novedad se seca. Por otra parte, sin este "equipo", el autor no lograría crear en forma eficaz. El director lo ayuda a moldear su producción y luego la construye, el escenógrafo la viste, el iluminador la retoca y los actores son los encargados de darle voz. Sin ellos, el autor no podría nacer, por mucha vida que tuviera su obra.

Por lo tanto, dejo planteado este problema. Creo que es importante que nosotros lo discutamos y que tal vez algún director nos dé su opinión al respecto. Que discutamos el problema de la corrección de una obra y, sobre todo, la forma cómo el director se enfrenta con el texto de un autor novel, cuáles son los que él considera defectos, cuáles tacha, cuáles prueba, cuáles elimina, ya sea porque no se ajustan a los moldes convencionales o al tipo de creación que ellos están acostumbrados a enfocar. Por último, se plantea la pregunta de que tal vez esos detalles constituyen el aporte personal y distinto del dramaturgo, constituyen su mundo, lo que él aporta y que, en el último término, es lo único verdaderamente importante.

*Posibilidades para el escritor.*—Hoy día el escritor que desee expresarse a través del teatro, tiene amplias posibilidades para hacerlo. Ante todo, y como ya dijimos, cuenta con el interés de los grupos teatrales por montar sus obras, cuenta con el interés de la crítica que cada día se preocupa más del teatro chileno, o sea, de los autores chilenos y, al mismo tiempo, cuenta con la acogida del público, con su curiosidad y su presencia.

Las compañías que podríamos llamar netamente profesionales, continúan un tanto reticentes, pero los teatros universitarios se han dado plena cuenta de la importancia de contar con autores y mantienen grupos de estudios, talleres para dramaturgos. El "Teatro Experimental" de la Universidad de Chile cuenta con uno de estos grupos y el "Teatro de Ensayo" de la Universidad Católica inauguró el año pasado un taller para dramaturgos en el cual se presta ayuda técnica a los escritores, dejándoles amplia libertad en la creación personal y sólo interfiriendo en la parte artesanal del autor teatral. Por medio de mesas redondas, de lecturas dramatizadas, de sesiones críticas, el escritor se va dando cuenta de las cualidades y defectos de su obra y de acuerdo con esto va moldeando su producción. Hasta ahora de estos talleres no se han visto emerger frutos definitivos. El escritor chileno se resiste. Así el trabajo se transforma de lleno

en algo productivo. Y se limita a lo propiamente artesanal, es decir, a la arquitectura de la obra. De esas dos partes que hablábamos anteriormente, las dos partes que existen en toda obra de teatro, la artesanal y la propiamente creadora, sólo la primera puede y debe ser tocada, la otra, en cambio, es patrimonio del autor, del escritor y cualquiera variación que ella sufra repercutirá sobre la obra misma y aun cuando el cambio sea pequeño, la sombra que él arroja sobre el todo es inmensa, ya que se trata del núcleo generador de luz, de la fuente creadora. Ahora bien, ¿es siempre fácil delimitar en forma exacta ambas partes, la artesanal y la creadora? No, indudablemente no. La obra de arte es una tela imbricada y mientras más difícil sea separar las mallas del artesano de las del artista, más perfecta es. En la obra lograda no se ven los hilos de la trama y el mundo, el clima, las cosas que el autor nos dice, nos van penetrando sin que nos demos cuenta. Por eso muchas veces al modificar un detalle propiamente técnico, el director toca a su vez una neurona de lo artístico y la escena, el acto o aun la comedia entera emerge como algo distinto. Esto tiene menos probabilidades de ocurrir, como decía, cuando el director es un individuo que por su edad, formación y disciplina, tiene mucho en común con el escritor. Pero, desgraciadamente, esto no acontece siempre y es entonces cuando la obra de arte peligra.

CAMILO PÉREZ DE ARCE

### *Personajes y tipos del teatro chileno*

Diría yo, como punto de partida para tratar este tema, que el objetivo fundamental de toda dramaturgia ha sido siempre, y lo sigue siendo, la creación de personajes, y a la vez me permitiría afirmar, aunque me doy cuenta de que el aserto es discutible, que descendiendo un poco en la escala de los valores absolutos, cuando una dramaturgia aspira ser expresión fiel de una realidad nacional, sobre todo en sus aspectos formales, su tarea más importante es la de cristalizar los tipos teatrales representativos de esa nacionalidad.

Quiero con esto decir que, para mí, hay una importante diferencia entre los personajes del teatro y los tipos teatrales.

Como soy enemigo de las definiciones rígidas en lo que al arte teatral se refiere, puesto que procuro guardarlas para las ciencias exactas y, específicamente para la ingeniería que practico, quisiera tratar de explicar en simples frases las diferencias importantes que observo entre unos y otros.

Un personaje es una individualidad; está, ordinariamente, compuesto en contrapunto de cualidades y defectos, de fortalezas y debilidades; sus actos, y sus reacciones frente a los actos de los de-



más, no forman escuela y sólo le convienen a él mismo.

Un tipo es, por el contrario, un representante destacado de una especie de colectividad formada por individuos que tienen entre sí un nexo de contacto que puede ser geográfico, que puede ser profesional o que puede ser una actitud específica frente a una de las muchas y complejas sollicitaciones de la vida. Los actos y las reacciones anímicas de los tipos teatrales son suma y compendio de la manera de obrar de los diferentes miembros que componen las colectividades representadas por ellos. Su composición es rectilínea en todo lo que se refiere a las cualidades y defectos que les son característicos.

El personaje es único y no evoluciona; el tipo teatral se repite indefinidamente y es susceptible de perfeccionamiento progresivo. Porque aquél es un individuo y como tal es inmutable; mientras que éste es una especie de caricatura de una colectividad, caricatura a la cual pueden agregarse o quitarse rasgos o detalles sin alterarla en su esencia.

Naturalmente, al decir todo esto, me refiero a los caracteres dominantes en la creación teatral, porque casi no se concibe la existencia de un personaje que carezca en absoluto de rasgos típicos y simplemente no existe el tipo teatral que no sea, en cierta medida a lo menos, un personaje.

Me ha parecido importante establecer previamente estas diferencias, porque ellas nos servirán como punto de partida para tratar el tema de los tipos y personajes de nuestro teatro y, además, porque creo que nos servirán de base para fundar algunas conclusiones que quiero someter a ustedes a título estrictamente personal.

Si echamos una mirada sobre el teatro chileno, tendremos que observar, en primer término, una escasez bastante notoria de personajes. No faltan los esbozos, las tentativas, los esquemas de personajes; lo que sí falta, y en forma desoladora, son personajes que hayan alcanzado su desarrollo íntegro y en los cuales se haya cumplido el ciclo completo de su destino.

Y cuando hablo de destino, pido por favor que no se entienda en manera alguna que me refiero a una fatalidad inexorable, sino simplemente a un desarrollo normal hasta llegar a su término de una serie de vivencias que tienen una finalidad, que están dirigidas hacia algo. Destino, pues, en el sentido de desarrollo y término natural a partir de un punto inicial; desarrollo y término que son libres, pero que están condicionados por las fuerzas internas y por la naturaleza misma del propio personaje.

En este sentido, que es estricto, lo reconozco, creo que en el teatro chileno sólo hay una figura señera, un personaje que ya sea por azar intuiti-

vo o por calculado estudio, ha alcanzado su propia estatura y puede vivir independientemente de su autor. Es la viuda de Apablaza. Todas las fuerzas internas de este personaje están permanentemente buscando el equilibrio y al hacerlo así, dentro de la más estricta lógica teatral, conducen el destino de la viuda hacia un término que solamente ella es incapaz de prever. La viuda de Apablaza no es un personaje extremadamente rico en detalles, ni tampoco sus emociones ni sus actos han sido tejidos con delicada sutileza; más bien, por el contrario, es un personaje que podríamos decir que está hecho un poco a machamarillo; pero esta bastedad en su trazado no le ha quitado el carácter de individualidad que es propio de un personaje. En la creación de Germán Luco Cruchaga podemos observar muchos rasgos típicos, propios de la realidad nuestra; pero todos ellos en conjunto no serían capaces de impedir que la viuda de Apablaza pudiera ser trasplantada fuera de Chile y, a pesar de ello, pudiera seguir viviendo. Lo que es, a mi modo de ver, una característica esencial de un personaje.

Ahora sería conveniente que nos preguntáramos cómo ha recibido el público a este personaje y cuál ha sido el impacto que su vida sobre el escenario ha producido sobre la gente. En cuanto a lo primero, creo que esta poderosa personalidad ha cogido reciamente al público en cada oportunidad en que la obra ha sido presentada; pero en cuanto a lo segundo, creo que el impacto producido sobre la gente no ha sido ni extenso ni duradero. Quizás debamos achacar esto último, a lo menos en parte, a la bastedad de la creación de Luco Cruchaga, a su falta de sutileza y de matices; pero también creo que otros factores, ajenos al tema que ahora estamos tratando, como son el ambiente y la construcción teatral, por ejemplo, han limitado ese impacto. Pero por encima de las cualidades o defectos intrínsecos de la obra y de la construcción misma del personaje, ha influido otro hecho que he creído observar y que me voy a permitir apuntar aquí, sin comentarios ni demostraciones, con el sólo objeto de que lo tengamos a la vista sin más tardanza: es el hecho de que nuestro público recibe con desconfianza a los personajes y se resiste instintivamente a identificarse con ellos.

Dejando a un lado a la viuda de Apablaza, que en mi concepto merecía esta mención aparte, quisiera ahora que echáramos juntos una mirada más general sobre el panorama de los personajes del teatro chileno y de las vetas de las cuales los autores han intentado extraer sus personajes. La primera observación que se presenta a mi mente es que el campo social de la aristocracia chilena está casi virgen de intentos de creación de personajes. En este campo, la tentativa más seria que conozco, y la que ha estado más próxima a fructificar en la

creación de un personaje, es la que ha realizado Fernando Debessa al dar vida a misiá Manuela Solar de Echeverría en su obra "Mama Rosa". Prueba de ello es que doña Manuela, no siendo la protagonista de la obra, es el personaje que con más nitidez se destaca del conjunto y el que más vívidamente se recuerda. Y es probable que, precisamente por no ser ella la protagonista, este proceso de creación de un personaje haya quedado a medio camino sin alcanzar los elementos de una individualidad que sobrepasara los rasgos típicos con que está compuesto.

El valor de este ejemplo reside en que muestra que la aristocracia chilena es una veta bastante rica para la extracción de personajes. Veta que, por algún motivo, no ha sido explotada por nuestros autores. Me parece que sería interesante encontrar este motivo. ¿Es porque nuestra aristocracia está desapareciendo? No lo creo. Más bien me inclinaría a pensar que es porque las condiciones sociales reinantes tienden a empujar y a precipitar esa desaparición, y nuestros autores teatrales, a la inversa de los autores ingleses y franceses que prefieren seguir apoyándose en su tradición, recogen esa tendencia y se cierran voluntariamente el camino para explotar esta veta.

Lo inverso sucede con la clase media. Aquí las tentativas serias de creación de personajes son abundantes, como también lo han sido en el pasado. Creo que existen pocos sectores de la clase media chilena en los que nuestros autores no hayan buceado buscando sus personajes. Y, sin embargo, el éxito no ha coronado todavía sus esfuerzos. Esta observación es interesante porque podría llevarnos a pensar que esta veta sería menos rica que la anteriormente mencionada. Yo, personalmente, no lo creo. Por el contrario, me parece que la falta de éxito debe achacarse a otro factor: a que nuestros autores, en su intención de retratar fielmente la realidad nacional, han buscado con el mayor ahinco los rasgos típicos de esta clase social y han descuidado la individualidad de sus personajes. Un solo ejemplo de la actitud contraria a la que acabo de señalar bastará para la comprensión del problema. El personaje de Marta, la madre, en "Mansión de lechuzas" de Egon Wolff, que pertenece a la clase media acomodada (y nadie que conozca la obra podrá dudarle), no está trazado en función de los rasgos típicos ni de los lugares comunes a que se suele recurrir para dibujar a estos personajes, sino que está trazado en función de sus propios problemas individuales, personales de ella misma. ¡Y qué cerca estuvo Wolff de crear un personaje! Algunas inseguridades y sobre todo una debilidad final lo privaron de un éxito para el cual había hecho méritos más que suficientes.

Por último, nos queda nuestro pueblo: el cam-

pesino, el minero, el obrero. Aún con más intensidad que en el caso de la clase media, se nota aquí que el ángulo de aproximación escogido por nuestros autores es el de destacar los rasgos típicos, habiéndose abusado de un afán de pintoresquismo que se queda en la superficie de los individuos tratados. Problemas de lenguaje, problemas de situaciones, problemas de ambientación, han sido tratados con esfuerzo y dedicación; pero de los problemas del hombre, de su individualidad misma que hace a Juan diferente de Pedro, nada o muy poco. Al revés: parece que quisiéramos que Juan, huaso, fuera idéntico a Pedro, huaso. Hay excepciones; Fernando Cuadra, por ejemplo. Y también hay otra excepción importante: Antonio Acevedo Hernández. El ha intentado la pintura de nuestro pueblo; se ha aproximado a él con amor, con conocimiento y con autoridad, y no obstante, creo que tampoco ha logrado un personaje. ¿Por qué? Porque su personaje es el pueblo: no es Juan, ni Pedro ni Diego. Sus problemas son los del pueblo como entidad y los ha tratado esparciéndolos dentro de un conjunto de individuos y no concentrándolos en uno solo, en un personaje.

Con esto creo haber revistado someramente el panorama de los personajes de nuestro teatro. Quedaría por examinar, aunque sea brevemente, a nuestros tipos teatrales. Aunque creo que, como finalidad, los personajes tienen para nosotros mayor importancia, debo reconocer que, en el estado actual de nuestra dramaturgia, los tipos teatrales son, por haber sido mejor logrados, de más peso que aquéllos. El teatro chileno, sin ser frondoso en cuanto a tipos se refiere, exhibe una cierta riqueza dentro de la cual pueden distinguirse logros importantes. Y debemos reconocer que en esta tarea las generaciones anteriores a la actual han tenido la primacía, si es que no lo han hecho todo. Desde Barros Grez en el siglo pasado, hasta Carlos Cariola actualmente, nuestros autores teatrales, y en forma muy principal los que han abordado el género festivo, nos han dado una galería de tipos un tanto caricaturescos quizás; pero indudablemente nuestros e indudablemente vivos. Como consecuencia de ello, debemos también anotar que el teatro que ellos hicieron es más genuinamente chileno que el que la nueva generación ha intentado hasta ahora. Por lo mismo, puede haber sido más superficial, en contraposición con los intentos de ahora que tienden a crear en profundidad.

No quiero mencionar ejemplos, porque, por ignorancia u olvido, podría quizás dejar los más importantes en el tintero.

Pero sí, en relación con esto, quiero volver sobre una afirmación que hice anteriormente: la de que nuestro público recibe a los personajes con desconfianza. Ahora quisiera ampliarla: el público chile-

no tiene, incuestionablemente, una formación cinematográfica que no está contrarrestada por una tradición teatral como ocurre en los países europeos. Prefiere el espectáculo fácil, sin complicaciones ni complejidades, y se prende con mucho mayor deleite de la peripecia que de las honduras psicológicas; por último, se ha educado más visual que auditivamente puesto que el cine se le da habitualmente en un idioma extranjero. Estas condiciones determinan, en lo que a nuestro tema se refiere, una clara preferencia por los tipos teatrales y una fuerte desconfianza hacia los personajes. Es natural. Es más fácil asir las características de un tipo que muchas veces se le da casi visualmente y que deja al espectador con la mente libre para seguir la acción externa que casi podríamos llamar también visual.

Esta característica tiene, y seguirá teniendo, una gran influencia en el desarrollo de nuestro teatro. Influencia frenadora de impulsos, especialmente para aquellos autores ambiciosos de universalidad, porque les obligará a trabajar remontando la corriente y a gastar buena parte de su esfuerzo venciendo prejuicios.

Y de aquí paso a mi conclusión.

Si nos atenemos solamente a la actual generación de autores, considerándola independientemente de todas las anteriores (lo que es en cierto modo legítimo, porque entre la actual generación y la anterior hubo un lapso en el que puede decirse que el teatro chileno casi desapareció), veremos que los autores de hoy estamos viviendo un momento muy excepcional. Diría yo que nos estamos acercando al término de una etapa de ensayos dispersos y que nos encontramos en la iniciación de otra que corresponde a los tanteos necesarios para encontrar el o los caminos definitivos. Uno de estos caminos es el que debe conducirnos a la realización de un auténtico teatro, propio nuestro, que no sólo sea capaz de satisfacernos a nosotros mismos, sino que pueda también llevar a otros países la muestra de nuestra cultura y la semilla de nuestras soluciones para problemas que, siéndonos propios, sean también universales. Que aquellos autores que se sientan llamados a iniciar o a cumplir esta tarea, sepan encontrar ese camino, y en esta encrucijada de tanteos no busquen la senda fácil; que no permitan que se les impongan marcos rígidos, ni dejen que bajo la influencia de profesores, de directores y del mismo público, aunque sea so pretexto de una fácil nacionalización de nuestro teatro, se les imponga la obligación de cristalizar sus esfuerzos en rasgos típicos estereotipados y se les prohíba la creación de personajes.

GABRIELA ROEPKE

#### *La poesía en el teatro chileno*

Creo firmemente en la poesía dentro del teatro.

Creo que tiene que existir. En la palabra, en el silencio, en el ambiente, en el lenguaje, en los caracteres, en el uso del símbolo, externo o interno. Pero, en cualquiera de estos aspectos, me parece fundamental. La vemos en los escritores de todos los tiempos, la vemos en los dramaturgos que quieren elevar el espíritu de su creación, la vemos en todos aquellos que quieren expresar algo más allá de la realidad ambiente o dignificarla.

Hecha esta profesión de fe, netamente personal, me parece lógico limitar esta breve exposición a sus puntos esenciales, reduciendo así las proporciones de un tema vastísimo al problema específico que nos preocupa esta tarde. A mi juicio, este puede reducirse a tres preguntas:

1.º ¿Es necesaria realmente la poesía en el teatro?

2.º ¿Preocupa el teatro poético a nuestros dramaturgos?

3.º ¿Existe hoy por hoy el dramaturgo-poeta en Chile?

Para contestar a la primera, permítaseme referirme en forma breve al gran teatro mundial. Desde los orígenes del teatro, la poesía ha estado ligada íntimamente y en estrecha comunión con él. Los grandes trágicos griegos, el teatro místico y popular de la Edad Media, los grandes escritores del Renacimiento, así lo prueban. Shakespeare entrelaza sus obras de tragedia, acción, historia y comedia, mezclando los héroes filosóficos con los personajes populares de su época. Todo a través de la poesía. Lope exalta el concepto del honor y el encanto de los tipos eminentemente españoles, mientras Calderón ahonda en la religión y los conflictos del alma. Todo a través de la poesía. Corneille pinta héroes apasionados y Racine los estiliza, en un grupo de personajes en cuya boca el verso adquiere una nobleza suprema y una perfección de forma.

Los románticos creen en la poesía del amor y de la muerte. Y el gran drama burgués no logra sofocarla del todo. Hasta los naturalistas, Strindberg, por ejemplo, pasan por etapas de su vida literaria en que les es necesaria y fundamental. En los albores del siglo XX, el drama nuevo irlandés pone la poesía al servicio de las obras y los personajes populares, combinando el realismo ambiente con la poesía del lenguaje y del temperamento irlandés. John Millington Synge, su principal representante, ha sido descrito como "un poeta con los ojos de un realista, o un realista con un talento de poeta para transformar un mineral cualquiera en oro".

En Maeterlinck encontramos —como un contraste con la realidad de las palabras cotidianas— la poesía del silencio, y de la emoción que no puede ser expresada. "Dentro de mí hay todavía mucho más". Esta era su divisa.

Con respecto a García Lorca, uno de los más claros ejemplos de poeta-dramaturgo, permítaseme

citar lo que John Gassner, profesor de la Universidad de Yale, dice de su teatro, especialmente de *Bodas de Sangre*: "Es verdaderamente remarkable cómo la poesía funciona en esta obra. A veces restringida y meramente sugestiva, se expande hacia el lirismo en la escena de la boda, pero sólo como un contrapunto del estado emocional de la novia y de su amante. En la escena en la cual ambos son perseguidos por el novio, la poesía cambia en circunstancia y estado de ánimo. Es fría y formal cuando habla la Luna, misteriosa en los parlamentos de la Muerte disfrazada de mendiga, portentosa en las palabras de los leñadores y temblorosamente sensual en las de los amantes. Es esta pieza un genuino drama poético, completamente alejado de la retórica y cuyo lirismo es caluroso, con variedad y multiplicación de imágenes y estas imágenes son como nuevos cuerpos, nuevas y convincentes presencias o como revelaciones súbitas en la luz, llenas de precisión y finalidad".

T. S. Eliot, Paul Claudel, Christopher Fry, han elevado, cada uno dentro de su estilo y modalidad, el nivel poético del teatro actual a su más alta cumbre. Y dentro del drama norteamericano, Maxwell Anderson debe su forma literaria particular al concepto de que los temas elevados requieren un elevado estilo y que el teatro norteamericano necesitaba el toque de un gran poeta.

Pasemos a la pregunta número dos: ¿Preocupa el teatro poético a nuestros dramaturgos? En algunos casos. Pero casi siempre en forma indefinida, no en un total, sino como una parte de los elementos de que disponen para hacer teatro. Por el contrario, algunos poetas han corrido la aventura de las tablas: Juan Guzmán Cruchaga, Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure. Pero la fusión entre el dramaturgo y el poeta, aún no se realiza en Chile. Los escritores actuales hacen incursiones hacia la poesía: Fernando Cuadra, con *Elisa*; Luis A. Heiremans, con *La hora robada* y *La jaula en el árbol*, participan a la cabeza de estos pocos. Personalmente —y pido excusas por aludir a algo propio—, en mi obra *La invitación* traté de usar elementos poéticos, especialmente en el personaje central, "la muerte", que aparece bajo la apariencia de una mujer bella y deseable.

Pero así, como decía S. Vodanovic hace tres días, que no hay una unidad de temática en el teatro nacional, yo creo que no hay una unidad poética. Lo poético es esporádico y salta por aquí por allá, en las obras nuevas, pero sin que haya un verdadero movimiento en ese sentido. Es decir, el dramaturgo-poeta integral todavía no creo que exista en Chile.

Esta afirmación, que contiene implícita la respuesta a la pregunta número tres, me lleva a explicar el por qué de ésta no existencia definida; creo, principalmente, que se debe a que el drama-

turgo en nuestro país hace un poco de todo, escribe un poco de todo, obligado por las circunstancias. El verdadero poeta del teatro no puede hacer concesiones. Y el dramaturgo chileno tiene que hacerlas. Hay que escribir muchas veces lo que puede interesar, no lo que realmente se siente. Lo que puede estrenarse y comprenderse. Y el poeta tiene que escribir lo que realmente lleva dentro de sí; si es comprendido, muy bien, si no, no importa. El poeta-dramaturgo está destinado a una élite, salvo en los casos geniales, y esto es lo contrario del público y del éxito.

Claudel nunca hizo concesiones y para muchos sigue siendo un fracaso económico. Fry y Eliot llegan difícilmente al gran público.

Para nuestros dramaturgos, cuyo afán lógico y natural es superarse por medio de frecuentes estrenos, todo esto de la poesía resulta difícil. Si se quiere que esto suceda hay que someterse inexorablemente a ciertas normas que rigen el movimiento teatral chileno actual, es decir, escribir algo que llegue a todos. ¿Qué productor o compañía se atrevería a montar una pieza chilena en verso? ¿Qué dramaturgo chileno, hoy por hoy, se atrevería a escribir una *Anunciación a María* o un *Asesinato en la Catedral*, aunque creyera que ese es su único y exclusivo camino teatral y espiritual? Y conste que, si menciono estas obras, no es en modo alguno para insinuar que el dramaturgo chileno debe imitar a otros poetas del teatro, ni recurrir necesariamente a los temas religiosos o históricos para justificar su forma de escribir. Ellas poseen un cúmulo de elementos inherentes al tema que estamos tratando, pero que nuestro dramaturgo debe descubrir dentro de sí mismo y de la modalidad que le es propia. No olvidemos que M. Anderson escribió con un tema de gangsters uno de sus mejores dramas poéticos: *Winterset*. El teatro chileno de hoy está madurando a ojos vistas. Está recurriendo a una técnica y está empezando a hacer preguntas de carácter universal y a balbucear respuestas. Creo que es hora que la poesía se incluya en ambas.

ISIDORO BASIS LAWNER

#### *Posibilidad de representación de las obras de autores nuevos*

*Lo primero es una franca confesión: tengo un poco de miedo.*—Decir otra cosa sería engañarme a mí mismo. Y lo que es peor, creer que los he engañado a ustedes.

La verdad es que, apenas supe que me habían encomendado este tema, sufrí el sobresalto de la preocupación y hasta del miedo. Desde ese mismo instante no he hecho otra cosa que analizar el tema. Y calando en profundidad, llegué a una con-

clusión general que, creo, debe orientar el juicio de mis recomendaciones.

Este tema es uno de los más utilitarios de los que se han debatido en nuestra tribuna. Poco tiene de teoría y, por eso, me permitirán ustedes ocupar un lenguaje práctico, tal vez escaso en expresiones conceptuales.

¿De dónde viene el miedo? De comprender que mi obligación es proporcionar soluciones, buscar caminos, recomendar actitudes, suplicar enmiendas y exigir desprendimientos personales en favor de la colectividad.

Veremos cómo me va.

*Un profundo orgullo.*—Eso es lo que siento al ocupar inmerecidamente esta tribuna. Mi lugar es la butaca y el bastidor, en función de crítico y cronista; mi lugar es la soledad del escritorio, en función de aprendiz de autor.

Estoy orgulloso de hablar ante un grupo de autores nacionales en una jornada que está haciendo historia en el escenario de América.

Me admira la resistencia de nuestros dramaturgos, capaces de haber sobrevivido aquella etapa humillante, en la cual ocuparon el último lugar en el escalafón de la vida teatral. No hace mucho las compañías estrenaban obras nacionales, a regañadientes, a contrapelo, con el solo propósito de liberarse del pago de los impuestos, haciendo uso de una disposición legal que exime de esta carga al conjunto que estrene una obra de autor nacional. Y la obra chilena se presentaba a hurtadillas, con todo disimulo y vergüenza, para que nadie se diese cuenta, a excepción de los inspectores de Impuestos Internos. El oficio de autor constituía un estigma, con algunos agregados: el desprecio y la soledad. Bastaba con que alguien se identificara como dramaturgo, para que los actores, directores y demás hombres de teatro desaparecieran de su lado rápidamente, esbozando una sonrisa de burla y conmiseración. Y no hablo de tiempos muy lejanos. ¿Tal vez seis, siete u ocho años atrás?

De pronto, sucedió lo inesperado y, casi sin darnos cuenta, aquel tímido autor de entonces vió su obra coronada por el éxito, y a su lado aparecieron otros que, como él, estaban seguros que era mentira la verdad que entonces se esgrimía: "el público chileno no quiere obras nacionales", decían para justificar su desinterés y menosprecio.

¿Cómo se produjo el milagro? ¿Cómo hemos llegado a tener tantos autores nuevos? ¿Cómo hay tantos otros dramaturgos igualmente merecedores de un lugar en la dramaturgia chilena, ni de ayer ni de hoy, sino simplemente en la dramaturgia chilena?

Lo sé y no lo sé. Tal vez todo comenzó con el éxito que tuvo Alejandro Flores al presentar *Algún día*, de Roberto Sarah; o tal vez con la celebración del Primer Festival de Teatro Chileno

organizado por el Club de Autores en el año 1952.

*¿Qué ha pasado en los últimos años?*—En un índice de estrenos que publiqué en la revista *Ecran* con motivo del balance teatral de 1957, anoté las siguientes cifras: en 1953, 37 obras estrenadas, de las cuales 8 fueron chilenas; 1954, 41 obras, de las cuales 16 fueron chilenas; 1955, 52 obras, de las cuales 18 fueron chilenas; 1956, 41 obras, de las cuales 12 fueron chilenas, y, en 1957, 32 obras, de las cuales 18 fueron chilenas. En 1953, entonces, las piezas nacionales estrenadas llegó al 21.7% del total... en 1957, esta cifra aumentó al 56.2%.

Que este recuento, apasionado tal vez, nos sirva para mirar con optimismo la realidad de nuestro teatro. Comprendo y hago mía la ansiedad de los autores, pero invito a que reconozcamos estar en un momento privilegiado.

Sólo así, comprendiéndolo sinceramente, podremos analizar con ecuanimidad el tema *Posibilidad de representación de las obras de autores nuevos*.

Sin apasionamiento, sin violencia; con espíritu crítico, pero no destructor; pidiendo, pero no exigiendo; simplemente enfrentándonos a una *realidad posible* que, como dramaturgos, tenemos la obligación de comprender.

*Entremos en materia.*—Si el título de la exposición fuese una pregunta, diríamos: ¿Qué posibilidades tiene el autor nuevo de estrenar sus obras? Y la respuesta la saben ustedes tan bien como yo: ninguna y muchas. Todo depende de la calidad de la obra.

Pero esta simple y esquiva respuesta no es la razón de ser del tema, de modo que estudiemos algunos considerandos.

En principio, no hay ningún obstáculo para que un autor nuevo lleve su obra al director de una compañía. Si la comedia es buena, como ha sucedido en numerosos casos, puede ser estrenada. Pero no sólo debe considerarse la calidad intrínseca de la pieza. También tiene que responder a una serie de limitaciones: ojalá pocos personajes, ojalá contemporánea, ojalá con un solo decorado, ojalá el papel principal calce con las características del primer actor. Y es justo que así sea, especialmente en el caso de las compañías profesionales.

Así surge la primera gran recomendación: escribir a la medida. Probablemente no sea muy artística esta posición, probablemente hiera la sensibilidad de los autores, probablemente conturbe la imaginación. Probablemente... pero el teatro en nuestro país no puede permitirse ciertos lujos. Constantemente la realidad está golpeando nuestros ojos, mostrándonos un desfile de estrecheces económicas, de dificultades de toda índole. De nosotros depende que las compañías tengan éxito, ganen dinero y puedan hacer —cada vez— un teatro con mayores aspiraciones artísticas. Hasta en-

tonces, guardemos parte de nuestras ambiciones y seamos modestos en la demanda.

Todo está muy bien, pero... ¿cómo puede un autor nuevo escribir una buena obra en su primer intento? Aquí comienza a rodar el círculo vicioso: no podrá hacer obras de calidad mientras no conozca la técnica, mientras no tenga experiencia escénica. Y esto sólo se consigue una vez que el autor ha estrenado.

*Otros autores.*—Dejemos que el círculo vicioso gire a la espera de ciertas soluciones que me permitiré exponer al finalizar esta exposición y detengámonos frente a otro problema autoral —tan grave o más que el anterior—: el de los autores *monostrenados*. Es decir, de aquellos que sólo han sido estrenados una sola vez.

El ideal de buena parte de nuestros autores es ser representados por los conjuntos universitarios. Nada es más legítimo que esa sana aspiración. Los teatros "Experimental" y de "Ensayo" dan jerarquía a la obra y al autor. Y respirando por la herida, permítaseme subrayar el hecho de que una comedia cómica estrenada por un conjunto profesional es calificada como un espectáculo "chabacano"; mientras otra pieza cómica —ni mejor ni peor que la anterior—, cuando es estrenada por los universitarios, recibe epítetos tan alabanciosos como "brillante", "ingeniosa", "audaz", "fina", "humorística" e "irónica". Todo es cuestión de envase. Y los conjuntos universitarios —afortunadamente— tienen talento, tiempo y medios para preparar el más impresionante envoltorio.

Todo esto para justificar las ansias de los autores de representar con los universitarios. Pero ni el "Teatro Experimental", ni el "Teatro de Ensayo" —aunque quisieran— están en condiciones materiales y humanas para atender las solicitudes de todos nosotros, más las de los nuevos autores que están empujando con ímpetu y aires renovadores.

Cuando, por fin, un autor consigue ser estrenado por estos conjuntos —luego de hacer una larga y penosa antesala—, entonces viene la nueva angustia: y después de este estreno, ¿qué me es-

¿Ha podido estrenar Fernando Cuadra una segunda obra con el "Experimental"? ¿Podrá conseguirlo Fernando Debasa? Si no se hubiese presentado la oportunidad de los concursos, probablemente Camilo Pérez de Arce no habría podido estrenar su *Comedia para asesinos*, con el "Teatro de Ensayo". Y tampoco, a no mediar un certamen, Sergio Vodanovic no tendría la perspectiva de estrenar su última obra: *Dejad que los perros laldren*. Pero si los concursos son una válvula de escape para los autores consagrados: ¿es justo que

ellos —con experiencia y técnica— participen en la misma competencia con los nuevos?

Ha habido muchas soluciones a este problema, porque los autores no nos resignamos a contemplar que pase la farándula. Está la posibilidad de estrenar con compañías profesionales, pero teniendo en consideración ya no sólo factores puramente artísticos, sino pensando en las limitaciones de los grupos de teatro comercial. También está el recurso de formar una propia compañía, aunque esto signifique un dispendio mayúsculo de dinero, de tiempo y de esperanzas.

*La realidad teatral.*—El teatro en Chile está viviendo una de sus etapas más interesantes y definitivas. Hace once años, cuando ingresé a la redacción de la revista *Ecran*, sólo funcionaba una compañía estable: "Leguía-Córdoba", en el antiguo teatro "Imperio". Por entonces tenía serias dificultades para llenar las columnas destinadas a informar sobre las actividades artísticas nacionales. La fuente de noticias se concentraba en las bohemias mesas del recordado "Luncheonette", en donde los cómicos sin trabajo recordaban épocas mejores y tejían sueños y esperanzas alrededor de una taza de café que tanto demoraban en tomar. Resulta innecesario señalarlo aquí, pero la situación ha variado substancialmente. A la compañía "Leguía-Córdoba" se han unido diez o más teatros de actividad permanente. Y cada día el público teatral aumenta. Hay etapas transitorias en las que, por razones que no viene al caso señalar y que justificarían otro tema, el espectador se ausenta... pero los cómicos persisten. Y el teatro ha invadido otros campos hasta hace poco regados para la escena. Recién, la semana pasada, tuve la satisfacción de asistir al Concurso Laurel de "Talía", en el que participaron alumnos de liceos y escuelas secundarias. Y créanme: no es por bondad, no es por afán de estimular sea como fuere, no es por simpatía, cuando digo que había entre los jóvenes estudiantes, artistas de verdad. Y poco antes las escuelas universitarias organizaron similar torneo, y casi en forma simultánea a ellas, los alumnos del "Experimental", del Ballet y conjuntos corales, celebraron su segundo festival. Ya tenemos una actividad constante y en crecimiento. Pero si todo esto resulta halagador, mucho más lo constituye el hecho de que —entre ese público formado por escolares y universitarios— las obras de más éxito fueron, precisamente, las escritas por autores chilenos... por ustedes que me están escuchando. No hay peligro, pues, de que seamos muchos los autores. No puede existir el pavor de la plétora profesional, pues hay campo para todos. Lo que interesa es aprovechar la buena voluntad, la disciplina, las ansias de superación, para encadenar y organizar las cosas de modo racional, aprove-

chando hasta el mínimo los esfuerzos, para que así no quede ni un solo sueño por realizar.

Este momento es maravilloso, sin lugar a dudas histórico. Saquemos partido de él.

*Las soluciones.*—Prometí ser concreto y creo que es hora de fijar ciertas verdades de nuestra realidad teatral: los autores nuevos pueden estrenar, siempre que sus obras sean buenas y que respondan a las limitaciones de las compañías; los autores *monoestrenados*, que han demostrado talento, difícilmente vuelven a ser estrenados por los conjuntos universitarios, salvo que triunfen en sus concursos de obras; los dramaturgos pueden estrenar con compañías profesionales, bajando la puntería de sus aspiraciones artísticas; hay un gran desarrollo teatral; el público chileno quiere ver obras nacionales; es posible contar con directores, actores, escenógrafos y técnicos para estimular aún más la actividad escénica, y también se cuenta con nuevos públicos.

¿Qué debemos hacer?

He aquí algunas de las soluciones que me permito poner en discusión: En primer lugar:

*Para los autores nuevos.*

- \* \* \* La realización de un plan permanente de lecturas dramatizadas, tales como las que celebró el "Teatro Experimental" bajo la dirección de Orlando Rodríguez.
- \* \* \* La transmisión radial, en programas dignificados, con la intervención de actores de prestigio.
- \* \* \* La creación de un laboratorio teatral, con clases específicas de Composición Dramática y en la que intervendrían alumnos egresados de las Academias de los teatros "Experimental" y de "Ensayo". Este laboratorio estaría a cargo de directores de prestigio.
- \* \* \* Presentaciones públicas en aquellos lugares en donde estas experiencias despiertan especial simpatía de parte de los espectadores. Así se iría en busca del público y no se cometería el error de esperar que éste colabore con su aporte a un experimento. Además, se cumpliría con la misión de difundir el teatro en escuelas, liceos, colegios particulares, regimientos, hospitales, sindicatos, etc.
- \* \* \* La creación de los concursos municipales de drama y comedia, con el objeto de estimular la creación autoral en cada región del país.

*Para los autores estrenados.*

- \* \* \* La publicación de sus obras, con el objeto de difundirlas en el país y, especialmente, en el extranjero.

- \* \* \* La recomendación a las entidades que organizan concursos de obras teatrales que separen los certámenes en dos categorías: para escritores inéditos y para autores estrenados.
- \* \* \* La creación de nuevos mercados teatrales, estimulando la visita de compañías a provincias. En cada punto de Chile debería haber siempre un espectáculo teatral trabajando.
- \* \* \* La celebración de una temporada, que podría llamarse "Panorama del teatro chileno", en el escenario del teatro SATCH. El repertorio estaría formado a base de las obras más significativas de la historia teatral de nuestro país.
- \* \* \* La creación del *Año Teatral Chileno*, que bien pudiera ser el próximo, o bien en el curso de 1960. Todas las compañías se comprometerían a presentar un repertorio exclusivamente nacional, en la misma forma como se realizó el festival organizado por el Club de Autores en 1952.
- \* \* \* El establecimiento de la "Comedia Nacional", institución que tendría como propósito fundamental el de preparar y estrenar obras de autores nacionales a lo largo de Chile entero.
- \* \* \* Y para mejorar cada vez más la calidad de los autores, ir hacia la fundación del Conservatorio de Arte Dramático propiciado por el crítico señor Antonio R. Romera.

¿Cómo conseguir que estos proyectos cristalicen?

Creo que ha llegado la hora de formar no una asociación, no un club, no una sociedad, no una cooperativa... sino la Confraternidad del Teatro Chileno, institución que vendría a aunar los esfuerzos, el talento, la disciplina de todos los que cumplimos un papel en la escena nacional. Esta confraternidad, con sede en la Sociedad de Autores Teatrales, que tan de mano hemos dejado, estará en condiciones —siempre que todos nosotros comprendamos la importancia del momento que vivimos— de realizar estas aspiraciones y otras, aún más ambiciosas... Tal vez he traspasado los límites del tema, pero creo sinceramente que después de estas jornadas cada uno de nosotros saldrá como un autor nuevo.

RAFAEL FRONTAURA

*Defectos comunes de construcción de nuestros autores jóvenes*

Antes de abocarme al fondo mismo del temario que me corresponde desarrollar en este Congreso o Encuentro de Autores Teatrales, organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Uni-

versidad de Chile, el Teatro Experimental y la Dirección del Teatro Nacional, como un vigoroso aporte al desenvolvimiento de nuestra escena vernácula, permítanme extenderme brevemente acerca de una consideración que acude a mi pensamiento, junto con la pretensión de aquilatar méritos, defectos y vacíos de nuestra producción dramática.

Y esta consideración se refiere al hecho de que nuestro país, a pesar de no contar con un teatro profesional oficializado, y de que sólo hace menos de veinte años que surgió el estimulante movimiento universitario, ha contado siempre desde lejanas épocas con un núcleo numeroso de entusiastas cultores de la literatura dramática. En los primeros dieciocho años de este siglo, cuando no se contaba con ningún elenco nacional para lograr el estreno de las obras, muchos autores incipientes conseguían, no obstante, hacer llevar sus producciones hasta el escenario por medio de conjuntos españoles o argentinos que nos visitaban. Así, en esa época, estrenaron comedias Eduardo Barrios, Nathanael Yáñez Silva, Edgardo Garrido, René Hurtado Borne, Benjamín Orrego, Armando Moock, Hugo Donoso, Cariola y Frontaura, Daniel de la Vega, Aurelio Díaz Meza, Santiago Ramos, Fabio Castro, Valenzuela Olivos, Rogel Retes, Víctor Domingo Silva, Pedro Gil, Armando Hinojosa, Manuel Mackenna, Vicente Huidobro y muchos otros. Posteriormente, con la constitución de la Compañía "Báguena-Bührle", de la "Mario-Padin", del conjunto de Nicanor de la Sotta y de los elencos que encabezaron Evaristo Lillo, Pedro Sienna, Elena Puelma, Alejandro Flores, el que habla, Lucho Córdoba, Américo Vargas, etc., sin olvidar las muchas intenciones de Enrique Barrerucha, Italo Martínez, Juan Ibarra, Elsa Alarcón, María Llopart y Ventura López Piris, surgieron muchos nombres de autores, algunos de los cuales han persistido en este vicio incorregible de pergeñar carrillas con destino al escenario: Acevedo Hernández, Francisco de Borja Cifuentes y Lucho Pizarro, Mariano Latorre, Rafael Maluenda, Carlos Barella, Videla y Raveau, Antonio Orrego Barros, Roberto López Meneses, Eugenio Orrego Vicuña, Rodríguez Johnson, Pedro J. Malbrán, Gustavo Campaña, Alvaro Puga Fischer, Benjamín Morgado, Magdalena Petit, Gloria Moreno, Elías Arce Bastidas, Alejandro Flores, Carlos Illanes, Luis Arze Gallo, Manuel Arellano Marín, Lautaro García, Julio Asmussen, Patricia Morgan, Camilo Pérez de Arce, Pepe Rojas, Lucho Córdoba, Eugenio Retes, Aurelio Pinochet, Juan Pérez Berrocal y tantos otros, soñadores empedernidos, que alcanzaron éxito o que lucharon en la sombra.

Y entre los modernos o jóvenes autores del teatro chileno, aunque algunos ya podrían denominarse veteranos, podemos señalar una quincena de

nombres de prestigio, que se perfilan como los forjadores del teatro nacional del presente y del mañana. Ellos son: Santiago del Campo, José Antonio Garrido, Luis Alberto Heiremans, Fernando Josseau, Gabriela Roepke, Sergio Vodanovic, Isidora Aguirre, Egon Wolf, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking, Enrique Gajardo, Fernando Cuadra, Miguel Frank, Fernando Debesa, Gerardo Larraín, Isidoro Basis y Fernando Lambert.

Entre las obras de estos autores vamos a investigar, someramente, cuáles podrían clasificarse como defectos comunes, pero al mismo tiempo es justo que reconozcamos que en nuestro lejano Chile el arte dramático se cultiva profusamente, y que aquí hemos contado y contamos con mayor número de autores y de no escasa calidad, que en Argentina, Brasil, Uruguay, México, Perú y otros países americanos. Esto es auspicioso y revelador de una inquietud permanente por producir, por mejorar y por ensayar, con el buen espíritu de que los secretos de la técnica y de la arquitectura escénica queden por fin al descubierto y al alcance de los escritores que a ellas consagran sus afanes y su talento creador.

Entrando ya en el objetivo principal del tema que me corresponde, considero que no existe lo que pudiéramos llamar *defectos comunes en la construcción* entre nuestros dramaturgos noveles, sino que puede advertirse, a través del estudio de su producción escénica, que cada uno tiene sus defectos propios y sus propias virtudes.

Sólo podría subrayarse como defecto común de este núcleo de distinguidos autores, la debilidad de la construcción, nacida, en la mayoría de los casos, de los temas mismos escogidos, que por su intrascendencia o su endeblez no permiten una arquitectura más sólida y firme. La misma virtud común de estos autores, su facilidad para el diálogo, se constituye en un defecto al pretender ocultar ese débil maderamen escénico con un diálogo fácil, abundante en réplicas ingeniosas o en imágenes brillantes, que distraen al espectador, entreteniéndolo o interesándolo superficialmente. Esta facilidad para dialogar, virtud común de nuestros autores, les hace perder el equilibrio argumental, haciendo más prolongadas las escenas que debieron ser breves o sintetizando excesivamente aquella situación que pudo prolongarse con beneficio para la cohesión y para la armonía total de la obra.

El origen de esta general debilidad en la construcción que se advierte en la mayor parte de las producciones de esta última generación de autores teatrales, podría basarse en la falta de un planteamiento más serio y profundo. O sea, que la obra no debe reducirse al escueto relato del desarrollo de una anécdota más o menos teatral y más o me-



nos interesante, sino que este relato debe ir sostenido con un fondo panorámico adecuado, con el ambiente necesario y con los personajes trazados firmemente, a fin de que no se desmorone toda la comedia, a pesar de la riqueza del diálogo.

Nuestros autores, apenas con la idea en la mente, sin madurarla mayormente, se largan a escribir, ajenos a una planificación detallada, que conduzca a ese equilibrio armonioso de que hablábamos. Y es por eso que vemos a veces malogrados excelentes asuntos, porque además es corriente en nuestros autores noveles el que descuiden la línea psicológica de sus personajes, haciéndolos vacilantes, endebles o falsos.

Pero este mismo defecto común, de *debilidad en la construcción*, no aparece como un defecto continuado ni habitual, en la labor de estos autores, ya que algunas de sus obras se nos muestran con sólida arquitectura y sin esa debilidad de construcción, ya sea porque el tema da más de sí, porque ha sido estudiado y planeado con más ahinco o porque el autor ha cuidado más de apuntalarlo con la creación de una atmósfera adecuada y con la pintura de caracteres, que le prestan vida y animación.

Para ilustrar nuestra disertación, tomemos tres ejemplos: una obra de Santiago del Campo, *El depravado Acuña*, que me tocó estrenar hace cinco años en el teatro "Imperio"; la comedia dramática *Las Pascualas*, de Isidora Aguirre, y *La cigüeña también espera*, de Sergio Vodanovic, que también estrené como actor en el Teatro SATCH.

En las tres obras puede observarse esa debilidad en la arquitectura que desvaloriza el asunto mismo y que hace que la obra pierda en gracia o emoción. *El depravado Acuña* de Santiago del Campo pudo ser una excelente comedia costumbrista, pero se malogró por una construcción confusa, en la que se quiso aglutinar elementos escénicos de toda índole y efectos de la más variada raigambre. Santiago del Campo, poeta y fino humorista, perdió la oportunidad de brindarnos una obra satírica y de suspenso, con pinceladas costumbristas, que habría alcanzado un éxito grande. ¿Por qué? Por falta de selección en los elementos que tenía en su poder, por falta de estudio y de preparación de su asunto, al que quiso salvar únicamente por la simpatía del diálogo ágil y juguetón.

En *Las Pascualas*, Isidora Aguirre sortea en parte las dificultades de la construcción, debido principalmente a que enfoca un tema de leyenda popular, de sugestión poética de gran fuerza dramática, que la autora puede conducir con mano más segura; cosa que no le ocurre cuando tiene entre manos un argumento débil, sin organización escénica, y que también pretende salvar con la reconocida gracia chispeante y tan chilena de su diá-

logo, como acontece en su comedia festiva *Dos y dos son cinco*, de técnica pobre. Después de esa pequeña obra maestra de *Carolina*, Isidora Aguirre nos está debiendo una comedia grande y maciza, donde su diálogo fácil sea sólo un encanto más. Al parecer, y guiándonos por comentarios dignos de crédito, de quienes la han leído, su próxima obra, *La señora del canasto*, nos mostrará a una autora que domina la construcción en el dificultoso género del vodevil, lo que es mucho decir.

En *La cigüeña también espera*, Sergio Vodanovic, triunfador con su comedia dramática *El senador no es Honorable* y con la pícaro y desenfadada *Mi mujer necesita marido*, se lanzó a hacer una comedia liviana, del tipo de ese teatro intrascendente y encantador que cultivan Carlos Llopis en España y Sixto Pondal Ríos o Abel Santa Cruz en la Argentina, los que con un leve incidente hogareño, adobado con personajes pintorescos y un diálogo travieso y chispeante, consiguen realizar una comedia agradable, que llega a todos los espectadores, dejando un pequeño mensaje moralizante, sin pretensiones de cátedra ni de sermón. Este intento de Vodanovic no fué logrado plenamente por la debilidad de la construcción. Las escenas se deslizaban rápidas y espumantes, pero el asunto se desmoronaba entre la inverosimilitud indisimulada de la situación, la flojedad en la pintura de los caracteres y el tono mismo de la obra que oscilaba entre la farsa y el sainete vodevilesco. Esta *debilidad* de construcción aparece, pues, por lo general, como defecto común de los autores de la última hornada. Las otras fallas pueden hallarse en la futilidad de los temas escogidos, la falta de observación de la realidad y la poca compenetración del autor con el asunto mismo de su obra. A menudo observamos también que la facilidad para dialogar, lo repetimos, se constituye paradójicamente en un defecto de algunos autores que se dejan llevar por este placer infantil de poner palabras y palabras, más o menos ágiles, ingeniosas o emotivas, en boca de los personajes inventados, descuidando la trabazón armoniosa de las escenas, el equilibrio de las situaciones, a que aludíamos al principio de nuestra disertación, y al apego a la técnica y a las invariables normas básicas de la construcción teatral.

Hay, no obstante, algunos autores, y recordamos a Luis Alberto Heiremans, que construyen con habilidad y dialogan con finura, dando un total armónico, en el que la creación artística aparece fluyendo con facilidad y donosura. *La jaula en el árbol*, de Heiremans, puede servir como modelo de comedia tierna y humana, realizada con nobles materiales y construída con medios sencillos sin artificiosidades ni concesiones al gusto de públicos mediocres.

En mi condición de autor teatral de tiempos ya muy lejanos, puedo decir ahora, para consuelo de los noveles, que los defectos de los autores de nuestra generación eran mucho peores que estas ligeras fallas de construcción o futilidad de temas que señalo aquí. En mis tiempos (hablo de los años 1913 y siguientes...), los autores cómicos nos preocupábamos sólo de los juegos de palabras, como único recurso para desatar la hilaridad del público, y descuidábamos el buscar un buen asunto, con abundancia de situaciones humorísticas, y de hilvanar un diálogo chispeante, en el que la gracia estuviera más en la intención que en las palabras. En cuanto a los autores dramáticos, salvo contadas excepciones, enloquecían por encontrar argumentos que hoy harían enrojecer a los productores del cine mexicano.

Así, pues, estimo que podemos estar orgullosos de contar con un excelente núcleo de autores, que son inteligentes y laboriosos proveedores del repertorio chileno de comedias. Y estamos seguros de que el día en que podamos contar con una o más compañías estables, que representen constantemente obras nacionales, estos autores irán puliéndose en su técnica, mejorando sus naturales condiciones, viendo vivir en la escena a sus personajes y contemplando bien a las claras sus defectos de construcción, su falta de unidad en el planteamiento del tema principal y la debilidad de los caracteres que pretenden delinear, y producirán entonces obras más duraderas y orientadas hacia una finalidad bien precisa.

Para su conveniente desarrollo, el teatro chileno necesita que sus cultores se dediquen a escribir sobre lo que conocen bien, sobre lo que sienten y sobre lo que pueden expresar y traducir, sin alambicamientos forzados y sin frialdad de laboratorio. Y en este sentido conviene recordar el ejemplo de ese admirable viejo que es Acevedo Hernández, a cuya fecunda y vigorosa pluma debe nuestro teatro muchas páginas candentes, plenas de vida real y emocionantes por su sinceridad.

Armando Moock, nuestro gran autor dramático, salvo la excepción de dos o tres comedias de ambiente elevado, como *La serpiente*, *La fiesta del corazón* o *Castigo de amar*, produjo obras de clase media, que es lo que él frecuentaba y sentía, y obras pueblerinas, cuyo ambiente conoció bien, como *Mocosita* y *Pueblecito*.

Juan Ibarra, esforzado luchador de los viejos tercios, describió en admirables escenas la vida oscura del proletario en el suburbio, tocó su corazón lastimado y tradujo a la vida escénica sus ansias de rebeldía, sus afanes de reivindicación y sus amarguras secretas.

Victor Domingo Silva pintó el dolor de la pampa, como María Asunción Requena nos trae ahora la voz helada y sugerente de la gran extensión

magallánica, sus problemas, sus personajes pintorescos y sus psicologías tan distantes.

Gabriela Roepke, Fernando Josseau y Fernando Debesa, han mostrado su valer en magníficas comedias, intensas de dramatismo y vibrantes de calor humano; José Antonio Garrido, Fernando Lambert, Miguel Frank y Gerardo Larraín, pueden aportar brillantes muestras de la comedia moderna, ágil y dinámica, de salón o de intriga policíaca.

Santiago del Campo, Isidoro Basis, Egon Wolf, Fernando Cuadra, Enrique Gajardo, Alejandro Sieveking y demás, forman una impetuosa pléyade de autores jóvenes y talentosos, de los cuales puede el teatro nuestro esperar muchos éxitos y el encauzamiento definitivo de su tortuoso desarrollo.

Estos son nuestros puntos de vista, nuestros reparos y nuestras esperanzas.

FERNANDO CUADRA P.

#### *El lenguaje y el diálogo en los dramaturgos chilenos actuales*

El lenguaje es la expresión típica y específica de un grupo social, llámese familia o pueblo, o del individuo cuya expresión oral o escrita los hacen sustantivamente distintos del resto de los demás individuos o grupos sociales. Al aceptar como definición general esta denominación del lenguaje y en relación estricta con ella, podemos comprobar de inmediato la existencia de tantos lenguajes como grupos sociales e individuos existen, sin aludir al concepto "idioma", cuya significación privativa es diferente a la de lenguaje.

La existencia de grupos sociales e individuos crea, en consecuencia, modalidades expresivas con caracteres propios y diferenciadores. Dichos caracteres hállanse en íntima trabazón con las peculiaridades psíquicas y afectivas que estructuran las características propias de los pueblos y de los individuos. Para comprobar esta aseveración basta —pongo por caso— viajar un poco y realizar o padecer uno mismo las inevitables "planchas" que se producen con el uso de vocablos pertenecientes a un idioma semejante o igual, pero cuya modalidad expresiva ha adquirido una nueva e insospechada acepción en tal o cual país. Y conste que las anécdotas van desde lo más ingenuo hasta lo más pintoresco o subido de color. Me permitirá recordar ahora algunas de estas anécdotas... Las decentes, naturalmente, aunque las "otras" tengan un aspecto mucho más sabroso y expresivo.

Al revisar la censura española el libreto de mi obra *La vuelta al hogar*, tachó rápida y púdicamente el vocablo "cabro", aplicado según la acepción chilena a un niño de corta edad, pero que allá —en esa España tan "sui generis"— tiene o ha adquirido el significado de cornudo, en su expre-

sión más vulgar y chocante. No olvido tampoco mi sorpresa, e hilaridad luego, al asistir por vez primera a un cine español a presenciar la exhibición de una película norteamericana. Todos sabemos que en Europa —en general— la película extranjera es “doblada” al idioma del país en que se proyecta. Bien. Para empezar, me resultaba divertidísimo “ver” y “escuchar” a yanquis, con su infaltable chicle aprisionado entre los dientes y las proliferaciones salivales, pronunciar con el ceceo andaluz o la cerrazón catalana. En la cinta en cuestión el protagonista, en forma inusitada y rápida (con esa indiscutible eficiencia de la técnica norteamericana), era “padre” repentina e inesperadamente, como quien dice por control remoto. Al comprobar su situación, el actor daba un salto y exclamaba: “¡Jesús! ¡Me ha nacido un chaval!”... y el salto lo dí yo también, naturalmente.

Estas breves anécdotas nos confirman la peculiaridad expresiva de cada pueblo, donde cabro no es cabro y chaval quiere decir recién nacido, bebé o guagua, según la expresión mapuche y chilena.

Chile, en Sudamérica, es uno de los pueblos de mayor diferenciación lingüística en lo que a capacidad expresiva se refiere, debido a múltiples causas, como nuestro aislamiento geográfico o como la gracia natural de nuestro roto o pelusa, cuyos piropos a lo femenino son gráficos, plásticos y evidentes.

El hombre chileno, como expresión lingüística única, es difícil de encontrar en nuestro país y querer encasillarlo en tipos perfectamente diferenciados es labor bastante ardua. Existen tantos tipos humanos como proyecciones o realidades geográficas, regionales y sociales, con sus distintos matices dentro de un mismo encuadramiento. No se da el caso como suele ocurrir en Europa —Francia, por ejemplo—, en el que se hallan tipos humanamente diferenciados en su función “social”. Valga un paradigma un tanto violento: el gigoló, que se ha convertido en un artículo de exportación exclusivamente francesa, como sus perfumes y el “menage a trois”.

En nuestro país el huaso se ha transformado o se le ha querido transformar en uno de nuestros arquetipos, pero si “caminamos” nuestra tierra comprobaremos la existencia de diferencias que lo hacen distinto en su expresión lingüística, conservando, sí, caracteres generales permanentes, como es su lentitud, su morosidad, el ralentarse en lo mecánico de su expresión formal, aún cuando su contenido anímico sea siempre rico y jugoso en una zona de presentimientos.

Tiende, en general, el hombre chileno de todas las clases sociales a expresarse mediante perífrasis, hipérbatos o metáforas, rebosantes estas últimas de contenido poético, de poesía directa y simple; de poesía de las cosas y de los seres elementales co-

mo son la tierra y el ave, la montaña, el río y el hombre; el desierto y la cordillera... y las islas; el trigo, el choclo y la harina... El amor y la hembra.

Estos tres recursos expresivos, más la metáfora por su íntimo significado de sentido traslaticio, alcanzan en el hombre chileno junto con el contenido poético ya aludido, un fuerte, viril y definido sentido coprolálico, descargando mediante este recurso expresivo su emotividad, su violencia, su ternura o más profunda afectividad, aquélla que en determinados momentos carece de palabras y sólo puede recurrir al gesto, sin olvidar tampoco el uso frecuente e inusitado del diminutivo.

Es sabido que el chileno diminutiza inclusive aquellos conceptos cuya significación honda impide tal proceso de disminución. Es frecuente oír, por ejemplo, la frase “por diosito santo”, en la cual el concepto de divinidad se ve reducido al mismo significado afectivo de la Panchita o de “no sea tonta, mijita” o “por la chuata, mijita, qu’és bien jodíta usted, ¿no?”, cuando la compañera insiste en tener el dinero necesario que ya el compañero ha diluido en pipeño o en aliado del bueno en el boliche más cercano.

Justamente el “no” final de tantas frases es otro elemento caracterizador de nuestra modalidad expresiva. En general, el chileno rara vez pregunta o consulta por vía directa y prefiere usar la vía negativa, empleando además perífrasis que le otorgan morosidad a la frase y ese encanto dengoso o zalamero con que nos distinguen en el extranjero y el cual, bien dosificado, es capaz de producir grandes triunfos en toda suerte de lides, especialmente sentimentales.

Estas características reseñadas en forma somera son las que nos corresponde “aprovechar” en función de lo dramático, si es que intentamos estructurar un teatro cuya proyección lingüística sea nacional, propia y distintiva. Esto no significa caer en encasillamientos puramente criollistas, costumbristas o en forzados pintoresquismos, sino intentar la búsqueda de modalidades expresivas tipificadoras, tendientes a lo universal y trascendente. Este intento supone un evidente proceso de estilización que no debe desvirtuar lo esencial, como son las formas expresivas de las distintas clases sociales o culturales de nuestro país. La forma de decir de una “niña” de nuestra clase alta, tiene características que pueden evidenciarse en una adjetivación insistentemente repetida. Véase lo que vean, ya sea el último eclipse solar o lean el más espe-luznante de los crímenes, todo es —para esta “niña”, por supuesto— “regio”, “estupendo”, “brutal” o “siniestro”, además de construcciones sintácticas dichas con un tono y un temple de voz e intención que se ha convertido en patrimonio exclusivo casi de esta “selección” social: “Co... -

te... - ... a ...” y “rico tu té, linda, y regio tu maríooo”.

A través de la evolución creativa de nuestro hecho teatral, hay autores que consciente o inconscientemente han transformado al lenguaje conocido, vivido, sentido o aprehendido, en un instrumento de vigorosa fuerza dramática y de intensa proyección psicológica. Germán Luco Cruchaga es, por ejemplo, un semiclásico del lenguaje, consecuencia de su extraordinario poder de captación en obras tales como *La viuda de Apablaza* y *Amo y Señor*, en la cual dos de sus personajes: Sepúlveda y Polito representan, el primero al hombre del pueblo que se enriquece y hace poderoso por su propio trabajo y, el segundo, al seudo aristócrata venido a menos, perezoso y decadente, quienes usan sus respectivos lenguajes que, en determinados momentos, se entrecruzan, enriqueciéndose, debido a la interferencia de sus existencias en el conflicto mismo de la obra.

Entre los autores de la actual generación, Luis A. Heiremans es uno de los que con mayor ahinco ha intentado la búsqueda y concreción de una modalidad propia, evidenciada a partir de *La eterna trampa*, aunque un tanto desvirtuada en *Esta señorita Trini...*, aunado, eso sí, con un tenue sabor poético que no se encuentra en el lenguaje más directo y funcional de Fernando Debesa en su *Mama Rosa* o de María Asunción Requena en *Fuerte Bulnes* o en Isidora Aguirre, aún cuando esta última autora falsea a menudo la fuerza expresiva de sus creaturas y algo en su lenguaje huele a postizo o colocado aquí o allá como consecuencia de una anotación libresca y no como una vivencia directa. Es lo que sucede con los personajes criollos o campesinos de sus *Pascualas*, cuyas formas de decir son riquísimas, como elementos aislados, pero que pierden su proyección exacta en el complejo psíquico que es todo proceso lingüístico.

Quedan por considerar todavía muchas expresiones del lenguaje dramático, como es el lenguaje del gesto y el lenguaje del silencio o la pausa, pero me referiré solamente a dos para terminar esta brevísima reseña. A una de estas dos últimas expresiones se le podría denominar “lenguaje dislocado”, violentado en su contenido y muchas veces hasta en su forma. Tal tipo de lenguaje sería el de Carlos Cariola, Lucho Córdoba o Isidoro Basis en sus comedias, vodeviles o astrakanadas. En esta clase de obras el lenguaje sufre una desvirtuación inclusive lógica, puesta al servicio de un humorismo o “chistismo” que sufre como consecuencia del retruécano, del juego de palabras, del chiste circunstancial o volandero. La segunda expresión es también una dislocación, en la cual hay formas específicas que lo definen y distinguen, como es el caso de todo un concepto o idea resumido en un

vocablo precedido y postseguido de incontables signos exclamativos: “¡¡¡¡¡Padre!!!! ¡¡¡¡¡Hijo!!!! ¡¡¡¡¡Madre!!!!” Me refiero a la modalidad melodramática de una Nieves López Marín o de un Moya Grau, la que naturalmente tiene su funcionalidad dramática en relación con determinado gusto o sensibilidad. Es una modalidad en la cual el receptor posee la “clave” para comprenderlo, gustarlo y sentirlo. Precisamente el lenguaje en su funcionalidad dramática constituye uno de los caracteres más propios de nuestra evolución teatral, comprobable, por ejemplo, en el cuasi libreto que nos queda de la *Golondrina* de Nicanor de la Sotta, en el cual podemos observar dentro de un marco forzado y de clisé, el empleo inteligente y eficaz de nuestro popularismo lingüístico, más evidente en Armando Moock, aunque su lenguaje se resiente a veces de ciertos modismos ajenos a nuestra expresividad, imputables lógicamente a su larga permanencia fuera de Chile.

Valgan como ejemplos estas breves alusiones a un problema tan complejo, para establecer algunas consideraciones de índole absolutamente general. Mucho se ha discutido respecto a la existencia o ausencia de continuidad entre la precedente generación autoral y la actual. Pues bien, en el aspecto de la creación o recreación de un lenguaje funcionalmente dramático hay una correlación evidente. Nótese en los dramaturgos actuales un afán, un intento por alcanzar una exacta y ajustada proyección dramáticorealista, pero dicho intento se ve nublado a menudo por un prurito demasiado estilizador o por un pintoresquismo demasiado superficial. El dramaturgo no necesita anotar se- taquígráficamente lo que escucha y oye en el micro, en la calle o en el campo; vale como método, es cierto, pero es mucho más importante buscar las causas de estas modalidades y ponderada proyección afectiva, para así poder lograr la recreación sincera de un lenguaje nuestro. Para esto es necesario convivir, escuchar, meterse en la intimidad de quienes nos entregan este valioso material que es el lenguaje hablado, único valedero como realidad expresiva y, en consecuencia, como realidad dramática dialogal, apoyada en las raíces hondas de nuestra idiosincrasia.

Resoluciones de la Primera Reunión Nacional de Dramaturgos celebrada del 20 al 24 de octubre 1958

Organizada por el “Teatro Experimental”, Departamento de Extensión Cultural y Departamento de Teatro Nacional de la Universidad de Chile.

Considerando:

Que el desarrollo y difusión de la dramaturgia

nacional está en íntima relación con el desenvolvimiento de la actividad teatral chilena, la Primera Reunión Nacional de Dramaturgos estima fundamental la necesidad de una política nacional que oriente, coordine y procure superaciones de urgentes problemas materiales y culturales. Para ello, recomienda la creación de un organismo central estatal estructurado en forma adecuada y con los medios económicos necesarios para que cumpla las funciones docentes, de fomento y difusión del arte dramático y lleve las expresiones de este arte teatral a todo el país. En este organismo tendrían participación activa los autores. De igual modo, apoyar todas las iniciativas tendientes a fomentar el teatro en la educación primaria, secundaria, especial y universitaria.

En lo que respecta a la labor del dramaturgo, la Primera Reunión Nacional acuerda las siguientes resoluciones:

*I.—Relacionadas con la formación y perfeccionamiento de los autores teatrales*

a) Solicitar al "Teatro Experimental" de la Universidad de Chile y al "Teatro de Ensayo" de la Universidad Católica, la creación de cursos especializados de técnica de construcción dramática, a los cuales puedan concurrir todos los autores que lo deseen.

b) La publicación de los cursos anteriormente señalados, en folletos de fácil difusión, para circulación en provincias.

c) Creación de un Laboratorio Teatral con participación de alumnos egresados de las escuelas universitarias de teatro y a cargo de directores de prestigio.

d) Realización de certámenes regionales orientados por los grupos universitarios o locales de prestigio.

e) Creación de concursos municipales de drama y comedia en cada región del país.

f) Realización de un plan permanente de lecturas dramatizadas de acuerdo a las experiencias recogidas por la temporada efectuada por el "Teatro Experimental" en 1958. Dicho plan sería realizado por los universitarios o por los conjuntos de cada localidad.

g) Realizar transmisiones radiales de obras de autores consagrados y noveles, previa selección, y prepararlas con dignidad profesional.

h) Se efectúe anualmente un concurso de carácter nacional, para obras en un acto, sin perjuicio de los certámenes que se realizan actualmente.

i) Las obras teatrales presentadas a los concursos y que no hayan obtenido premios, reciban un análisis crítico que permita al autor el perfeccionamiento de su labor creadora.

j) En la realización bienal de festivales de teatro para conjuntos no profesionales que organiza la Universidad de Chile, los grupos concurrentes de provincias participen con obras de autores locales o de la región más próxima.

tro para conjuntos no profesionales que organiza la Universidad de Chile, los grupos concurrentes de provincias participen con obras de autores locales o de la región más próxima.

*II.—Relacionadas con la difusión y fomento de la dramaturgia nacional*

a) Crear una Central de Publicaciones o editorial, dependiente de la Universidad de Chile o de algún organismo estatal, que permita la difusión de obras dramáticas; de técnica de construcción dramática; de selección de obras en un acto, incluyendo las sugerencias técnicas de montaje, bocetos escenográficos, plantas de movimiento e iluminación, vestuario, etc.; de selección de las mejores obras escritas hasta nuestros días por los dramaturgos nacionales.

b) Solicitar e impulsar un proyecto de ley para elevar del 25% al 40% la cantidad de obras chilenas que integren el repertorio de cada compañía para ser declarada nacional.

c) Sugerir la celebración de una temporada, que podría llamarse *Panorama del Teatro Chileno*, en el escenario del Teatro SATCH. El repertorio estaría formado a base de las obras más significativas del desarrollo teatral de nuestro país.

d) Sugerir la realización del *Año Teatral Chileno*, que bien pudiera ser el próximo, o en el curso de 1960. Todas las compañías se comprometerían a presentar un repertorio exclusivamente nacional, de la misma forma como se realizó el festival organizado por el Club de Autores en 1952.

e) Sugerir el establecimiento de la Comedia Nacional, institución que tendrá como propósito fundamental el preparar y estrenar obras de autores nacionales a lo largo de Chile entero.

*III.—Relacionadas con problemas inherentes a los dramaturgos de provincias*

a) Solicitar la creación de nuevos mercados teatrales, estimulando las visitas de compañías a provincias. En cada punto de Chile debería existir siempre un espectáculo teatral trabajando.

b) Creación de teatros prefabricados, carpas o móviles, que en número de dos o tres realicen trabajos simultáneos en el norte, centro y sur del país. Para este efecto se realizaría una cuidadosa selección de las obras, actores, directores y técnicos, existiendo un control estatal permanente.

c) Solicitar de las autoridades competentes la exigencia de construir escenarios adecuados en los nuevos locales escolares que se construyan y la habilitación de los existentes en los establecimientos actuales. Esta última resolución se fundamenta en la carencia de locales aptos para el teatro en provincias.

IV.—*Relacionadas con problemas inherentes al teatro infantil y a los dramaturgos de teatro infantil*

a) Solicitar al Ministerio de Educación impulse la actividad teatral en los establecimientos de educación primaria, secundaria y especial.

b) Sugerir la realización de cursos de capacitación sobre arte dramático en los institutos formadores de maestros, vale decir, Escuelas Normales, Institutos Pedagógicos y otros.

c) Solicitar al Ministerio de Educación nombre una comisión especializada, integrada por maestros, dramaturgos, psicólogos, etc., para que estudie la temática adecuada a nuestra infancia.

d) Igualmente solicitar al Ministerio de Educación el estudio científico de la realidad del niño chileno, la clasificación del público infantil, problemas vitales para guiar la creación de nuestros dramaturgos especializados.

e) Propender a una mayor relación entre los dramaturgos de teatro infantil y los maestros.

f) Como complemento de la resolución anterior, adherir al *Encuentro Nacional* a realizarse en julio de 1959, con participación de dramaturgos de teatro infantil y profesores dedicados a la enseñanza del arte dramático en los colegios, donde se debatirán los problemas del teatro infantil y juvenil.

g) Impulsar la recopilación de todas las obras de teatro infantil que se han escrito y se escriben a

lo largo de Chile, para una selección ulterior y su respectiva difusión.

h) Formar una comisión especializada, integrada por Celina Perrin, María Teresa Fricke y Enrique Gajardo, para que lleve a la práctica el objetivo anteriormente señalado y, además, analice y estudie —dada su importancia— la actividad dramática de los niños en la escuela.

V.—*Resoluciones generales*

a) Realizar periódicamente estas reuniones nacionales y regionales, solicitando para este efecto el patrocinio de las instituciones que hicieron posible este torneo.

b) Para la realización práctica de estas resoluciones se nombre en calidad de permanente a la *Comisión Organizadora* que integraron Fernando Debessa, Camilo Pérez de Arce, Luis Alberto Heiremans, Fernando Cuadra y Orlando Rodríguez, completada por Carlos Cariola o por el representante que la SATCH designe.

c) Hacer llegar todas estas resoluciones al Ministerio de Educación, al "Teatro Experimental", al Departamento de Extensión Cultural y al Departamento de Teatro Nacional de la Universidad de Chile; al "Teatro de Ensayo" de la Universidad Católica y a la Sociedad de Autores Teatrales de Chile.

d) Finalmente, entregar estas resoluciones a la publicidad a través de todos los órganos de prensa.

JOSE VASCONCELOS

El gran mexicano que acaba de morir nació en Oaxaca el 28 de febrero de 1882. Su intensa labor creadora se extendió a diversos órdenes de la vida política y cultural desde fecha temprana. En la época de la revolución mexicana destacó como una de las figuras de excepcional pureza y de visión más clara de los objetivos inmediatos. Fué Ministro de Educación en el breve gobierno de Eulalio Gutiérrez, en medio del hervor revolucionario. El único ministro grande que ha producido la revolución, lo llamó Martín Luis Guzmán, en las páginas de *El Águila y la Serpiente*. En la época de Alvaro Obregón, organizó y creó el Ministerio de Educación (1920). Fué uno de los elementos constructivos que sin parangón brotaron de aquella ruda gesta. Organizó la educación pública, levantó escuelas y gracias a un presupuesto generoso y excepcional, dió un impulso considerable a la vida educacional de México. En 1929, fué candi-

dato a la Presidencia de la República. Derrotado, fué al destierro, en que permaneció por diez años.

Fué Vasconcelos uno de los destacados partícipes del Ateneo, junto con sus notables coetáneos Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Todos de valor continental, por su obra y su pensamiento. Marcó junto con ellos la reacción antipositivista que, en el pensamiento filosófico, venía preparándose desde la generación anterior.

Una etapa significativa en el desarrollo de su pensamiento señaló su conversión al catolicismo.

Postuló su filosofía como una filosofía estética. Una visión armónica preside su concepción del mundo. Hay en tal aspecto una llamada al sentido griego del *kosmos*, en una dimensión casi pitagórica. Larvados elementos platónicos y neoplatónicos, junto a la filosofía cristiana y al bergsonismo de su tiempo, pueden apreciarse en la confor-

mación de su pensamiento. El sentido armónico de su concepción del mundo se proyecta igual sobre su idea del filosofar que considera no como un quehacer analizador sino creador de arquitecturas reales. *El Monismo Estético* (1918), *Estética* (1935), *Metafísica*, *Filosofía Estética*, son los títulos de algunas de sus obras filosóficas.

Una nueva dimensión alcanza su obra en sus meditaciones americanas y nacionales desde su primitivo y precipitado *Estudios indostánicos* y los más maduros, sonantes y controvertidos libros *La Raza Cósmica* e *Indología*. Con un peculiar sentido prospectivo revela la constitución gradual de una raza cósmica que se acrisola históricamente en América y que no significa sino el cumplimiento de un proceso que tiende a fusionar las diversas razas del mundo en el período de universalización que vivimos. Es sorprendente cómo tal concepción optimista puede equilibrarse con su fuerte nacionalismo. La verdad es que acontecimientos políticos bien determinados hicieron del filósofo un nacionalista recalcitrante y, políticamente, un antinorteamericano intransigente.

Como historiador es de los pocos mexicanos que abrieron una brecha en el férreo indigenismo local e introdujeron un hispanismo que hacía, en parte, justicia al extenso panorama de los siglos coloniales. Su *Breve Historia de México* (1937) nos lo muestra vehemente defensor de su doble posición hispanista y nacionalista, pero siempre cuidadoso de la verdad.

Pasadas las alternativas que conservarán todavía por un tiempo, envueltas con espurias consignas, sus actitudes expuestas, se agigantará posiblemente

te la dimensión del narrador autobiográfico, del cuentista diestro y descuidado en su espontaneidad. Su *Ulises Criollo*, *La Tormenta*, junto al resto de su serie autobiográfica, le aseguran un lugar permanente en las letras mexicanas. Memorias autobiográficas de contenido por momentos novelescos, como son las mentadas, abren una vigorosa perspectiva en la narración de su tiempo y lo levantan por encima de muchos reportajes de la vida mexicana, muchas veces rastros, que acusan pretensiones novelísticas. Sus cuentos de *La Cita* o de *La Sonata Mágica*, tienen la enjundia y las fuertes tensiones, el raro humor y la construcción sintética de los mejores cuentistas. Página destacada por el humor y por el acontecimiento de americano primitivismo es su ya famoso cuento *El Gallo Giro*.

Abordó también el teatro y escribió incansablemente páginas o apuntes de viajes, visiones rápidas de ciudades y países que recogió en diversos libros. Mantuvo una persistente actividad periódica que llegó reiteradamente a nosotros a través de *El Mercurio* de Valparaíso.

Su muerte, acaecida el 30 de junio en México, enluta a la Universidad de Chile, por la cual era Doctor Honoris Causa. Muerto a los setenta y siete años de edad, queda incorporado a nuestra historia americana como uno de sus grandes humanistas. En su misión de constante americanismo se ocupó de la formación ascética de nuestro espíritu y dejó dichas frases como ésta: "En la soledad se prepara, germina, se organiza la palabra. En el silencio toma formas divinas".—*Cedomil Goic*.





