

El drama chileno en torno a 1960: el «realismo psicológico»

El nacimiento del teatro chileno de nuestros días, según Julio Durán Cerda, puede fijarse en 1955¹. La fecha resulta discutible, pero no sería fácil encontrar otra más justificada: los teatros universitarios, impulsores del desarrollo que la escena de aquel país venía registrando desde la década anterior², estrenan ese año obras de María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, que se incorporaban así a la nómina de jóvenes autores ya plenamente contemporáneos. El hecho era, sin embargo, más significativo porque evidenciaba un cambio de actitud tanto en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile como en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, dispuestos desde entonces a dedicar una mayor atención a la producción autóctona, que por las obras representadas, no muy diferentes de otras coetáneas o ligeramente anteriores. *Fuerte Bulnes*, la pieza con que el Teatro Experimental daba a conocer a María Asunción Requena, recogía un episodio de la colonización del estrecho de Magallanes a mediados del siglo XIX; *Carolina*, también montada por el Experimental, era una comedia agradable e intrascendente, tal vez la mejor de las piezas en un acto con que se iniciaba Isidora Aguirre, y por su parte Gabriela Roepke ofrecía, estrenadas por el Teatro de

¹ Véase Julio Durán Cerda, «El teatro chileno de nuestros días», prólogo a *Teatro chileno contemporáneo*, Editorial Aguilar, Madrid, 1970, p. 29.

² Véase Julio Durán Cerda, prólogo citado y también «El teatro chileno moderno», en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXI, núm. 126, enero-abril de 1963, pp. 168-203; Enrique Bello, «Telón de fondo para una gran aventura dramática: el ITUCH cumple 1/4 de siglo», en *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 66, junio de 1966, pp. 4-25; Carlos Miguel Suárez Radillo, «El teatro chileno actual y la influencia de las universidades como sus principales fuerzas propulsoras», en *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1976, pp. 21-38.

Ensayo, dos obras de muy distinta factura: *Las santas mujeres*, sencilla recreación del tema bíblico de la visita al sepulcro de Jesús por las mujeres de Jerusalén, y *Los culpables*, el primero de una serie de estudios psicológicos, por los que sentía especial predilección. No eran en principio sino otros tantos intentos, entre los múltiples que realiza el dramaturgo chileno de esta época sin orientación definida, para hallar una expresión teatral adecuada a las nuevas necesidades escénicas y a la nueva sensibilidad: «La preocupación del dramaturgo chileno de hoy —diría aún años más tarde la Roepke— por saber de dónde viene, a dónde se dirige y cuáles son los caminos que se le ofrecen, es evidente. Ello los lleva a intentar cosas nuevas, a recurrir a géneros que no son los tradicionales, a fijar sus ojos en sus hermanos mayores de Europa y los EE. UU., donde si bien los problemas sociales, políticos y religiosos son como heridas vivas que empequeñecen nuestras rasmilladuras de país muy joven, los problemas del hombre y su perpetua lucha interna son los mismos en todo el mundo»³.

La desorientación que evidencian las palabras de Gabriela Roepke (también su precipitada apreciación sobre la nimiedad de los problemas locales) tuvo sin duda uno de sus factores determinantes en la actitud de los teatros universitarios, que vino a respaldar el total rechazo del criollismo naturalista iniciado al final de la década de los treinta. Durante los años cuarenta apenas prestaron atención a la producción dramática nacional, y cuando lo hicieron fue para ofrecer obras como *Un velero sale del puerto*, de Enrique Bunster, *Comedias de guerra*, de Santiago del Campo, o *El Cid*, de Camilo Pérez de Arce, todas ellas con una característica común: el triunfo de la imaginación en la búsqueda de un teatro de altura poética, prescindiendo de todo detalle local en favor de una pretendida universalidad. En los premios anuales otorgados por el Teatro Experimental desde 1945 se observa la preferencia por obras de índole similar⁴, lo que contrasta con las frecuentes protestas en favor de una expresión dramática propia entonces inexistente, en busca de la cual se repondrían algunas de las piezas más significativas de los clásicos nacionales. La primera de ellas fue *Como en Santiago*, en cuyo programa para su estreno por el Experimental, en 1947, podía leerse:

«Si se trataba de mostrar una obra chilena, y no una obra de teatro hecha en Chile, pero sin auténtico valor nacional, *Como en Santiago*, de Barros Grez, debía ser llevada a la escena. En este sentido puede, incluso, servir de modelo para la elaboración de nuestro verdadero teatro. Daniel Barros Grez, viviendo

³ Gabriela Roepke, «El dramaturgo chileno de hoy» (en *Dos generaciones del teatro chileno*, Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Editorial Bolívar, Santiago, 1963, pp. 31-39), p. 34.

⁴ Véase Mario Cánepa Guzmán, *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*, Editorial Arancibia Hnos., Santiago de Chile, 1966, páginas 109-110.

una realidad aplastante, la atmósfera provinciana de nuestro siglo XIX —fue en Talca donde desarrolló casi toda su actividad literaria—, no huyó de ella, sino que se dedicó a mostrarla, con lo cual se aproximó a uno de los ideales perdurables de todo buen teatro: llegar a ser un espejo de la vida.»

Idéntica intención revelan las representaciones de obras de Acevedo Hernández, Armando Moock, Díaz Meza, Luco Cruchaga, etc., y en este sentido es necesario resaltar también una adaptación de la novela *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, hecha por Santiago del Campo y estrenada por el Teatro de Ensayo en 1954, cuyo éxito «era una suerte de celebración regocijada del regreso a los lares, después de un viaje algo tartarinesco»⁵. La influencia de los autores chilenos del pasado es, sin embargo, imperceptible en los nuevos dramaturgos, si no es en el deseo de acercarse a una difícilmente aprehensible realidad nacional, buscando el arraigamiento del teatro en la existencia contemporánea, lo que también podía deberse a las directrices de los grupos universitarios —que las habían aprendido en Stanislavsky— o simplemente a que eran otros los «maestros» europeos o norteamericanos que ahora merecían la atención: las influencias de García Lorca primero y de Pirandello después (por citar algunas entre las múltiples que pueden observarse), serían desplazadas por las de Ibsen, Arthur Miller o Tennessee Williams, sin que ni antes ni ahora pueda señalarse un magisterio único y reconocido⁶.

Por unas u otras razones, y entre la variedad que ofrecen las producciones dramáticas de la época, el hecho es que, mediada ya la década de los cincuenta, los autores chilenos parecen decididos a descubrir la materia dramática de su propio medio vital: la tendencia que entonces puede englobar la producción de los más significativos es el «realismo psicológico», denominación tan imprecisa como cualquier otra, con la que se pretendía encasillar a dramaturgos tan diferentes como Gabriela Roepke, Alejandro Sieveking o Egon Wolff⁷, y

⁵ Julio Durán Cerda, «El teatro chileno de nuestros días», loc. cit., p. 28. Santiago del Campo había dado ya muestras repetidas de su preferencia por los temas nacionales, y en esa línea se insertan las escasas obras de asunto histórico que iban apareciendo: *Fuerte Bulnes*, de María Asunción Requena; *Bernardo O'Higgins* y otras de Fernando Debesa, etc.

⁶ El magisterio de los autores europeos y norteamericanos era explicable, pues el autor chileno no contaba con una tradición dramática nacional adecuada a las nuevas necesidades expresivas. Podrá hallarse también en épocas posteriores (Brecht, Ionesco, etc.), sin perjuicio de la personalidad del nuevo autor chileno.

⁷ «En cuanto a las actuales tendencias —declaraba en 1960 Orlando Rodríguez B.—, creemos que una es la que orienta primordialmente la actual dramaturgia: el realismo psicológico, cuyos representantes más destacados en nuestro medio son Gabriela Roepke, Alejandro Sieveking y Egon Wolff. En general, con variantes personales, la casi totalidad de nuestros actuales autores está enfrentando la realidad chilena con un punto de enfoque realista. Sin embargo, la dramaturgia chilena está aún en un momento de experimentación y ensayo, sin

que puede incluir una serie de obras bastante dispares entre sí, caracterizadas fundamentalmente por su especial énfasis en una problemática de alcance individual en principio —a veces de tono menor, de pequeños incidentes de la vida diaria—, que casi siempre intenta ser un «trozo de vida» llevado a la escena, y por un tratamiento «realista» basado sobre todo en la construcción psicológica del personaje arrancado de la experiencia común, sin eludir los casos patológicos. Todo ello sin perjuicio de que en ocasiones la anécdota deje traslucir toda una filosofía vital o, en la medida en que pretende ser contemporánea, dé pie a cierta crítica social. Algunos autores jóvenes que se habían dado a conocer después de 1950, como Heiremans, Vodanovic o Fernando Debesa, derivaron al menos circunstancialmente hacia tal fórmula dramática; en ella se iniciaron otros al final de la década, como Alejandro Sieveking o Egon-Wolff, para después abandonarla, y en los años sesenta no le faltarían nuevos cultivadores, como Juan Guzmán Améstica o David Benavente, convirtiéndose el «realismo psicológico» en la tendencia fundamental del drama chileno contemporáneo y la que servirá de base para creaciones posteriores más libres y personales.

Un caso de singular interés lo ofrece Luis Alberto Heiremans, que parecía dispuesto a abandonar sus fantasmagorías, los personajes a caballo entre la realidad y el ensueño de sus piezas iniciales, y en *La jaula en el árbol* proporcionaba a sus símbolos el soporte eficaz de la experiencia ordinaria. La nueva obra, escrita en 1955 y estrenada en 1957 por el Teatro de Ensayo, se aproximaba a la configuración escénica de un «trozo de vida», aunque el autor no parecía preocuparse por la verosimilitud, ni renunciaba a sus peculiares climas poéticos (nunca llegaría a hacerlo del todo). Una curiosa anécdota en que se ven involucrados los residentes de una pensión santiaguina —uno de ellos guarda en su habitación una paloma y se niega a entregarla a las autoridades aun a riesgo de desencadenar una posible epidemia— sirve a Heiremans para arraigar a sus personajes en el medio social, seres enfermos de soledad, a través de los cuales quedaba patente su fino espíritu de observación. La obra evidenciaba ya la preocupación por problemas esencialmente ciudadanos (burgueses) que serán los predominantes en el «realismo psicológico» chileno, en este caso los del hombre desarraigado de la gran ciudad.

Moscas sobre el mármol, publicada en 1958 sin haberse estrenado⁸, constituía el primer intento serio de profundizar en un caso psicopa-

obtener una forma nacional definida». (Véase «Reportaje al Centro de Investigaciones del Teatro Chileno», en *Teatro*, boletín oficial del ITUCH, núm. 2, Santiago de Chile, 1960, pp. 15-16.)

⁸ El hecho era significativo, «como signo de la nueva importancia que se empezaba a dar a la producción teatral». Véase Teresa Cajiao Salas, *Temas*

tológico: el del joven Julián, empujado al suicidio por el fracaso de su matrimonio y por el afecto dominante y enfermizo de su madre. Cierta carácter autobiográfico daba al tema visos de autenticidad, y Heiremans había conseguido además crear el ambiente adecuado para el desarrollo de unos acontecimientos que en principio podían resultar desmesurados: una atmósfera enrarecida que a la crítica alemana le recordó la de algunas piezas de Tennessee Williams⁹. En efecto, sus personajes centrales (Julián y su madre), sin duda los mejor «construidos», son seres «anormales», hasta cierto punto neuróticos, aunque *Moscas sobre el mármol* (y probablemente tampoco las obras de Williams) no se limita a sondear las simas más oscuras del alma humana, y no es difícil hallarle implicaciones de orden social. La soledad que envuelve a sus personajes, el sinsentido de su existencia, su negativa a aceptar cualquier valor transcendente, dan a la pieza en múltiples aspectos un tono existencialista, y, por otra parte, de su «anormalidad», de su desesperación cósmica, de su pecado de pretender crear su propia vida aunque su osadía los lleve a la destrucción, emerge un clima trágico que hace de la obra una de las más intensamente dramáticas y profundamente sugerentes que Heiremans escribiera.

Un problema similar es el esbozado en *El palomar a oscuras* (1960), que recogía según el autor una experiencia personal de su época de estudiante de medicina¹⁰, en torno a las morbosas relaciones afectivas de dos hermanos. El tratamiento resulta aquí en ocasiones melodramático y el estudio psicológico de los personajes queda bastante desdibujado, muy lejos del logrado en *Moscas sobre el mármol*, a pesar de lo cual, como todas las obras de Heiremans, ofrece múltiples sugerencias y posibles interpretaciones, y es tal vez el drama de los que, como el hermano menor que lo protagoniza, son incapaces de afrontar una realidad cruda y se refugian en el pasado, en la intensa afectividad de una persona o, cuando todo falla, incluso en una clínica para enfermos mentales.

Temas semejantes, con enfoques diversos y distinto grado de fatalidad, pueden hallarse en otras piezas, como *El árbol Pepe* (1959), de Fernando Debesa, sobre un muchacho convaleciente de poliomielitis que despierta de pronto de sus sueños infantiles a la dura realidad de su padre degradado y su madre prostituida. La grave crisis que el descubrimiento provoca —rechazo de esa realidad que se le ofrece e

y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans, Editorial Universitaria, S. A., Santiago de Chile, 1970, p. 156.

⁹ Se estrenó en Alemania en 1961, por el Zimmertheater de Münster. Véase Teresa Cajiao Salas, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰ Véase Teresa Cajiao Salas, *op. cit.*, p. 164. Conviene señalar que tanto *Moscas sobre el mármol* como *El palomar a oscuras* se desarrollan en un medio rural, al que Heiremans ha trasladado unos personajes netamente urbanos.

intento de refugiarse en la infancia de nuevo— puede superarse al final, cuando el perdón y la comprensión restablecen el equilibrio psíquico del protagonista, y *El árbol Pepe* se convierte en una obra edificante, plena de ingredientes lacrimógenos, que no oculta cierta visión escéptica de la naturaleza humana y que, tratando de mostrar las reacciones del adolescente ante la vida, se queda en una problemática netamente individual¹¹.

La inclinación al drama psicológico puro —influido por Tennessee Williams, según Orlando Rodríguez B.¹²— es manifiesta en la primera obra de Alejandro Sieveking, *Encuentro con la sombra* (1955), y después en *Mi hermano Cristián* (1957), que significó su consagración. Se muestra en ésta la tortuosa intimidad de un joven inválido, cuyas veleidades provocan el distanciamiento entre los miembros de su familia hasta que, cuando se llega a una situación límite, puede advertir el sufrimiento que causa y se decide a abandonar su lecho de enfermo. Sin este final feliz, que restablece la armonía, otras obras del joven autor tocarían temas de alcance similar, como *Cuando no está la pared* (1958) o *Parecido a la felicidad* (1959), insistiendo en la presentación de mundos de incomunicación insalvable, de seres que precisan una comprensión que no encuentran o que caminan hacia su propia destrucción. Es el caso también de su primera pieza en tres actos, *La madre de los conejos*, estrenada en 1961 por el Teatro Experimental (ahora convertido en Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH), en la que se ofrece de nuevo una tensa situación familiar, provocada aquí por la actitud intransigente de la madre que ignora a uno de sus hijos y lleva a otro, su predilecto, a suicidarse tras haber fracasado en lo que era su única razón para seguir viviendo: la reconciliación de los suyos. Sieveking no insiste en el morboso incidente del incesto del que arrancan las circunstancias que conducen a la catástrofe, y su utilización obedece sin duda a la intención de proporcionar un motivo de suficiente magnitud a un drama que intenta tal vez convertirse en una tragedia moderna. Sobre los acontecimientos se cierne una especie de fatalidad que conduce inexorablemente a ese suicidio final, y *La madre de los conejos*, más ambiciosa que lograda —la inexperiencia del autor se muestra sobre todo en lo desdibujado de las grandes pasiones—, constituye, a pesar de que en ocasiones se

¹¹ Otro conflicto netamente «psicológico» es el abordado por Debesa en *El guardapelo*, breve análisis de la soledad humana entre afectos interesados. Por lo demás, excluyo de este sumario recorrido por el realismo chileno algunas obras que en determinados aspectos resultan semejantes, como *Los culpables* y *Juegos silenciosos*, en los que Gabriela Roepke planteaba casos psicológicos en estado puro, sin preocuparse de arraigarlos en la realidad chilena contemporánea.

¹² Véase Orlando Rodríguez B., «Tres dramaturgos», 1.ª parte, en *Apuntes*, revista mensual del Teatro de Ensayo, núm. 5, noviembre de 1960.

aproxima al melodrama, un intento válido de dotar al drama adscrito al «realismo psicológico», a menudo insustancial, de un mayor alcance que incluyese los aspectos más inquietantes de la existencia humana, aquellos que escapan a la racionalidad pura y que han dado lugar a los logros más importantes del teatro de todos los tiempos.

Una notoria intención moralizadora caracteriza la producción realista de Sergio Vodanovic, para el planteamiento de problemas que, como los de varias obras comentadas, insisten de alguna manera en cierto «desencuentro» generacional. En *El senador no es honorable*, estrenada ya en 1952 por el Teatro de Ensayo, presentaba el caso de un joven que descubre la conducta inmoral de su padre una vez muerto éste, y en un tema de implicaciones semejantes se basa su mayor éxito, *Deja que los pedros ladren*, que el grupo de la Universidad Católica llevó a la escena en 1959: el deseo de procurar un mayor bienestar a su familia y el temor a perder su cargo llevan al protagonista a aprovecharse de las oportunidades de lucro que le brinda su calidad de funcionario, y cuando trata de volverse atrás, consciente de que la corrupción ha destruido los antes estrechos vínculos familiares, está a punto de verse aplastado por sus mismos cómplices. A pesar de las apariencias y de la opinión crítica más generalizada, *Deja que los perros ladren* no es una obra profundamente crítica, ni pretendía serlo. Vodanovic, que según propia confesión trataba únicamente de presentar «situaciones dramáticas que, en diferente medida, afectan a los hombres de todas las latitudes»¹³, centra su interés en la construcción de personajes y situaciones que, sin apartarse de la formulación realista, sean lo suficientemente abstractos para convertirse en símbolos de validez universal: del hombre de rígidos principios, fiel defensor de la ley (que en general se identifica con la justicia), en lucha contra la podredumbre que le rodea; de la juventud crecida en un ambiente sin valores auténticos, que busca a ciegas un ideal al que entregar su vida, etc. Y, en último término, el eterno conflicto entre la honradez y la corrupción. El resultado es una pieza cargada de buenas intenciones cuyo «mensaje» no tiene nada de novedoso, y aquí radican las principales objeciones que se pueden hacer al drama, uno de los más cuidadosamente contruidos del teatro chileno contemporáneo: los parlamentos «didácticos», muy extensos y demasiado directos, resultan superfluos cuando la acción podía ser suficientemente expresiva, habida cuenta de que las convicciones morales del espectador, con toda probabilidad, no diferían demasiado de las expuestas por el dramaturgo.

¹³ Véase Sergio Vodanovic, «Notas sobre esta obra», en la revista *Primer Acto*, núm. 26, Madrid, octubre de 1961, p. 25.

En *Los fugitivos*, escrita en 1962, aunque no se estrenase hasta 1965, Vodanovic insistía de nuevo en los problemas que la corrupción de los adultos puede ocasionar en la juventud idealista e inexperta, a través de los que causa en el protagonista la conducta sexual de su madre viuda. Los personajes pertenecen una vez más a esa clase acomodada (unos más que otros) cuyos miembros, como los presentados por Heiremans en *Moscas sobre el mármol* o *El palomar a oscuras*, disfrutaban del ocio necesario para permitirse, incluso los más jóvenes, profundas reflexiones sobre el sentido de la existencia y los motivos de la conducta humana. La «lección», sin embargo, ha de deducirse esta vez del propio desarrollo de los acontecimientos. El autor se preocupa sobre todo de la creación de sus personajes, de modelar sus mínimas reacciones, y en ello radican los principales méritos de la obra, que alcanza momentos de gran fuerza dramática.

El ambiente en que se mueven los jóvenes de *La ganzúa* (1962) y *Tengo ganas de dejarme barba* (1964) es asimismo el de la acomodada burguesía santiaguina. Su autor, David Benavente, entonces estudiante de Sociología en la Universidad Católica, ofrecía los problemas característicos de su reducido campo de experiencia: muchachos inadaptados, frente a un sistema educativo irracional que condiciona su vida y no les proporciona una auténtica formación humana, frente a la incompreensión familiar y a una escala de valores basada en el éxito, eso sí, con cierto tono humorístico que constituye una excepción en el sombrío panorama general.

Un medio muy diferente es el de las obras de Juan Guzmán Amésica, autor de *El caracol*, *Cáncer en la familia* o *Trigo morado*, piezas todas que ofrecen conflictos de índole psicológica y netamente individual, aunque se pretendiese para ellas un alcance más general, como expresión de conflictos característicos de la baja clase media que suele ser el ámbito escogido para sus dramas. El más representativo es sin duda *El Wurlitzer*, estrenado en 1964 por el Teatro de Ensayo, cuyo protagonista, Patricio, es una muestra más de esa juventud desorientada que aquí se reúne en torno al tocadiscos automático y hace su vida al margen de la honradez convencional. Su caso es, no obstante, diferente al del resto de los muchachos que aparecen en la obra, crecidos en un medio familiar hostil, debido a la pobreza, a la corrupción o a las desavenencias familiares: el hogar de Patricio está dominado por la rigidez moral de su padre, un profesor primario, y la honradez a ultranza es aquí el motivo del desencuentro familiar en que se frustran los anhelos de felicidad de cada personaje. En ello reside tal vez el aspecto más llamativo del drama: si no es posible el entendimiento no es porque no se busque, sino porque la honradez, a pesar de la admiración que puede despertar, ha dejado de tener sentido, y con ella los conceptos de ley, delito, etc., en una total crisis de valores.

Es más, ese sórdido ambiente juvenil, por el que termina inclinándose el protagonista, le permite alcanzar cierta felicidad una vez que acepta ser como los demás, reconociendo en último término la propia y poco envidiable realidad humana.

Por su especial atención a las implicaciones sociales de los problemas característicos en la corriente dramática comentada, tienen un gran interés las primeras obras de Egon Wolff, que se dio a conocer como dramaturgo cuando *Discípulos del miedo* y *Mansión de lechuzas* fueron distinguidas con la Primera Mención Honrosa en el Concurso Anual del Teatro Experimental en 1957. En la primera se presenta el caso de una mujer obsesionada por ascender económica y socialmente, cuya conducta acarrea la ruina de su familia y el retorno a la pobreza de la que había salido. De algún modo se insistía en mostrar las consecuencias de una ambición desmedida, que hace al individuo olvidarse de los valores espirituales y morales para atender únicamente a los materiales, pero no faltan detalles que van más allá e incluso ponen en entredicho la lección de pacata moralidad que podría deducirse de la pieza. Y no porque Wolff no sea en muchos aspectos un moralista, sino porque intenta llegar al fondo del problema y darle su auténtico significado: la protagonista traduce, en efecto, cierto sentimiento de inseguridad característico de la clase media chilena¹⁴, y lo hace con singular eficacia. Las conclusiones a que podía llegar el espectador eran bastante confusas, pues si los personajes de más entidad moral parecen ser aquellos que se conforman con su destino, se reconcilian con su realidad y la aceptan plenamente —lo que equivale a condenar la actitud opuesta—, las coacciones que actúan sobre el personaje central son de carácter eminentemente social, y no faltaría quien asegurase que su caso sería impensable en una sociedad más humana, en la que el éxito económico no tuviese una importancia tan relevante. El interés «teatral» de la pieza estriba, por otra parte, en que el afán de riquezas se ha convertido en el móvil de las conductas dramáticas: la ambición se mantiene cuando se ha logrado cierto desahogo económico y se convierte en una obsesión, una nueva fatalidad (radicada en la propia conciencia) que se revela insuperable aún después de provocada la catástrofe.

En *Mansión de lechuzas*, Wolff insiste en un tema relacionado con la necesidad de afrontar la realidad y renunciar a una existencia ficticia. Se desarrolla esta vez en una vieja casa señorial, un medio caracterizado por su decrepitud, haciéndose obsesiva la atmósfera de muerte al recluir el autor a sus personajes en un invernadero durante la mayor parte de la pieza. Los problemas de la protagonista, Marta, arrancan de su frustración sexual tras el fracaso de su matrimonio, y la han

¹⁴ Véase Julio Durán Cerda, «El teatro chileno de nuestros días», loc. cit., página 37.

forzado a refugiarse en sus hijos y en un pasado puramente imaginario que ha terminado por creer el suyo. El conflicto dramático se centra en su lucha desesperada por mantener ese mundo incontaminado frente a la realidad que progresivamente se impone desde el exterior y que sus hijos la obligan a aceptar tal como es. Si a primera vista se ofrece un nuevo caso de enfrentamiento generacional y Marta es una más en el repertorio de mujeres solitarias que vuelcan su egoísmo o su efectividad dominante sobre quienes están más próximos, impidiéndoles el desarrollo de su propia personalidad, también aquí hay algo más: la protagonista ha pertenecido y se siente aún pertenecer al estrato social de la vieja aristocracia latifundista, convirtiéndose en superviviente de una sociedad desaparecida, testigo horrorizado de cómo su mundo civilizado va siendo sustituido por nuevas formas de vida que considera groseras y primitivas. La obra se enriquece así con múltiples implicaciones sociológicas, y en este sentido puede interpretarse como el análisis profundo de un tiempo de transición, en que formas decadentes de cultura dejan su lugar a otras más vigorosas, menos refinadas pero más auténticas.

Parejas de trapo (1959) constituye un nuevo intento de presentar conflictos característicos de la sociedad contemporánea: el protagonista de esta obra se casó en su día, enamorado, con una joven de posición económica muy superior a la suya, pero cuando se abre el telón queda ya muy poco de aquel amor inicial; la necesidad de aparentar, de estar a la altura de la familia de su esposa, le obliga a gastar el dinero que no tiene y a emprender negocios por encima de sus posibilidades, hasta que, próximo a la degradación total, impulsado por su orgullo herido o por los últimos restos de dignidad humana que aún alientan en él, se niega a aceptar todo tipo de ayuda y decide vivir de acuerdo con su realidad, concluyendo el drama con la separación, al menos temporal, del matrimonio. Sin duda también aquí Wolff trata de ofrecer unos personajes contruidos «psicológicamente» como individuos, pero con un carácter suficientemente abstracto como para convertirse en símbolos de la clase a que pertenecen, y las intenciones de la pieza resultan, una vez más, ambiguas: la conducta de los protagonistas parece obedecer en principio a un determinismo social muy marcado, al menos en lo que se refiere a esa clase acomodada cuyo concepto del éxito puede convertir en un incapaz a quien a los treinta y tres años no es aún gerente o dueño de una empresa, y hasta aquí la responsabilidad de la dramática situación corresponde al sistema social que alienta tales ambiciones. La presencia de otros personajes, en especial ese matrimonio extranjero que a pesar de los sufrimientos de la guerra y de la vida difícil en un país extraño lucha unido para superar honradamente todos los obstáculos, revela sin embargo que, a pesar de todo, el individuo puede ser como le plazca,

y en esa lógica el personaje central es víctima de su propio concepto del éxito y de su propia irresponsabilidad moral.

En *Niñamadre* (1961), Egon Wolff renuncia por primera vez a determinar las coacciones externas que limitan la libertad de sus personajes. Los que aquí presenta son seres de existencia raquítica en su mayoría, portadores cada uno de su pequeño drama, hasta que en un momento determinado empiezan a girar todos ellos en torno a una historia desgarradora: la de una mujer de triste pasado dispuesta a perder al hombre que ama antes que renunciar al hijo que espera, sabiendo que es su última oportunidad. El final feliz, unido al clima *sentimental predominante*, parece indicar que el autor ha condescendido esta vez con su público, le ha brindado una oportunidad de conmoverse y de gozar con el premio a la ternura y el sacrificio. Sin embargo, si el interés se apoya en gran parte en recursos simplemente melodramáticos, también lo hace tal vez en la capacidad humana para sentir dignidad y autorrealizarse en una existencia insignificante y a pesar de ella, y la obra constituye un cuadro interesante de los pequeños conflictos habituales en el drama burgués, con detalles costumbristas que contribuyen a arraigar la anécdota en el medio urbano de la clase media santiaguina.

Sin duda es el acercarse a los sectores sociales menos favorecidos en busca de temas dramatizables cuando menos afortunado se muestra el nuevo autor chileno. *Población Esperanza* (1959), de Isidora Aguirre (en colaboración con el novelista Manuel Rojas), intentaba ser el «testimonio de esas pequeñas vidas oscuras que se desarrollan en las poblaciones callampas»¹⁵, pero la anécdota —los esfuerzos de un ladrón para regenerarse, que las condicoines vitales en que se mueve hacen fracasar— resulta ficticia, y también los personajes y el ambiente presentado. Parecida tendencia al tratamiento sentimental, o francamente melodramático, se observa en *Pan caliente*, pieza que María Asunción Requena dio a conocer en 1958 aunque no se estrenó hasta 1967. No faltaron otras obras de este carácter, y un buen ejemplo lo constituye *La niña en la palomera*, de Fernando Cuadra, autor que desde sus creaciones iniciales, en los años cuarenta, había seguido una *variada trayectoria hasta adscribirse a la tendencia realista*. La pieza citada, estrenada en 1967 por el Tetro de Ensayo, se inicia con la presentación estática, «costumbrista», de la situación en que se genera el drama: sórdido clima familiar en que la joven protagonista alienta sueños irrealizables, fruto de la influencia del cine y la publicidad, mientras en la calle vagabundean muchachos desocupados. Lo que sigue es la «caída» de la muchacha, que se entrega a un vecino

¹⁵ Véase Isidora Aguirre, «Sobre mi teatro» (en *Teatro chileno actual*, antología, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1966, pp. 51-53), p. 51.

de edad madura y permanece oculta en el desván de su casa, hasta que todo se descubre y, tras unas escenas singularmente violentas, debe abandonar incluso el hogar de sus padres. A pesar de esta triste aventura, y de las duras críticas que recibió, *La niña en la palomera* no es un melodrama (no lo es totalmente al menos): no hay lugar para la sensiblería, apenas para el sentimiento y mucho para la crueldad al describir ese ambiente de familias desavenidas, situación económica difícil y posibilidades escasas, donde el sexo se puede convertir en la única oportunidad de liberación. Independientemente de los personajes, a veces endebles —es sobre todo una obra de ambiente—, se ofrece una cruda visión de la existencia en tal medio social, un mundo habitado por seres frustrados en un cuadro pleno de gritos, ruidos y estallidos de violencia.

Finalmente, por su especial interés al insistir a un tiempo en los conflictos característicos de dos estratos sociales tan opuestos como son el de la aristocracia decadente y el de las poblaciones marginales de la ciudad, se hace necesario aludir a la adaptación teatral de la novela *Coronación*, de José Donoso, hecha por el joven dramaturgo José Pineda y estrenada por el ITUCH en 1966. Si la frustración total en la miseria conduce a la delincuencia, el confinamiento físico y espiritual de la clase en otro tiempo poderosa lleva a sus miembros a un trágico final de soledad y locura, y es sin duda en este último aspecto en el que radica el mayor interés de la pieza: en la presentación descarnada de los aspectos irracionales de la conducta humana, en un clima alucinante de enajenación total.

Los «asuntos» aquí apenas esbozados de las obras más importantes permiten hacerse una idea de las preocupaciones fundamentales que inquietaban a sus autores, blanco entonces de algunos ataques singularmente violentos por parte de la crítica: «El mundo mostrado en sus páginas —escribiría Orlando Rodríguez B.— afecta, interesa y toca a una minoría ínfima, y el teatro chileno de hoy se da vueltas en un círculo vicioso y mezquino, bajo el pomposo título de «realismo psicológico», con temas, argumentos y personajes de tono menor, tratados en un lenguaje poético de debilísima factura, con el agravante de mostrar una realidad deformada e inexistente»¹⁶. Se señalaría asimismo la «decadencia del teatro burgués»¹⁷, y empujados por estas críticas adversas, por propia consciencia de las limitaciones de tal fórmula dramática —Heiremans fue tal vez el primero en advertir que, «habiendo ya dominado el realismo», el teatro chileno debía «seguir el

¹⁶ Véase Orlando Rodríguez B., «Nuestra actual dramaturgia», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 1, Santiago de Chile, abril de 1961, p. 3.

¹⁷ Véanse las declaraciones de Eugenio Dittborn a Orlando Rodríguez B., en «Bertolt Brecht, un camino importante en el teatro. Entrevista al presidente del TEUC», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 5, Santiago de Chile, octubre de 1961, pp. 6-7.

camino de la estilización de la realidad»¹⁸—, o simplemente porque eran ya otras las influencias exteriores predominantes, lo cierto es que los autores más notables se lanzaron por distintos caminos a la búsqueda de nuevas formas de expresión escénica. El resultado lo constituyen obras como *Versos de ciego* y *El Abanderado*, de Heiremans, *Animas de día claro* y *La remolienda*, de Sieveking, *Viña: tres comedias en traje de baño* y *Perdón... ¡estamos en guerra!*, de Vodanovic; *Los invasores* y *Flores de papel*, de Wolff, etcétera, en su mayoría las más conocidas y celebradas de cada dramaturgo, pero que no significan, en general, una mejor comprensión de los problemas nacionales de carácter mayoritario. La observación es válida también para las obras «vanguardistas» de Raúl Ruiz o de la etapa chilena de Jorge Díaz, y el teatro de mayor calidad ofrecido durante la década del sesenta continuaría siendo el propio de quienes lo escribían, de quienes lo representaban y del público a que estaba destinado: fundamentalmente el de una clase media ciudadana con preocupaciones culturales y con tendencia a creer que sus problemas característicos eran los mismos de toda la comunidad nacional.

Tal vez, sin embargo, con la perspectiva de los años transcurridos, sea posible una interpretación más justa de la aparente trivialidad del «realismo psicológico». Su gama de posibilidades temáticas es limitada, pero difícilmente clasificable: apenas puede hablarse de una obra sobre el sexo, sobre la delincuencia juvenil, sobre el conflicto generacional, sobre el materialismo de la vida moderna, o sobre la influencia del medio ambiente en la conducta individual, pues los motivos aparecen relacionados entre sí en la mayor parte de los casos, intentando mostrar las múltiples coacciones a que el hombre contemporáneo se ve sometido. Esta parece ser, en efecto, la meta fundamental, con el bello lenguaje de Heiremans o con las reproducciones naturalistas de Cuadra. La concepción realista del espectáculo —escenografía corpórea, verismo de la representación, mantenimiento a ultranza de la «cuarta pared»— se orientaba a convertir la escena en un «espejo de la vida», y declaraciones como la de Vodanovic, en el sentido de que «al dramaturgo corresponde expresar la inquietud de su época, bucear en las apetencias vitales del mundo que le rodea y dar a los espectadores congregados en el teatro la visión de sus propios conflictos, la emoción de sus propios sentimientos»¹⁹, o la de Wolff, para quien «lo que importa es tomar esa emoción común, esa queja, esa rebeldía que palpita en la multitud de individualidades que va al

¹⁸ De una carta a Eugenio Dittborn, recogido por Teresa Cajiao Salas, *op. cit.*, páginas 46-47.

¹⁹ Sergio Vodanovic, «Notas sobre esta obra» (a propósito de *Deja que los perros ladren*), en *Primer Acto*, núm. 26, Madrid, octubre de 1961, p. 25.

teatro, y darle cuerpo en un conflicto real»²⁰, no hacen sino confirmar esa intención de hacer del teatro una expresión de sentimientos colectivos.

Indudablemente, un considerable número de obras no consiguió otra cosa que mostrar casos especiales de escasa relevancia. Aun así, y dejando a un lado a las que se ocupan de los sectores sociales menos favorecidos —en las cuales apenas se obtiene otra cosa que visiones compasivas y un tanto melodramáticas de la vida en la pobreza—, en una mirada al conjunto la insistencia en algunos temas es tan llamativa que necesariamente ha de significar algo más. Es el caso sobre todo de esos conflictos que, de una u otra manera, adoptan una forma sexual, ligados a un clima decadente y con personajes que pertenecen o se sienten pertenecer a una clase aristocrática o privilegiada. En ocasiones (*El árbol Pepe*, *Niñamadre*, *La jaula en el árbol*) se insiste en señalar como escenario edificios que atestiguan una prosperidad desaparecida, y que ahora albergan a seres ordinarios, en cierta medida vulgares. En forma mucho más concreta, *Moscas sobre el árbol* pudo ser considerada como un testimonio crítico de la descomposición de la clase económicamente más poderosa, del «gran mundo» al que Heiremans pertenecía²¹, y *Mansión de lechuzas* trata de ofrecer el espectáculo de un mundo condenado a desaparecer ante la irrupción de una nueva realidad, a la que los supervivientes deben adaptarse necesariamente. Eludo referirse a *Coronación*, extraordinariamente significativa, atendiendo a su carácter original de narración, no sin recordar que la novela de Donoso fue publicada en 1957, el mismo año que el Teatro Experimental distinguía con Mención Honrosa las primeras piezas de Egon Wolff. Cualquiera que sea el grado de fidelidad a la realidad socioeconómica (y política) del país, estas obras coinciden en mostrar un sector social en retroceso —la rancia aristocracia ligada al latifundismo—, en el final de su evolución, cuando no desaparecido.

Si otras, la mayoría, escogen ambientes de la clase media ciudadana, no es sólo porque de ella proceden normalmente los autores y en consecuencia la conocen bien, sino porque esa clase media —en sus diferentes estratos según su poder económico, pero con una escala de valores y una concepción de la vida bastante uniformes— ha pasado a adquirir el máximo protagonismo social. Tal vez es aquí donde se logra un testimonio más eficiente de esa difícilmente determinable realidad nacional: Wolff, especialmente lúcido, Guzmán Améstica o Sieveking, ofrecen en sus obras los mejores análisis de las coacciones que como una nueva fatalidad emanan de las nuevas condiciones, en buena parte las que sufre el hombre de la gran ciudad o de un medio que

²⁰ Egon Wolff, «Sobre mi teatro», en *Teatro chileno actual* (antología), Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1966, p. 164.

²¹ Véase Teresa Cajiao Salas, *op. cit.*, p. 159.

ha pasado a ser industrial, y que de alguna forma generan un vago sentimiento de retorno a la naturaleza, transformado en nostalgia o deseo de una vida sencilla, ajena a los falsos valores convencionales y a las tensiones que desencadenan los conflictos dramáticos. Un mundo, en suma, de aparición reciente, que sustituye a otro que muere, con las consecuencias inherentes al cambio de estructuras sociales: la tragedia de los fieles a los viejos códigos, la desorientación de los recién llegados, la crisis de valores... El «realismo psicológico», primera expresión dramática de los cambios que ya tuvieron su expresión sociopolítica en los acontecimientos de 1938, y núcleo indudable que aglutina la producción teatral contemporánea de aquel país, se convierte así, a pesar de todo, en eficaz testimonio del desgarramiento de una sociedad en transformación.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid