

11 (147A-15)

EL TEATRO CHILENO DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

elena castedo-ellerman

CAPÍTULO II

FOLKLORISMO

Dramaturgos chilenos habían aprovechado ambientes folklóricos antes de la época que estudiamos, entre otros Antonio Acevedo Hernández (*Chañarcillo, La Cruz de Mayo, Cardo Negro*, etc.) y Carlos Cariola (*Entre Gallos y Medianoche*), pero llamaremos corriente folklórica a aquella de los años cincuenta y sesenta que no sólo aprovecha materiales populares, sino que se construye con ellos desde dentro. Estos materiales se han arrancado del campo, de los pueblos y de las reservaciones indígenas. Lo que interesa de dichos sectores es el zumo de la fantasía y no la idiosincrasia social, psicológica o ambiental. Ese zumo inventivo se despliega en variados elementos. Pueden ser de carácter ideológico e imaginativo, como creencias populares, mitos, tradiciones y fantasías de subconsciente colectivo. Pueden ser visuales, por ejemplo, arte textil, escultura, artesanía y vasija tradicional, ferias y cofradías. O pueden ser de carácter auditivo, como música de ritmos y con instrumentos típicos, canciones, dichos y habla populares.

Muchas de las obras que llamamos folklóricas ostentan, en menor grado, señales de otras corrientes, como veremos en este capítulo; toques de neorrealismo en el caso de *Ayayema*, toques de brechtianismo en las creaciones de Heiremans, de Silva y en *Chiloé, cielos cubiertos*, etc. Pero lo importante es que la voluntad folklórica, como aliento estético y dentro del marco de la "chilenidad", es fuerte y valiosa. Las obras que sobresalen en esta corriente son de A. Sieveking, L.A. Heiremans, M.A. Requena y J. Silva. Todos escribieron también teatro no folklórico.

ALEJANDRO SIEVEKING

Así como es incómodo, en esta época que estudiamos, clasificar dentro de una corriente a algunos autores (en especial a

Gabriela Roepke y a Fernando Debesa), es imposible clasificar al versátil Alejandro Sieveking, pues incursionó en todas las corrientes con obras importantes. Lo hemos incluido en este capítulo por sus dos obras folklóricas, *Animas de día claro* y *El Cheruve*. La primera es una de las mejores obras producidas por la dramaturgia chilena. Sin embargo, casi todas las obras que Sieveking produjo en este período pertenecen a otras tendencias.

Casi inmediatamente después del historicismo que subraya lo patriótico (comenzado por *Fuerte Bulnes*) surge en el teatro chileno un interés por tipos sociales representativos, sus relaciones interpersonales y su intimidad psicológica. Muchas de estas obras permanecen en la periferia de la disposición emotiva del personaje y no descifran las expresiones vitales de su pasado tácito. Algunas, sin embargo, incursionan en el neorrealismo psicológico, es decir, se interesan por los secretos resortes internos de uno o más personajes, siendo este esfuerzo más valioso que el estudio de sus relaciones interpersonales observadas desde fuera.

La primera obra que concertó todos los aspectos importantes del neorrealismo psicológico chileno fue *Mi hermano Cristián*, de Sieveking.¹ Escrita en 1957, cuando el autor tenía veintitrés años, inició su carrera dramática con un nivel de madurez poco común. El joven Cristián, paralítico desde que su hermano Ariel lo hirió accidentalmente, permanece en su cuarto a oscuras y tiraniza a la familia. Intenta separar a Ariel de su amiga Verónica y lleva a los padres al borde del divorcio. Ariel se va de la casa; Cristián recapacita y cambia.

La obra, de cuarta pared, se divide en dos actos y no hay escenas debido a la simultaneidad de acciones que permite la arquitectura del escenario: dos dormitorios unidos por una escalera vertical.

El título refleja que el punto de vista es de Ariel. En términos dramáticos significa que el público simpatiza con Ariel y que la obra se construye alrededor de alguna característica de Cristián, o sea, la capacidad de mantener vivo el sentimiento de culpabilidad de su hermano para así manipularlo a su gusto. Crea de este modo un estado de dependencia mutua que le da un motivo de vida y una razón de ser. La caracterización es indirecta. Nace desde el núcleo Cristián e irradia hacia los demás. Indica que, antes del accidente, el inválido ya demos-

¹ Mimeógrafo, Sección de Publicaciones, Universidad de Chile, 1958, donado por el autor. Publicado en *Teatro chileno actual* (Santiago, Chile; Zig Zag, 1966), p. 256. Estreno: II Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro, 1957.

traba señales de disipación y falta de dirección vital. Esta neurosis de personalidad encallecida, caso aún más obvio que el de la Natasha de Chejov (donde también vimos a las hermanas en sus dormitorios), es como un óxido que empieza a corroer y a oscurecer con su tiranía a toda la familia, incluyendo el propio Cristián, consumido por la conciencia de los excesos de su dictadura doméstica.

A la manera de Ibsen y en especial Williams, los objetos del escenario simbolizan actitudes de los personajes, recurso que se hará muy popular en el teatro de este período. Las ventanas son un leitmotiv visual. El dormitorio de Ariel tiene las ventanas abiertas, el de Cristián cerradas, pues se obstina en dar la espalda al futuro y al mundo externo y no puede ver su situación con claridad. Verónica, la novia de Ariel (¿la que limpia el rostro del protomártir?), llega a este mundo cerrado como un mensajero del exterior. Al ver a Cristián pregunta qué le pasa. Cuando se entera, relata ticscópicamente el mundo concreto y prosaico del exterior, desterrado de este núcleo familiar.

Espoleado por el movimiento y las posibilidades que el autor ha mostrado escueta y simbólicamente a través de la ventana, Ariel abandonará la casa-cárcel. En el clímax, la reacción positiva del "abandonado" Cristián se muestra cuando pide que abran la ventana y lo sienten junto a ella.

Algunos signos nos sugieren interpretaciones anexas. Tal vez las iniciales de los nombres representan a Caín y Abel. Quizás el nombre Cristián simboliza una visión del cristianismo como instigador del complejo de culpabilidad en las masas, a las que acusa de un pecado del cual necesitan expiación a través de ciertos servicios a la Iglesia. Ariel, en Isaías (29: 1, 2, 7), se refiere a Jerusalén como un lugar "de sacrificio". O es un espíritu shakesperiano del bien. En todo caso, como estamos con Frye, es decir, que la alegoría es un elemento estructural, estas vagas alegorías serían accesorias, elementos subterráneos agregados a un conflicto esencialmente psicológico de relaciones familiares. El mensaje primordial es, pues, un caso psicológico claro y simple, resuelto en forma satisfactoria por la acción deliberada de los personajes.

Al contrario de *Mi hermano Cristián*, *La madre de los conejos*, escrita también en 1959 y cuyo tema (entendiendo por "tema" una "idea guía") es la reprobación, se sofoca por la multiplicidad de elementos.² Según Piga, no tuvo éxito de pú-

² *Revista Escenario*, Santiago de Chile, año I, N° 1 (abril de 1961). 2° premio concurso anual ITUCH, 1959. Estreno, ITUCH, 1961.

blico. Antes de la apertura de la obra una muchacha de doce años, al ser violada por su hermano de trece, se suicida. Este crimen no ha sido perdonado en lo más mínimo por la madre, lo que va destrozando la felicidad de toda la familia.

El leitmotiv, que es el vuelo liberador, como en *El pato salvaje* y en *La gaviota*, se duplica en la obra de Sieveking. Aparece ticscópicamente el Sputnik, maravilla inimaginable hecha realidad, como el anhelo de todos por salir de esa cárcel emocional donde los barrotes son el hubris de la madre. Hay también canarios que se escapan y vuelan por el cielo libremente en busca de un mundo nuevo que se presume feliz. Pero, como en el drama de Maeterlinck, el pájaro azul está en la casa y en ésta es imposible encontrarlo.

En la caracterización (indirecta solamente) hay un fuerte sabor naturalista que sorprende en un joven dramaturgo de esta época. Muy cerca de los conceptos teatrales de Zola está la exactitud minuciosa de los ambientes y casos y personajes tomados de la vida real. Aunque no se afirme que el hombre está intrínsecamente poseído por la esquizofrenia u otras perturbaciones mentales, todos los personajes de *La madre de los conejos* sufren taras y enfermedades: el padre padece seriamente del corazón, el hijo más inteligente está a punto de morir de una enfermedad del riñón (al final se suicida), el hijo menor es cruel y débil y el hijo condenado se mina en una tortura interior perpetua. Domingo Piga afirma: "El problema de *La madre de los conejos* es demasiado desagradable, repugna, violenta, por auténtico que haya sido este episodio de Valparaíso".

La caracterización "marca" a cada personaje. La simplificación de los conflictos internos —carentes de facetas contradictorias— resta profundidad psicológica, excepto en el caso de la madre. Su sentido de culpa y conmoción interior le impide pensar. Este defecto fatal tiene calidad de tragedia griega; por un lado ella es la causante del conflicto que aniquila a la familia; por otro, es difícil ser incomprensivo con su sufrimiento íntimo. Es una figura trágica, con los dilemas de maternidad y deber y su sentido de impotencia (aún más macizo que el de la Alving de Ibsen).

La estructura, de cuarta pared, enlaza las escenas en forma abrupta. A veces las escenas principales y las secundarias se confunden, aunque logran crear suspenso. El ibseniano suicidio final —uno de los hermanos intenta una solución a través del martirio— se representa románticamente en escena, contra el consejo de muchos clásicos (John Bayden considera la muerte en escena la parte más divertida de una obra). La

peripeteia última —que es una inversión— suaviza este defecto: ahora el que no perdonará “nunca, nunca, ni en mil años...” es el hijo a la madre.

Los recursos escénicos, la utilería y ciertas referencias de los diálogos recrean con éxito el ambiente del bellísimo Valparaíso, los olores, sonidos y los quehaceres cotidianos que son las sustancias de estas vidas. Sin embargo, para llegar al nivel de sus otras obras, ésta debería haber depurado su carácter demasiado axiomático y novelesco.

De tendencia sicológico-social y también de cuarta muralla es *Parecido a la felicidad*.³ Olga, una joven vendedora, con gran disgusto de su madre, se ha ido a vivir al departamento de “el Gringo”, conductor de autobús. Conoce al atractivo Víctor. Las relaciones entre Olga y el Gringo se enfrían, y aunque él le pide que se casen, ella hace su maleta.

El conflicto no se concentra en el núcleo familiar, como en *Mi hermano Cristián* y *La madre de los conejos*, sino en un triángulo amoroso. Hay ese “conflicto de conciencia” que estuvo de moda entre los dramaturgos de principios de siglo, pero Sieveking lo ofrece sin los grandes diálogos y trastornos internos de los personajes. Ellos son representantes de sus clases sociales (“hombres y mujeres simples”, como observa Piga), personajes que un público chileno reconoce con facilidad: ella sueña con encontrar su príncipe azul, pero a los veintitantos años decide que los sueños no se hacen realidad; el Gringo, hijo de ambiciosos inmigrantes europeos, serio, trabajador e inimaginativo, trabaja como conductor de minibús (chofer de “liebre”), para gran desilusión de los padres; Víctor, simpático y soñador, personaje antitético que es una alternativa. Sin embargo, Sieveking considera que la manera de mostrar el aspecto “interior de los personajes es muy importante”. Ha dicho: “Me parece aterrador un personaje desdibujado y sin progresión... si falta una ‘justificación’ interna creo que está todo perdido”.⁴ El autor, actor de profesión, depende casi completamente de la habilidad histriónica de los actores, a quienes se dirige con minucia en las acotaciones, para mostrar esa “justificación”. En otra ocasión asegura: “Mi teatro es para ser representado. Obras como *Parecido a la felicidad*, que dependen de un ‘clima’ y un subtexto, parecen ramplonas y simples en exceso al ser leídas”. Además de la vida que imprimen los actores, la caracterización es directa e indirecta; el

³ Mimeógrafo s. f. donado por el autor y mimeógrafo Sección de Publicaciones, ITRUCH 1959. Estreno. IV Festival de Alumnos, 1959.

⁴ En entrevista, Santiago de Chile, 1971.

Gringo describe a su amigo, ella describe al Gringo, a su madre, etc. . . . La personalidad de las dos figuras masculinas se mantiene estática, pero la protagonista sufre una madurez en la que se encuentra a sí misma (o sea logra un "crecer").

Sieveking maneja bien la progresión dramática; toda la acción culmina en el conflicto de conciencia, resuelto en una decisión inequívoca. El enlace entre los dos actos deja transcurrir tres meses. El segundo acto retoma la creciente convicción de Olga de que no está enamorada del Gringo. En una leve ironía dramática, el público presiente el cambio que se opera en este personaje antes que el personaje mismo. Las escenas de los dos actos se deslizan con los mutis y entradas de uno o más personajes a la habitación única.

Como otras obras de este período en Chile, el lenguaje tiende hacia "la chilenidad"; abundan chilenismos y localismos, algunos de moda en esta época. Es un teatro que se inclina hacia los grandes públicos en forma natural, sin los aspavientos del realismo social, un teatro que Tennessee Williams llama "hacer ver y hacer sentir". Aunque Sieveking profesa una misión social, no se deja arrastrar por el didacticismo: "El público chileno detesta dos cosas en este tipo de obras: lo demasiado imparcial y lo demasiado obvio. . . ; desplegar banderas a diestro y siniestro sólo consigue impedir la asimilación de las ideas".

Ocho años después de esta pieza se pone en escena *Tres tristes tigres*, estrenada en 1967 y escrita, según dice Sieveking en una entrevista, antes de conocer la obra de Cabrera Infante.⁵ La trama es simple: cuatro personajes se reúnen fortuitamente en el departamento de uno de ellos. "El Pije" (chilenismo; afectado en el vestir, para impresionar a todos, más que para subir la escala social, como "el siútico") procura zafarse del pago del arriendo y otras deudas; su empleado trata de que lo ascienda a ayudante; la hermana del empleado intenta seducir al Pije para quedarse con él o conseguir un préstamo, pues no tiene a dónde ir; la dueña aspira a que el Pije le pague el arriendo y quizás interesarlo sentimentalmente. Nadie consigue nada.

En esta comedia de cuarta pared y dos actos, Sieveking se lanza de lleno a la crítica social de tradición molieriana basada en la observación minuciosa de gestos de los personajes.

⁵ Mimeógrafo donado por el autor, s. f. La obra homónima de Cabrera Infante es de 1965. En entrevista, *ibid.* Estreno: 1967. Teatro El Cabildo.

Otros recursos quedan relegados a un segundo plano. El símbolo visual escénico se representa en el abanico de plumas de la hermana bataclana, que se abre y se cierra como la suerte y las siquis de los personajes. El problema técnico de las escenas simultáneas, que por diversos motivos no se pueden o no se quieren presentar en el escenario, se soluciona con sonidos. Por ejemplo, qué curso toman los acontecimientos para el Pije se logra a través del teléfono y para los dos hermanos a través de las risas de la bataclana que se oyen en el dormitorio. Lo humorístico, que da el título de comedia, se alcanza casi exclusivamente con el lenguaje, pues la parodia revela seres patéticos y hasta trágicos. El léxico propio de estos tipos sociales —frases y expresiones hechas o palabras típicas— se alinea con graciosos chilenismos, aunque el diálogo tiene un vaivén remiscente de O'Neill (por ejemplo, de "The iceman cometh").

La caracterización es completa; directa cuando el empleado habla de su jefe; indirecta y espontánea en la manera como los hermanos hablan de sí mismos. Podríamos reconocer en la sociedad chilena a estos cuatro arquetipos santiaguinos con sus diversas variantes. El Pije, hijo o nieto de inmigrantes europeos, cuidadoso en el vestir, simpático, buenmozo, sinvergüenza, descarado y buen vividor. Su empleado, hijo ilegítimo, ambicioso, frustrado en su inhabilidad por subir la escala socioeconómica, puesto que su presencia física (sin duda características raciales con mezcla de sangres andaluza e india) y su falta de entrenamiento en las amabilidades sociales le impiden conseguir el trabajo que sueña, debido a prejuicios raciales y sociales. Su hermana por parte de madre, camino a los cuarenta, a quien las necesidades económicas y las circunstancias han llevado a la vida nocturna. Un cuarto personaje es auxiliar: la hija de la dueña del lujoso departamento que arrienda el Pije, soltera aristócrata, aburrida, frustrada, cuidando a su madre hipocondríaca.

Todos estos personajes poseen "una historia de su vida tras ellos", esencial en una buena caracterización, según Bentley. Esos pasados se proyectan hacia el futuro. Aún más que en *Los intereses creados*, de Benavente, la capa delgada de humor cubre un fondo de desesperanza. En palabras de Osborne, se despliega "la textura de la desesperación ordinaria y común". No se vislumbran posibilidades de cambio en ninguno de los personajes. El Pije, víctima de su resentimiento y falta de solidez moral, seguirá aparentando un aire de triunfo, intentando seducir mujeres, tomando trago, tratando infructuosamente de que lo acepten en la alta sociedad y parchando

negocios; siempre a punto de naufragar económicamente, lo cual significaría su ruina vital. Su empleo seguirá permitiendo que lo martiricen, por un lado los estímulos que lo rodean, es decir, el ejemplo del Pije: mujeres elegantes, autos, departamento de lujo; por otro lado, los prejuicios externos, entre muchos otros, racismo y esnobismo social. Su hermana, pasada ya la edad convencional del matrimonio, seguirá buscando empleos en los cabarets; "si fuera rica sería casi santa", cada vez menos atractiva, más angustiada y menos esperanzada; "no quiero terminar como la vieja, muerta antes de la muerte". Ya ha intentado suicidarse entre el "striptease", los bares y la prostitución esporádica cuando falta el dinero.

La crítica social es ácida. A través de estos cuatro "egoístas enjaulados en su propio destino", como André Rousseaux llamó a los personajes de Montherlant, Sieveking intenta mostrar algunas interacciones reveladoras de nuestras sociedades postindustriales. Muchas —venidas de aristocracias seculares— se adoptan cada vez más por las mayorías en un esfuerzo por aparecer "fino" y "caer bien", con lo que se pretende sacar algo en provecho propio: conseguir mejores puestos, llevar a una mujer a la cama, lograr un préstamo de dinero o tener a quien solicitar algún otro favor en el futuro. Sieveking enumera con minucia esos gestos: quién alaba más magistralmente a quién, los piropos continuos, el reírse con estrépito de los chistes sin gracia, el cuidadoso despliegue de actitudes, posturas e invenciones destinadas a dar el golpe de gracia. Más que parodia, Sieveking nos entrega una copia carbón del triste estado de cosas entre ciertos grupos humanos.

Hasta ahora la única obra de Sieveking que rompe con la secuencia normal del tiempo es *Todo se irá-se fue-se va al diablo*.⁶ Es necesario recomponer la obra para explicar los acontecimientos. A una casa de playa llegan de veraneo, cada varios años, el matrimonio Andrea y Eduardo (escritor), su hijo Rodrigo y la criada. Eduardo tiene amores con la coqueta Helga, hija de inmigrantes alemanes. Eduardo muere. Se descubre un asesinato —suicidio de Helga y un muchacho pescador en la casa de playa—. Años después Rodrigo vuelve para vender la casa.

La obra se proyecta en forma tripartita; un manejo dramático del tiempo, una incisiva crítica social y un desarrollo de la angustia, el misterio y el suspenso, cada uno al servicio de los otros.

⁶ Mimeógrafo donado por el autor, 1968. Estreno: ITUCH, 1968, bajo Domingo Tessier.

En sus otras obras, Sieveking trata de respetar incluso la unidad llamada aristotélica, de manera que, dentro de lo posible, todo ocurra en las dos horas del espectáculo. En *Todo se irá-se fue-se va al diablo* no sólo no respeta ninguna de las unidades dramáticas, sino que utiliza la wellsiana "Máquina del tiempo" para armar una estructura de rompecabezas que intercale escenas transcurridas en el pasado y en el futuro, tal como indican los tiempos verbales del título. Esta inserción de partes conserva una unidad shakesperiana en la visión de Norman McLean, es decir, que cada segmento del rompecabezas contiene en sí una gama artística de estudio humano o filosófico que lo hace una totalidad. La división de los saltos temporales se hace con focos de luz o candelabros, y no interesa si son recuerdos, hechos reales o quimeras de los personajes. Lo importante es que ilustran sus características personales y el modo como van creando su propio destino trágico. Si bien Strindberg usa estos saltos, la manera es más parecida a la de J. B. Priestley en *El tiempo y los Conway*, con ecos de Cortázar. El tiempo termina "sincopado, distendido, fracturado, reconstruido, abolido o exaltado", como se ha dicho de la dialéctica temporal de Salacrou.

La crítica a la clase media acomodada se dirige hacia ciertas costumbres y actitudes en un vehículo que expresa valores éticos adjuntos al formato artístico. Entre las víctimas del escrutinio sobresalen: la explotación de la servidumbre, la infidelidad matrimonial, la coquetería usada para romper barreras raciales y clasistas y el uso de símbolos materiales de status social y económico: en este caso, una casa de playa en el balneario de moda. Como otras obras de este período, se atacan esas pretensiones que hacen que, en la superficie, todos aparezcan como seres felices.

La caracterización acentúa los resultados de esos valores: los viejos sirvientes, encasillados en un papel permanente de servidumbre sin agradecimiento; el joven mimado, frustrado permanentemente por los caprichos que le impone su grupo social y por la debilidad de carácter creado por sus padres; la madre, avejentándose poco a poco y perdiendo mucho a mucho las ilusiones que tuviera algún día; el padre donjuanesco, superficial y más aburrido y achacoso que ninguno a pesar de sus aparentes éxitos como escritor y conquistador de mujeres; la rubia joven ninfómana, hija de inmigrantes, sin lugar, sin dirección. En la caracterización, como en otros aspectos, la obra ostenta numerosos casos de la eficiencia dramática típica de Sieveking. Por ejemplo, para representar la fibra débil y descortés del joven Rodrigo, el autor lo muestra acarreado

una maleta mientras su viejo administrador acarrea dos. O la futilidad de estas vidas de clase media acomodada que llevan dentro la semilla de su derrota (tema también tratado por Vodanovic y en parte Wolff), se describe cuando la madre, aún en la plenitud de su vida, da una píldora para los nervios a su vieja criada. Varios cuadros, y varios años después, es la madre quien toma la píldora.

La niebla de malestar que flota sobre todos ellos no tiene origen sólo en lo vacío de sus existencias, sino también en una vaga insinuación de algo espantoso que está por ocurrir. Contribuyen a la tensión los saltos del tiempo. No hay protagonista; en realidad el personaje principal —porque está siempre presente— es el tiempo, que lleva a la muerte. Esta es una metáfora de las frustraciones causadas por ciertas reglas o patrones establecidos de conducta que, irremediablemente, conducen a una vida incompleta y sofocada. Al cabo, por diversos caminos, esto se traduce en el colapso total de los nudos familiares, en crimen y en suicidio. El enlace de escenas se ajusta al desarrollo de ciertas acciones que añaden, en crescendo, el suspenso (además de la información psicológica). Por ejemplo, varios episodios, tales como la pelea de Helga y su hermano, van creando una sensación de inminencia y un mensaje de fatalidad; éste se resuelve en la escena culminante, o sea el descubrimiento de los cadáveres de la muchacha y el mocetón pescador.

Esta obra de 1968 no causó mayor revuelo y, sin embargo, es un experimento logrado que establece a su autor como un dramaturgo que conoce las sutilezas de su oficio y las aprovecha ensayando caminos nuevos.

Otra obra de crítica social de Sieveking es *Las apariencias*, pieza satírica de dos escenas estructuralmente sueltas, como conviene a un guión apto para el cine o el teatro.⁷

Aunque simple, la estructura se enriquece porque uno de los personajes escribe una obra que lleva el mismo título y que habla de los mismos personajes.

En un viejo y conocido café del centro de Santiago se encuentran varios "habitués": la novelista, la poetisa, el "niño bien botado a artista", el crítico literario y —no podía faltar— el folklorista en vías de hacerse popular, tolerado, a pesar de su "incultura", por su pintoresquismo, porque es una demostración pública de la amplitud y poco prejuicio social y cultural del grupo, y porque toda persona progresista ha de enorgullecerse de amar lo popular. (Son los "intelectuales del

⁷ Mimeógrafo donado por el autor, s. f.

sobaco ilustrado", término de Anderson Imbert para aquellos que andan siempre en público con el libro debajo del brazo). En la comedia son arquetipos desde que los ridiculizó Molière en *Les femmes savantes* y otras obras. Sin embargo, son retratos; todo espectador chileno que los haya oído criticar los grandes problemas de la sociedad y de la cultura universal, los reconoce con facilidad por sus aires "blasés", su incultura, sus fingimientos y su pedantería.

No hay acción; toda la obra se construye con palabras. El diálogo que se establece entre ellos, conocido del chileno que haya tenido oportunidad de observar a estos "intelectuales", rezuma afectación e insipiencia. Citan obras y autores que obviamente no han leído y repiten palabras clisés, de frases hechas y razonamientos a priori. El vocabulario a menudo es el de moda en los años cincuenta y sesenta. La canción sencilla y directa del folclorista es, según Fancy: "¡Genial, oye, genial! ¡Es terrible! ¡Es brutal!"

Pero, según los demás, a la canción "le falta contenido", le falta "mensaje social, porque supongo que te interesará tratar la miseria del mundo actual, ¿no?" dice otra que, como todos, expresa su incontrovertible preocupación por el destino "de los pobres", explota a su empleada doméstica y vive parasitariamente de algún puesto burocrático superfluo, de sus familiares acomodados, de un marido o de un ex marido, pasándose las tardes en el café, de compras o de "cocktail" en algún departamento confortable con decoraciones populares.

Por desgracia, la obra es muy corta, pero sin duda el autor tiene talento en este tipo de sátira.

Dijimos que Sieveking escribió todo tipo de teatro. Su obra *Todo se irá-se fue-se va al diablo* lo inició en tentativas de experimentación estructural. Su estudio del suspenso y el humor, *La mantis religiosa*, se aleja por completo de las críticas sociales anteriores.⁸ Es obra de cuarta pared, en dos partes con unidades de tiempo, lugar y acción y con escenas vinculadas en forma cuidadosa por la necesidad del desarrollo del suspenso. La misma necesidad determina el lugar de los momentos culminantes y de las pistas sobre el misterio. Cuatro hermanas y su padre achacoso viven en un caserón. Las dos mayores, que son modistas de traje de novia, hace años han tenido que matar a sus novios por razones misteriosas. La menor, que, dicen, es un monstruo, aúlla y rasguña tras una

⁸ Mimeógrafo donado por el autor, s. f. Estreno: 1970, Teatro del Angel.

puerta. La tercera trae a su novio, quien no puede resistir la curiosidad de ver al monstruo; vuelve extasiado. Su novia lo mata.

La trama, que por momentos parece ser absurdista, logra una traviesa naturalidad. Dentro del ambiente provinciano de las tres hermanas solteronas, entre la ensalada de apio y los sueños de viaje, surgen, cuando menos se esperan, anuncios inquietantes o escenas que de pronto se extienden hasta el borde de un precipicio kafkiano o surrealista. Pero jamás caen en él. Se balancean en un delicado equilibrio, entre lo explícito y lo insinuado, siempre manteniendo el humor. Este vaivén entre una realidad cotidiana y otra de dimensión desconocida no se sale de los límites del realismo, dejando siempre puertas abiertas a la especulación del espectador, en forma mucho más ambigua que otras obras del mismo tema, por ejemplo *Les Bordelais Natives*, de Audiberti, quien combina también el misterio, la crueldad y una kafkiana metamorfosis en insecto.

La caracterización acusa la misma ambigüedad. Es directa e indirecta. La información que dan las hermanas mayores sobre la más joven, indica que tiene la forma de una gigantesca mantis religiosa (personaje de numerosas similitudes con Schmurz, de *Les Batisseurs d'empire*, de Boris Vian). Así como la naturaleza cambia los colores de dicho insecto, cada personaje tiene una opinión contradictoria sobre esta protagonista que nunca aparece en escena.

Algunos críticos podrán ver una significación psicoanalítica en esta obra; en una familia de tres hermanas nace una cuarta que desplaza por completo a las demás en el cariño de los padres. Ellas, en sus fantasías, la convierten en un monstruoso insecto. Pero los elementos mencionados no corroboran esta interpretación. Sieveking, como siempre, usa objetos simbólicos; los vestidos de novia de las dos mayores no sólo representan la posibilidad de la pureza y una ilusión que creció en el pasado, como en *Largo viaje hacia la noche*, sino también son símbolos de actos fallidos y truncados. Descansan todavía sobre los sillones polvorientos del salón, tan reales como la libido reprimida, la frustración y las esperanzas que aún bullen subterráneamente en la vieja casa.

El elemento sensual se logra con las insinuaciones de las hermanas sobre la reacción de sus novios al conocer a la menor, y con la reacción visible del último joven. Esta sensualidad y el suspenso se unen en imágenes poéticas que tienden, en un extraño amalgamamiento, hacia lo voluptuoso y lo místico; el padre, cuando trabajaba en la fundición, era "como un

Dios moviéndose entre las llamas. La concepción de la más pequeña es descrita por el padre como un fenómeno cósmico de la Creación. El agua es uno de los emblemas de sensualidad; la pasión del joven es bucear en el océano y cuando sube a la superficie es como "un ángel". La seductiva hermana menor tiene las manos "en posición de rezo". El desenlace irónico (el novio se enamora de la hermana que es o no es monstruosa) calza perfectamente con la obra: cuál es la realidad y cuál es la fantasía, hay fantasía o no... Todo es una broma al espectador.

Además de buscar material en la sicología, las interrelaciones personales y los grandes gestos de las clases burguesas, Sieveking, como lo hiciera María Asunción Requena, rebuscó en el cúmulo de mitologías indígenas, compiladas, entre otros, por Ricardo Latcham en publicaciones del Museo de Etnografía y Antropología de Chile (1924). *El Cheruve*, obra en ocho escenas divididas por cambio de escenario y de personajes, elabora una vieja fábula araucana; el poseedor del "Cheruve" (piedra de fuego, espíritu pirético y demoníaco) será rico y poderoso.⁹ A esta leyenda el autor agrega connotaciones sobre un poder primordial del Cheruve; devolver a la raza mapuche su antigua grandeza.

El mocetón araucano Millapán y su padre Chachai se quejan de la pobreza a que los han reducido los chilenos. Los dioses de la Cordillera guardan celosamente al Cheruve, piedra del poder. Los chilenos tratan de conseguirlo y perecen; Millapán lo alcanza con la ayuda de la bella bruja Mecei.

El teatro hispanoamericano ostenta centenares de autores que tratan el tema del indio idealizado. El cuadro de los indios perfectos e inocentes y los "huainas", blancos, forajidos e insensibles, es ya una cansada visión que empezó vigorosamente en la novela con la *Matto* de Turner y se fue agotando pese al entusiasmo de Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría, López y Fuentes y tantos otros. A pesar de que —al contrario de casos como México, Guatemala, Perú y Bolivia— en Chile es fácil dar la bienvenida a obras indianistas, hasta ahora insignificantes (tremenda ironía en el país que dio origen a *La Araucana* y sobre el cual tantos españoles escribieron en el Siglo de Oro), Sieveking usa el mismo esquema héroe-villanos.

La aportación de Sieveking es tratar el mito indígena desde dentro como una fantasía del pueblo araucano. Así ocurre que los chilenos Gutiérrez y Julián van a la cordillera en

⁹ Mimeógrafo donado por el autor. Sección Publicaciones, Departamento de Teatro, Universidad de Chile, N° 1, 1970; Estreno: Academia de Teatro, Casa de la Cultura de Ñuñoa, 1965.

busca del Cheruve, es decir, están incorporados a la construcción mitológica mapuche. Los dioses son la naturaleza antropomorfizada; el Pillán, Dios del Fuego y los volcanes; Pire, la nieve; Gencovunco dueño de las aguas; Muelén, señor del viento y los torbellinos, y Panguí, el puma rojo. Dialogan entre ellos para destruir al hombre. La raza araucana, descrita aquí con ecos de Ercilla, se concreta en el joven Millapán, arquetipo del mocetón indígena noble y orgulloso al servicio de su raza. Los araucanos triunfan en su sueño de conseguir el Cheruve, derrotando a los dioses por la ayuda mutua.

Al igual que en todas las mitologías y en muchas obras de la tradición teatral indianista, florece el conflicto amoroso del hombre de carne y hueso enamorado de una diosa o semidiosa. Aquí la joven machi Mecei desecha el amor de Millapán y permanece sola en la cordillera trenzando sus cabellos.

El lenguaje adopta la actitud brusca, enfática, el tono simple y el lirismo basado en la mitología, característicos de la poesía de González Prada. Fluctúa, aún más que en el peruano, entre lo casi banal y una delicada sensación de liturgia religiosa. Al enfrentarse a la civilización del blanco, el lenguaje del joven araucano y su padre se hace torpe. Son construcciones de un español arcaico y repetitivo que dan un sabor de canción rústica. En cambio, hablando entre los suyos, el lenguaje del mocetón se eleva en exaltada estilización, aunque siempre dentro de los marcos de su experiencia, o sea con los elementos de la naturaleza que lo rodea.

Siguiendo la tradición de la literatura indianista, Sieveking intercala dichos (o imitaciones) indígenas: "ojos de oro y corazón de manzana podrida", dice el viejo al referirse a los chilenos traicioneros. O asegura que "el huecu metió el gusano en el trigo". Asimismo se intercalan vocablos araucanos: "a muchimachi".

En vez de usar ticoscopia, narración o canto épico, Sieveking aprovecha sus dotes de actor para presentar corporalmente, en una lograda coreografía, las luchas entre los dioses y los hombres (como Requena en *Chiloé...*). Las canciones se acompañan de música basada en la armonía rítmica araucana.

A pesar del logrado manejo desde el interior de la mitología mapuche, este tratamiento caracteriológico da por resultado la primacía del mismo esquema unifacético de la tradición dramática indianista.

Alejándose de las fuentes indígenas y aprovechando (como lo hicieron antes pintores chilenos, entre ellos Nemesio Antúnez) el rico material de arte plástico folklórico, Sieveking escribe, en 1962, *Animas de día claro*, farsa poética (en el con-

cepto de García Lorca defendido por Eric Bentley) inspirada en la pueril y alegre artesanía popular de Talagante.¹⁰ Este pueblo cercano a Santiago ha sido tradicionalmente la cuna de prolíficos ceramistas que crean figuritas de personajes populares de rasgos infantiles, donde predominan los colores brillantes: rojo, azul, blanco, verde, rosado fuerte y amarillo. Los motivos son de gozoso cortejo, tales como personajes endomingados, carritos de caballos con flores o caballitos con sus banderas de fiestas patrias.

Siguiendo ese espíritu festivo, Sieveking inventa un "mito popular": las ánimas no pueden irse al descanso eterno si tienen algún gran deseo que no se cumplió en vida, y permanecen en este mundo asustando a los vivos hasta que este deseo se cumple (numerosos críticos han tomado este supuesto mito en serio, aseverando que Sieveking se basó en esta "verdadera creencia" para armar *Animas de día claro*).

Las ánimas de cinco hermanas, muertas hace años, habitan una casona de campo abandonada. Una tras otra van satisfaciendo sus naturales y cándidos deseos reprimidos y, tal como podría ser la visión de alguna devota talagantina, hacen su maletita y se elevan derecho al cielo. Pero la menor, cuyo lunar en la punta de la nariz irritaba a los posibles novios, pues se ponían turnos, desea un beso. Lo logra apareciéndose en la figura de sus 20 años ante un joven del pueblo que llega a ver la casona. Pero no se va de este mundo; lo que quería realmente era mucho más que el beso. El enamorado joven promete juntarse con ella en el cielo y así ella se reunirá por fin con sus hermanas.

El autor manifiesta en una entrevista que considera ésta la mejor de sus obras, "porque crea un universo propio". En ella ha querido conservar un carácter homogéneo e integral de apacible y gaya tradición, lo que logra hasta en la estructura. Los dos actos guardan las unidades de tiempo, lugar y acción. La secuencia de escenas, el lugar de los factores excitantes (aparición de Bertina en la ventana, partida de las hermanas, llegada de la vieja exorcista Vicenta, etc.), son de un orden claro y lógico. Estos factores excitantes, por lo tanto, animan y alegran la acción sin causar pesadez. El primer acto termina en lo que parece ser una resolución. La apertura del segundo

¹⁰ *Revista Mapocho*, Biblioteca Nacional, Santiago, Chile, N° 2 (julio 1968). Estreno: Instituto de Teatro, 1962. Escrito en 1959 según el autor. Farsa poética: especie de comedia sin estudio de personajes, con situaciones humorísticas que sugieren "alcanzar deseos secretos reprimidos", personajes estereotipados, mucho movimiento físico, situaciones improbables, pero aun humanas, y ataque en trazos exagerados.

acto demuestra que hay un viraje humorístico en la trama, es decir, Bertina no queda satisfecha con el beso. Este segundo acto resolverá qué es lo que busca la protagonista.

Víctor Jara, el director que montó la obra, recalca en el programa que ésta es "una historia de nuestro pueblo. De este pueblo que en todas sus manifestaciones, aún en las más trágicas, introduce elementos graciosos y hasta divertidos". Efectivamente, Sieveking capta tanto el humor ingenuo como la picardía, logrando en esta forma una obra que justamente puede llamarse chilena. Han sido pocos —entre ellos la venezolana Teresa de la Parra— los autores que han logrado este "ángel", esta simpatía que es refinada y sencilla en una cuidadosa elaboración que aparece como espontánea. Como la cerámica en que se inspira, esta obra se adorna con graciosos epigramas o pule lo trivial del humor popular hasta mostrar su ingenuo encanto. Esto se logra con un vocabulario que elige chilenismos graciosos: "lesa" (tonta), "arrancarse" (escaparse), "chiquillones; solecismos campesinos (muchos conservados desde los tiempos de los conquistadores): "Todo porque una es ánima"; prefijo superlativo "re"; muletillas chilenas, como "pues niña" al final de cada oración; pronunciación que cambia letras (güeno por bueno) o pierde letras (p'acá). Pero siempre el lenguaje popular chileno —tanto rural como campesino— está cuidadosamente seleccionado para crear un diálogo liviano, con constantes cambios tonales y depurado de la usual pesadez de los lenguajes locales teatralizados.

También aprovecha bien la ironía dramática en relación a la identidad fantasmagórica de las hermanas, desconocida para el joven visitante. Otros recursos humorísticos incluyen la incongruencia, la exageración y la ironía dramática en que el personaje desconoce algo de sí mismo, por ejemplo su apariencia física.

Los parlamentos son cortos, rápidos y quebrados, con ritmo de stacatto que se logra con yuxtaposición de enumeraciones y constantes exclamaciones y preguntas. Todos los enredos y otros recursos humorísticos están destinados, no a causar la rotunda hilaridad de la comedia sofisticada de las grandes urbes, sino a crear ese gozoso estado de contentamiento característico de las amables reuniones rurales.

También los elementos poéticos están arrancados de ambientes populares y campestres: flores, frutos, golosinas locales (sopaipillas y picarones), bebidas típicas (mistela). Cuando la vieja ánima de Bertina se presenta de 20 años al joven que viene a comprar la abandonada casona, y no cumple su "deseado deseo", confusa ruega a Dios: "Señor diosito... es

el tiempo de los damascos". Las flores de los damascos —abandonados hacía años— son un símbolo de la felicidad (como las flores de los cerezos para la chejoviana Mme. Ranevskaya). Al final, cuando Bertina encuentra su verdadero deseo, los damascos florecen.

Tal como lo indica la artesanía de Talagante y como es corriente en esta época teatral chilena, se intercalan canciones y bailes chilenos populares.

Igual que las figuras de cerámica, las hermanas ánimas no tienen una personalidad marcada individual, sino un homogéneo carácter liviano, juguetón, cariñoso e infantil, lleno de esa cortesía avasalladoramente gentil de los protocolos aldeanos.

A través de la ordenación y elaboración cuidadosa, todos los elementos de esta obra, el ambiente, los personajes, la trama, el mensaje y lo poético, están en completo acorde, como una exposición de artesanía de Talagante, expresión del pueblo de provincia en que lo estético toma prioridad sobre lo práctico, y en cuyo arte se vierten modos de ser, maneras de pensar y formas de vivir.

La obra teatral que ha tenido más éxito de público en Chile desde 1955 (y después de la comedia musical *La pérgola de las flores*) es *La remolienda*, de Sieveking.¹¹ Esta comedia, en dos actos y cuatro cuadros divididos por el cambio de escenario, fue creada en 1965, o sea dos años después de *Animas de día claro*, pero en ningún caso alcanza el alto nivel poético y estilístico de aquella. El ambiente es rural y la acción ocurre en un prostíbulo donde una viuda campesina llega con sus tres hijos solteros creyendo que es un hotel respetable. Su confesión de que el motivo de su viaje al pueblo es encontrar esposas para sus hijos pone manos a la obra a las tres jóvenes del burdel. Esto ocasiona un sinfín de enredos, equívocos y coincidencias, de mayor o menor comicidad, pero al final los campesinos, ya enamorados, perdonan y todos vuelven al campo felices. Como símbolo de su conversión a esposa campesina, una de las nuevas virtuosas tira sus zapatos de taco alto nuevos y sube por el camino descalza.

El habla popular se desborda sin control, en un caudal chispeante, comprensible para el espectador chileno. Como ocurre a menudo con la comedia de carácter local, lo valioso se pierde para un público más amplio. El uso del lenguaje

¹¹ Mimeógrafo donado por el autor, s.f. Estreno: ITUCH, 1965. Ver Enrique Bello, "Telón de fondo de una gran aventura dramática: el ITUCH cumple 1/4 de siglo". *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 66 (junio de 1966).

campesino selecciona lo que resulta más humorístico para un público burgués: repeticiones y muletillas (poh, entonces), una buena dosis de insultos locales ("peazo e mugre, tontos guailones"), omisión de letras (la d), cambio de letras (j por f), etc. A ello se agrega el equívoco del chiste verde, y la ilusión, es decir que por la ingenuidad e ignorancia de los montañeses, todo parece ser como lo que no es. La sátira, que intenta ser amable, resulta condescendiente.

Las canciones, versos y dichos populares, muchos de ellos de significado sexual, se entremezclan con comentarios y opiniones sobre la vida, que tiene, según una de las prostitutas, "más vueltas que un tornillo." Pero aún en ciertos mensajes éticos, por ejemplo que la pureza del amor verdadero borra los pecados del pasado, se entromete la intención de hacer el chiste malicioso.

Exceptuando lo picante, el tono ligero, el diálogo rápido y muchas de las situaciones de la trama, tales como la explotación de coincidencias fraternas (por ejemplo: dos mujeres de modalidades de vida muy distintas descubren que son hermanas, dos enamorados mantienen sus sentimientos en el secreto, pues se creen parientes cercanos, en cambio otra pareja de enamorados no sabe que son hermanos) acusan grandes similitudes con un antecedente reciente: *La casamentera*, de Thornton Wilder.

Este tipo de obra, que se remonta a las comedias del último período griego, de Menandro, por ejemplo, así como a la "Comedy of Manners," y la "Comedy of Errors", y en la chispa hispánica a la comedia costumbrista española de principios de siglo, a la manera de los hermanos Quintero, nunca pierde su atractivo para los públicos de todos los tiempos; es —como se ha dicho— "la sublimación de lo trivial".

Hemos visto que Alejandro Sieveking creó obras de neorealismo social y psicológico, folklóricas, experimentales, de taller, de sátira social, de misterio, farsa poética y comedia. Por otra parte, de los autores de esta época, Sieveking se destaca porque experimenta con innovaciones internas sin por eso desdeñar la estructura externa naturalista —de actos y cuadros delimitados y de unidades aristotélicas— que corresponde a un diseño progresivo cuidadosamente trazado. De cuarta pared son sus obras psicológicas y sociales *Mi hermano Cristián*, *La madre de los conejos* y *Tres tristes tigres*, su comedia folklórica *Animas de día claro* y su obra de suspenso *La mantis religiosa*. Cuando Sieveking experimenta con la rotura de las unidades de tiempo y acción, como en *Todo se fue-se irá-se va al diablo*, la estructura no se desbarata ni se

abandona al caos; arma un rompecabezas donde cada escena es una totalidad en sí que prepara el desenlace. Sólo se deja llevar por el caos en su obra de taller *Una vaca mirando el piano*, segunda parte de *Peligro a 50 metros*. Un experimento sugestivo con la forma es *Las apariencias*, que no tiene acción, pero lleva una obra similar dentro de la obra.

Sieveking maneja con esmero otros recursos técnicos, por ejemplo, sus frecuentes comienzos *in medias res* o el problema de escenas simultáneas, solucionado en *Mi hermano Cristián* con un escenario de dos pisos y en *Tres tristes tigres* con sonidos extraescénicos. A menudo Sieveking logra la eficiencia dramática. Grandes rasgos de los personajes, pongamos por caso, se muestran con un solo gesto: acarrear una maleta, dar o tomar una píldora. Las obras generalmente se construyen de manera que todo gire alrededor de un torno: la culpabilidad en *Mi hermano Cristián*, el encono en *La madre de los conejos*, el suspenso y la ambigüedad en *La mantis religiosa*, un tipo de plástica artesanal en *Animas de día claro*. Por ejemplo, en esta última obra todos los elementos se apoyan en las figuritas de cerámica: el ambiente, la trama, los personajes, el mensaje, el humor, lo poético, la coreografía y elementos accesorios como música y baile.

Fuera de estos aspectos estructurales, Sieveking a veces lanza su imaginación por estilos dispares, aunque nunca queda de lleno en ellos: por ejemplo, lo naturalista y novelesco en *La madre de los conejos*, lo absurdista y surrealista en *La mantis religiosa*.

El humor tiene importancia creciente en Sieveking; se convierte en uno de los recursos mayores desde *Tres tristes tigres*. En una gran parte, la comicidad estriba en sacar partido al lenguaje local. En *Animas de día claro*, cuyo humor rezuma un gozoso contentamiento, hasta la trama tiene gracia y el autor saca pleno partido de la ironía dramática. También aprovecha la ironía dramática en *La remolienda*, pero la profusión del chiste verde y la burla inconscientemente cruel a costa de personas humildes, embastecen otros casos de malicia logrados con más sutileza, así como otros recursos de comedia: sátira, farsa, enredo y lenguaje humorístico de doble entendido, equívocos y expresiones locales.

De todos los dramaturgos chilenos del período que estudiamos, Sieveking es el que más se apoya en la habilidad histriónica de los actores. Casi todos los personajes son prototipos chilenos, ya sea en sus comedias y farsa, o en sus dramas psicológicos y sociales de estructura naturalista o experimental. Una anomalía es el trágico hubris de la protagonista de

La madre de los conejos. Con pocas excepciones (por ejemplo, el caso del Pije), la sátira no es sarcástica; no ataca a los personajes en sus rasgos internos, sino en sus gestos exteriores. El *decorum* del lenguaje es ostensible no sólo porque refleja la posición social del personaje. En *El Cheruve*, el habla fluctúa, pero queda siempre dentro de la órbita del mito. La caracterización a veces se distribuye en forma más o menos equilibrada entre varios personajes, como en *Tres tristes tigres*. Otras veces nace desde un núcleo —una personalidad patológica— que irradia hacia los demás, como en *Mi hermano Cristián* y *La madre de los conejos*. En general los personajes no “crecen”, salvo la protagonista de *Parecido a la felicidad*; la conversión de Cristián, por ejemplo, es súbita. Más importante es el desarrollo de conflictos; familiar en *Mi hermano Cristián* y *La madre de los conejos*, amoroso en *Parecido a la felicidad*, de intereses creados en *Tres tristes tigres*.

Los parajes poéticos de Sieveking nacen del diseño dramático: nunca son meros adornos. Por ejemplo, las imágenes líricas apoyan el tono de sensualidad y misticismo en *La mantis religiosa* y el esquema mítico en *El Cheruve*. La forma versificada obedece también al designio dramático total; los poemas y canciones pueden ser bruscos y enfáticos (*El Cheruve*), ribaldicos (*La remolienda*), religiosos (*Animas de día claro*), etc. Lo mismo ocurre con los símbolos, que a veces son leitmotiv: La ventana, el vuelo (duplicado en el Sputnik y los pájaros), los vestidos de novia, los damascos secos que florecen y el insecto que cambia de color.

Asimismo, los mensajes de Sieveking se traspasan tan entretrejididos en la obra que si bien hay algunos obvios (por ejemplo: que para mejorar la vida es necesario hacer un esfuerzo o que el amor redime), en general da la impresión de que lo importante es la situación y no el mensaje que florece de ella.

Estas situaciones o nacen o están sumergidas, en todo sentido, en “chilenidad”. Casi todos los personajes son chilenos de clase media, algunos de nombres corrientes en ciertos círculos (por ejemplo, Cristián): el negociante vividor, el comerciante hijo de catalanes, los intelectualoides, el escritor con éxito de público y su familia y amigos, las solteronas que hacen vestidos de novia. O son chilenos de clase media modesta: el conductor, la vendedora, el empleado, la bataclana. Los personajes rurales, campesinos e indígenas no están sacados de la vida real; son emblemáticos, puramente estéticos o costumbristas.

Los ambientes son reconocibles para cualquier chileno: el departamento de soltero, ya sea modesto (*Parecido a la felicidad*) o pretencioso (*Tres tristes tigres*); la casa santiaguina confortable o la casona de provincia, el balneario que algún día fue de moda, pero aún con ínfulas, el café frecuentado por los intelectualoides, el patio de una casa pintoresca en un cerro de Valparaíso.

Dijimos que Sieveking aprovecha los aspectos cómicos del lenguaje local: vocabulario de chilenismos y regionalismos graciosos; muletillas, chistes, epigramas y dichos populares, parodia al sublenguaje de algún grupo (los campesinos, los intelectualoides), etc. Los localismos tienen, además, otras funciones, por ejemplo vocabulario o dichos que apuntalan lo indígena (*El Cheruve*) o lo pueril y festivo (*Animas de día claro*).

Otros elementos que sobresalen en la obra de Sieveking son: flores, frutos, golosinas y bebidas locales, algunos con valor de leitmotiv (por ejemplo, los damascos y las ciruelas se dan en cantidades industriales en el valle central chileno); música y canciones de inspiración folklórica (por ejemplo, de ritmo araucano); bailes populares como la cueca; mitos y creencias, a veces reelaborados o hasta inventados, y artesanía popular. Exceptuando *Una vaca mirando el piano*, ya sea en su tendencia neorrealista social o psicológica, en sus experimentos con la forma o en su farsa y comedia, la visión de "la chilenidad" de Sieveking unifica toda su producción.

LUIS ALBERTO HEIREMANS

El primer intento teatral serio de colocar un espejo sico-sociológico frente a la sociedad chilena contemporánea fue *La jaula en el árbol*, de Luis Alberto Heiremans.¹² Tuvo un impacto decisivo en las obras que le siguieron. Obra en tres actos, de cuarta pared y unidad de tiempo (tres días entre los actos), usa un recurso naturalista: junta una serie de personajes en una pensión de clase media. Inevitablemente surgen sus temperamentos individuales y las relaciones que se establecen entre ellos.

¹² "La jaula en el árbol y dos cuentos para teatro", *Teatro* (Santiago de Chile: Editorial del Nuevo Extremo, 1959). Escrito: 1955. Estreno: Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, 1957. Premio de la crítica.

mo año por la Editorial Santiago. El ICTUS, en 1968, estrena *Introducción al elefante y otras zoologías*. Dos años después, el Instituto Cultural de las Condes estrena *La Cosiacosa*. El mismo año Díaz escribe *La Orgástula*, pieza breve construida a base de fonemas sin sentido y publicada en 1970 en la Latin American Theatre Review, Kansas, EE.UU.

JUAN GUZMAN AMESTICA

Nació en 1931. Se recibió de profesor. Fue profesor de la Universidad de Valdivia. Es autor de las siguientes obras de 1960: *Juanito*, drama en tres actos; *Trigo Morado*, drama en tres actos (lectura dramatizada por el ITUCH); *El caracol*, drama en dos actos estrenado por el ITUCH, y *Sin vivir, sin morir*, drama en tres actos. *El Wurlitzer*, drama en dos actos, fue la obra seleccionada por el Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro para representar a Chile en el primer concurso de Obras Latinoamericanas, en marzo de 1962. Se publicó en la Revista Mapocho, Santiago de Chile, en 1969.

ALEJANDRO SIEVEKING

Nació en 1934, en Rengo. Estudió arquitectura brevemente, se recibió de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En 1955 estrenó, en el Primer Festival de Aficionados, *Encuentro con la sombra*. El mismo año escribió *Una plaza sin pájaros*, comedia dramática en un acto. En 1957 estrenó en el Segundo Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro, *Mi hermano Cristián*, reestrenado en 1960 por el ITUCH y publicado por la Sección de Publicaciones del ITUCH, Santiago de Chile, y por la Editorial Zig-Zag en *Teatro chileno actual* en 1966. En 1957 aparece *El paraíso semiperdido*, publicado por el ITUCH y estrenado un año después en el Festival de Verano de los Feriantes. También en 1958 aparecen *Fin de Febrero* y *Cuando no está la pared*, estrenados en el Tercer Festival de Alumnos. En 1959 escribe *Asunto sofisticado*; en 1960 *Los hermanastros* y *La coronación de Pierrot*, y un año después *La cama en medio de la pieza*, un acto largo. *La madre de los conejos* obtiene el segundo Premio en el Concurso Anual de Obras Teatrales del ITUCH, es estrenada por el ITUCH en 1961 y aparece publicada en la Revista Escenario, Santiago de Chile. *Animas de día claro*, comedia en dos actos, se estrena por el ITUCH en 1962, y el IV Festival de Alumnos estrena *Parecido a la Felicidad*, drama en dos actos, cuyo mimeógrafo aparece en la Sección de Publicaciones del ITUCH. En 1962 es estrenada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica la obra *Dionisio* ("escenas de la vida de un niño"). En 1965 se estrena *La remolienda*, por el ITUCH. En 1966 aparece *El Cheruve*, publicada en la Revista Mapocho, Santiago de Chile, en 1970, y en mimeógrafo de la Sección Publicaciones del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. En 1967 se estrena *Tres tristes tigres*, llevada al cine en Chile. En 1968 aparece en mimeógrafo *Todo se irá-se fue-se va al diablo*. El mismo año, *Una vaca mirando el piano* se publica en la Revista Apuntes, Santiago de Chile. En 1971 es estrenada, por la Compañía del Ángel, *La mantis religiosa*. Hay un mimeógrafo sin fecha: *Las apariencias*.