

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

