

SANTIAGO.

728338

Acevedo.

Por
CRITILLO

Diálogo Sobre un Dramaturgo Chileno

—Recuerdo haber hablado alguna vez con Acevedo Hernández. Recuerdo su aire reconcentrado, sus lentos movimientos, sus melancolías, muy recortadas ya en ese tiempo.

—Sin prodigarse mucho, para familiar en los círculos literarios. Mejor dicho, en alguna literatura. Y más concretamente en la de Nacimiento, la enfermedad lo retiró un poco.

—La reposición de una de sus obras trajo sobre su figura una nueva notoriedad. Esos días se habló mucho del dramaturgo.

—A medida que pase el tiempo se hablará mucho de otros autores. Porque ha de llegar un momento en el cual, lo mismo que se ha hecho con Barros Grez y con Martínez Quevedo, se haga con otros dramaturgos posteriores.

—Para muchos, Barros Grez fue una sorpresa. El estreno de

"El casí casamiento", "Como en Santiago", "Cada oveja con su pareja" y "El ensayo de la comedia", reveló hace un decenio, en cada caso, un teatro limitado por los caracteres estilísticos del pasado, pero teatro perfectamente viable.

—Ha dicho usted estreno y debería decir reposición porque su estreno se produjo hace muchos años.

—Si, ya sé. Lo tenía en mente. —Muchos jóvenes que danzan en las cosas de teatro dan por un hecho irrefutable que no ha habido actividad escénica hasta la llegada feliz de ellos.

—El fenómeno es general. Pero además eso no lo creen los más inteligentes.

—No, claro. Ellos mismos han resucitado a esos autores y a otros. Han estimulado el conocimiento de la literatura dramática. No olvide que en el Antonio

Varas pudimos conocer hace años "Entre gallos y medianoche", de Carlos Cariola.

—Otra obra de un pasado casi remoto, pues el sainete subió a las tablas nada menos que en 1919.

—Ahí tiene usted un ejemplo. En 1920, Cariola, que cumple veinticinco años, estrena "Pilar", "La olimpiada", "El fallo de Salomón" y "Se habla francés". Eso en un año y un solo autor... De todo esto podía hablar mucho Mario Cánepa.

—Es de suponer que otros autores se hallaban también en plena actividad en ese decisivo 1920.

—Yáñez Silva, Víctor Domingo Silva, Rafael Maluenda, Hurtado Borne, Acevedo Hernández... Ese mismo año de las cuatro piezas de Cariola, Hurtado Borne estrena "La vida rota": Rafael Maluenda, "Luz que no muere"; Acevedo Hernández, "Irredentos"; Rogel Retés, "La maiga"; Víctor Domingo Silva, "Las aguas muertas"; Daniel de la Vega, "El rival" y Lautaro García, dos comedias: "El peuco" y "El rancho en el estero".

—Notable. Sólo en esa lista hay trece obras nacionales estrenadas en ese breve período.

—Pero hubo seguramente más. Tal vez Yáñez Silva estrenó algo; ha sido muy fecundo. Y otros autores que en ese tiempo se hallaban en plena vigencia también llegaron al tablado. Pero lo importante es que los anteriores años y los posteriores eran lo mismo de prolíficos.

—Las dos décadas que van del diez al treinta fueron fructíferas.

—Pues bien, a ese período pertenece una generación que es la primera en hacer una literatura dramática valiosa y en muchos casos de rasgos nacionales. En los nombres citados está lo mejor, sin olvidar a Moock, a Barrios y a otros.

—Sería curioso estudiar las características de la escena a través de los títulos.

—Es en cierto modo un teatro comprometido, de tesis: "La vida rota", "Irredentos".

—Pero veo mucho simbolismo. "Las aguas muertas" y "Luz que no muere" parecen títulos de Maeterlinck.

—Esa observación conviene ser subrayada. Cuando ahora se ruppocha a nuestros jóvenes autores que están atentos a la evolución de una dramaturgia de otros países, se olvida que esa generación estuvo influida por las corrientes extranjeras de su tiempo.

—No está bien que responda usted a mi pregunta con otra pregunta. Ese es un recurso de mal polemista.

—Tal vez. Pero usted trata de ponerme ante una situación peliaguda. En fin, yo no tengo inconveniente en afrontar tal situación. A mí me gusta el peligro.

—No hay tal peligro. Supongo yo que no hay peligro...

—Peligro, no. No olvide, sin embargo, que hay cosas peores que el peligro. Ortega lo dijo bien: "El crítico pone una fábrica de antipatías".

—Esto me hace recordar lo que decía un autor gallo: "el desdén es peor que un garrotazo". Y usted, confieselo, preferiría el desdén al garrote.

—Seguramente no. Por lo demás el desdén no nos hiera siempre. Depende de quien lo ejerce.

—También es cierto. En cambio el garrotazo vale por el golpe mismo y no por quien lo da.

—Total, que estamos de acuerdo.

—En esto, por lo menos. En la

de Chile. Pero nadie se puede alegrar de los reflejos caracterizadores de un tiempo dado. Aquí es Acevedo Hernández, en España, Benavente ("La malquerida") o Guimerá (en Uruguay, Florencio Sánchez).

—Todo eso está bien. Se trata de situar históricamente a una figura que llena una página considerablemente importante de nuestra literatura dramática. Pero hay algo que se atiene a un aspecto que debe interesarnos y que acaso es más decisivo. ¿En qué medida este teatro, y particularmente "Arbol viejo", permanecen vigentes? ¿En qué medida la prueba de su reposición (observe usted que hablo de "reposición" y no de "estreno") le fue favorable?

—Usted asistió a esa reposición y por ello supongo que tiene su propio concepto. Temo que esta pregunta suya traiga algo oculto. ¿No le gustó la obra? ¿Lo decepcionó?

—No está bien que responda usted a mi pregunta con otra pregunta. Ese es un recurso de mal polemista.

—Tal vez. Pero usted trata de ponerme ante una situación peliaguda. En fin, yo no tengo inconveniente en afrontar tal situación. A mí me gusta el peligro.

—No hay tal peligro. Supongo yo que no hay peligro...

—Peligro, no. No olvide, sin embargo, que hay cosas peores que el peligro. Ortega lo dijo bien: "El crítico pone una fábrica de antipatías".

—Esto me hace recordar lo que decía un autor gallo: "el desdén es peor que un garrotazo". Y usted, confieselo, preferiría el desdén al garrote.

—Seguramente no. Por lo demás el desdén no nos hiera siempre. Depende de quien lo ejerce.

—También es cierto. En cambio el garrotazo vale por el golpe mismo y no por quien lo da.

—Total, que estamos de acuerdo.

—En esto, por lo menos. En la

cuestión principal parece que usted sospecha que no lo estamos tanto.

—¿Ve? Al fin lo ha confesado. Se le escapó.

—No, no he dicho otra cosa que "usted sospecha, etc., etc."

—No nos alejemos del tema. Usted me ha hecho dos preguntas que son sin duda difíciles, por lo menos una, la primera. La segunda se contesta enseguida. Si nos atenemos a la reacción del público el día del estreno, la prueba de la reposición pareció haber sido favorable.

—Pero usted sabe de sobra que a veces la opinión del público del día del estreno no es confirmada por los públicos sucesivos. La crítica puede ser también un motivo de desacuerdo.

—Esto quiere decir, pues, que una obra puede poseer valores dramáticos vigentes—cosa que alude a la primera pregunta—y no producir ningún efecto sobre el público.

—El teatro es siempre cosa muy compleja y contradictoria.

—Por eso estimo que sus preguntas son de gran interés. Pero antes quisiera aludir de pasada a esta reposición. La acción transcurre en un lugar de la zona central. En una casa miserable vive la familia de Juan de la Cruz Pizarro. Forman esta familia el jefe de la misma, la madre, la abuela y cinco hijos. Cuando se levanta el telón asistimos a la fiesta de la boda entre Clarisa, hija mayor de don Juan de la Cruz, y el Gallego. Este matrimonio será un fracaso. Mauro, otro hijo, se irá en busca de fortuna y volverá derrotado. La vida de los otros hijos, Pascual, Pancho y Lucrecia, será una frustración. La familia se desintegrará.

—La verdad es que no ocurre más. Ahí, en ese escueto resumen, se halla toda la materia dramática de la obra. Su tesis debe extraerse de las palabras del propio Juan de la Cruz Pizarro en su alusión al roble huacho caído sobre el estero. Hay, según creo,

entre el árbol abatido por no poder resistir su vejez y la figura del viejo patriarca, una similitud.

—El árbol es el símbolo.

—Un símbolo demasiado obvio.

—Pero un símbolo noble, que además posee valor universal. Nos hallamos ante la sustitución de unas formas de vida por otras. Representa don Juan de la Cruz el apego a la tradición.

—Muy bien. El campesino sentencioso es la tradición. Frente a la tradición está el progreso. ¿Qué es lo que triunfa? El viejo campesino no es el que triunfa, puesto que la familia se ha desintegrado. Es decir, el viejo roble se abate no sin cierta majestad. Entonces hay que pensar que es el progreso el que triunfa.

—Tampoco es así. Toda la familia es una frustración. Se trata así de una obra que no soluciona nada.

—Estó le da un rasgo de mayor verosimilitud porque la vida se nos aparece muy amenuado como un cúmulo de desdichas.

—Lo mismo que vemos en "Arbol Viejo". Ello demuestra una cosa: que si Acevedo Hernández aportó a su drama elementos marcadamente simbólicos—árbol igual patriarca-campesino y algún otro rasgo de menor entidad—, si creyó a la vez que aportaba un predominio en el contenido, lo que hizo en verdad fue una obra sustancialmente dramática.

—No comprendo bien lo que quiere usted decir.

—Quiero decir que triunfa la vida, de la cual toda obra teatral de jerarquía es siempre remedo.

—¿Quiere usted decir que esos personajes nos dan la impresión de ser seres verdaderos, seres vivos?

—Quiero decir eso. Y vea usted. No hace falta que sean inteligentes, complicados, de una psicología rica o laberíntica.

—Tienen suficiente con "ser".

—Exactamente: "son". Recuerde usted a uno de los personajes de "Arbol Viejo". A don Gallego, un ser estúpido, un hombre de escaso caletre. El vivir en ese medio agreste no es razón para que sus entendederas no funcionen. Mauro, por ejemplo, que vive en el mismo lugar, intuye las cosas del mundo y se rebela contra su destino. Pues bien, el Gallego, un ser primario, elemental, que sale a escena durante escasos minutos, hombre de pocas palabras, es un ser vivo y deja en el espectador la impresión más profunda porque el espectador siente que a su lado pasa una criatura humana.

—¿Le parece superior a Juan de la Cruz Pizarro, el padre?

—El padre es el personaje-clave de la obra; es más aparatoso. A Mariano Latorre le impresionaba profundamente y lo veía como todo un carácter. Pero en este don Juan de la Cruz hay mucho de

entre el árbol abatido por no poder resistir su vejez y la figura del viejo patriarca, una similitud.

—El árbol es el símbolo.

—Un símbolo demasiado obvio.

—Pero un símbolo noble, que además posee valor universal. Nos hallamos ante la sustitución de unas formas de vida por otras. Representa don Juan de la Cruz el apego a la tradición.

—Muy bien. El campesino sentencioso es la tradición. Frente a la tradición está el progreso. ¿Qué es lo que triunfa? El viejo campesino no es el que triunfa, puesto que la familia se ha desintegrado. Es decir, el viejo roble se abate no sin cierta majestad. Entonces hay que pensar que es el progreso el que triunfa.

—Tampoco es así. Toda la familia es una frustración. Se trata así de una obra que no soluciona nada.

—Estó le da un rasgo de mayor verosimilitud porque la vida se nos aparece muy amenuado como un cúmulo de desdichas.

—Lo mismo que vemos en "Arbol Viejo". Ello demuestra una cosa: que si Acevedo Hernández aportó a su drama elementos marcadamente simbólicos—árbol igual patriarca-campesino y algún otro rasgo de menor entidad—, si creyó a la vez que aportaba un predominio en el contenido, lo que hizo en verdad fue una obra sustancialmente dramática.

—No comprendo bien lo que quiere usted decir.

—Quiero decir que triunfa la vida, de la cual toda obra teatral de jerarquía es siempre remedo.

—¿Quiere usted decir que esos personajes nos dan la impresión de ser seres verdaderos, seres vivos?

—Quiero decir eso. Y vea usted. No hace falta que sean inteligentes, complicados, de una psicología rica o laberíntica.

—Tienen suficiente con "ser".

—Exactamente: "son". Recuerde usted a uno de los personajes de "Arbol Viejo". A don Gallego, un ser estúpido, un hombre de escaso caletre. El vivir en ese medio agreste no es razón para que sus entendederas no funcionen. Mauro, por ejemplo, que vive en el mismo lugar, intuye las cosas del mundo y se rebela contra su destino. Pues bien, el Gallego, un ser primario, elemental, que sale a escena durante escasos minutos, hombre de pocas palabras, es un ser vivo y deja en el espectador la impresión más profunda porque el espectador siente que a su lado pasa una criatura humana.

—¿Le parece superior a Juan de la Cruz Pizarro, el padre?

—El padre es el personaje-clave de la obra; es más aparatoso. A Mariano Latorre le impresionaba profundamente y lo veía como todo un carácter. Pero en este don Juan de la Cruz hay mucho de

—Pero hay algo más. En el último acto, como movido todo por un taumaturgo caprichoso, se produce una serie de coincidencias chocantes. Don Juan habita en el rancho. Sólo viven con él Pancho y Lucrecia. Pues bien, al mismo tiempo, desde lugares lejanos acuden los demás miembros dispersos de la familia.

—Coincidencias como ésas abundan en la dramaturgia de todos los tiempos.

—Pero no hasta ese punto. Sin embargo, lo más grave creo que está en el irreprimible gusto por lo sentimental. A mí me parece que Acevedo Hernández era terriblemente sincero cuando incurría en estas demasías lacrimógenas. No abusaba de ellas por buscar el aplauso fácil.

—Sin embargo es un defecto.

—Lo es. Esa situación aflictiva a que da lugar la llegada de los hijos que abandonaron el lugar, las desavenencias hogareñas de Clarisa, la decepción de ésta cuando ve que el Costino la deja por la hermana, es crear una de esas situaciones límites que los autores deben rehuir.

—Es acudir a recursos un poco pecaminosos, como el que utilizaban los folletistas...

—No; hay mucha distancia. Los folletistas levantaban sobre el escenario personajes absurdos, muñecos. Los personajes de "Arbol Viejo" son de otra laya. Y esta diferencia la creo importantísima porque en ella está la raíz del mérito de la obra. Si no fueran personajes de tan honda y entrañable verdad humana esa escena final sería insostenible. Conmueve y nos llega al sentimiento.

—De todos modos excesiva. Acevedo Hernández ha jugado con nuestros sentimientos.

—¿No cree usted que eso es lo que hace siempre el dramaturgo con el espectador?

—Se trata de un maravilloso poder. De un poder que no admite comparación con el de ningún otro artista. Quiero decir, mejor, con el de ningún otro género. El novelista actúa sobre un individuo, sobre un lector o sobre muchos lectores, pero aislados...

—Cierto, porque si actuara sobre lectores colectivizados—si me puedo expresar así— transformaría la novela en drama. No faltan los ejemplos. Hace años, muchos años, hacia 1880, Ramiro de Maeztu vino desde España a América en busca de aventura y de porvenir. Hizo muchos oficios. Un día entró a trabajar en Cuba en un ingenio de tabaco. En la gran nave en donde los negros iban liando los cigarrillos puros se le instaló una especie de tribuna y mientras la masa inmensa realizaba su trabajo, Maeztu leía novelas a los operarios: "El Quijote", folletines, literatura francesa y muchas otras cosas. Hubo que despaucharlo porque disminuía el ritmo de la faena. Los obreros quedaban como absortos ante las estupendas aventuras que iba desenvolviendo

—Notable. Solo en esa lista hay trece obras nacionales estrenadas en ese breve periodo.
—Pero hubo seguramente más. Tal vez Yáñez Silva estrenó algo; ha sido muy fecundo. Y otros autores que en ese tiempo se hallaban en plena vigencia también llegaron al tablado. Pero lo importante es que los anteriores años y los posteriores eran lo mismo de prolíficos.

—"Arbol viejo" está lleno de influjos de una cierta sensibilidad que corre por los escenarios europeos de aquellas dos décadas.
—Tal vez Guimerá, el de "Tierra baja", o el D'Annunzio de "La figlia di Torio", o los dramaturgos rusos, ¿no es cierto?
—Sí. Ello no quiere decir que no sea la estampa montaraz de nuestro autor una visión muy personal de un aspecto de la vida

tal vez. Pero usted trata de decirme ante una situación pe-
—Tal vez. Pero usted trata de decirme ante una situación pe-
—Tal vez. Pero usted trata de decirme ante una situación pe-

—Esto me hace recordar lo que decía un autor gallo: "el desdén es peor que un garrotazo". Y usted, confíeselo, preferiría el desdén al garrotazo.
—Seguramente no. Por lo demás el desdén no nos hiera siempre. Depende de quien lo ejerce. También es cierto. En cambio el garrotazo vale por el golpe mismo y no por quien lo da.
—Total, que estamos de acuerdo.
—En esto, por lo menos. En la

preguntas son de gran inter-
Pero antes quisiera aludir de pasada a esta reposición. La acción transcurre en un lugar de la zona central. En una casa miserable vive la familia de Juan de la Cruz Pizarro. Forman esta familia el jefe de la misma, la madre, la abuela y cinco hijos. Cuando se levanta el telón asistimos a la fiesta de la boda entre Clarisa, hija mayor de don Juan de la Cruz, y el Gallego. Este matrimonio será un fracaso. Mauro, otro hijo, se irá en busca de fortuna y volverá derrotado. La vida de los otros hijos, Pascual, Pancho y Lucrecia, será una frustración. La familia se desintegrará.
—La verdad es que no ocurre más. Ahí, en ese escueto resumen, se halla toda la materia dramática de la obra. Su tesis debe extraerse de las palabras del propio Juan de la Cruz Pizarro en su alusión al roble huacho caído sobre el estero. Hay, según creo,

—Lo mismo que vemos en "Arbol Viejo". Ello demuestra una cosa: que si Acevedo Hernández aportó a su drama elementos marcadamente simbólicos —Arbol igual patriarca-campesino y algún otro rasgo de menor entidad—, si creyó a la vez que aportaba un predominio en el contenido, lo que hizo en verdad fue una obra sustancialmente dramática.
—No comprendo bien lo que quiere usted decir.
Quiero decir que triunfa la vida, de la cual toda obra teatral de jerarquía es siempre remedo.
—¿Quiere usted decir que esos personajes nos dan la impresión de ser seres verdaderos, seres vivos?
—Quiero decir eso. Y vea usted. No hace falta que sean inteligentes, complicados, de una psicología rica o laberíntica.
—Tienen suficiente con "ser".
—Exactamente. "ser". Recuerde usted a uno de los personajes de "Arbol Viejo". A don Gallego: un ser estúpido, un hombre de tacaño talento. En sí mismo, ese medio agreste no es razón para que sus entendaderas no funcionen; Mauro, por ejemplo, que vive en el mismo lugar, intuye las cosas del mundo y se rebela contra su destino; Pancho, bien, el Gallego, un ser primario, elemental, que sale a escena durante escasos minutos, hombre de pocas palabras, es un ser vivo y deja en el espectador la impresión más profunda porque el espectador siente que a su lado pasa una criatura humana.

—Le parece superior a Juan de la Cruz Pizarro, el padre?
—El padre es el personaje-clave de la obra: es más antrópico. A Mariano Latorre le impresionaba profundamente y lo veía como todo un carácter. Pero en este don Juan de la Cruz hay mucho de obvio. Es previsible. Sabemos que está puesto ahí para ser determinado. Su mismo lenguaje sentencioso y bello es arrogioso y falso. Si es personaje de más peso absoluto. Es el simbólico. Pero el Gallego es de otra tónica y posee mayor peso específica.
—Eso debería producir un desequilibrio en la obra.
—No. El Gallego tiene su razón de ser en las proporciones debidas. Pero, además, no es el único personaje rico de materia humana; Pancho es también sujeto teatral de esa jerarquía. En general la familia de don Juan de la Cruz está revestida de mucha verdad. La madre y las dos hijas conmueven. Pascual, el hijo mayor, pasa un poco desvaldo.
—Entonces, según usted, todo es perfecto en esta obra.
—No, yo no puedo decir eso.
—Pero lo parece.
—Tal vez lo parezca. Antes dije que la estructura escénica es frágil. Y hay cosas que carecen de justificación o cabos sueltos que el dramaturgo no acertó a recoger. Por ejemplo: ¿Qué ha sucedido entre el Costino y Clarisa antes de que comience la acción? Y si ha sucedido algo, ¿en dónde? Porque parece que Clarisa vive de siempre ahí, en ese rancho solitario, con sus padres.
—Eso no parece ser muy grave.

por la hermana. Es crear una de esas situaciones límites que los autores deben rehuir.
—Es acudir a recursos un poco pecaminosos, como el que utilizaban los folletínistas...
—No; hay mucha distancia. Los folletínistas levantaban sobre el escenario personajes absurdos, muñecos. Los personajes de "Arbol Viejo" son de otra laya. Y esta diferencia la creo importantísima porque en ella está la raíz del mérito de la obra. Si no fueran personajes de tan honda y entrañable verdad humana esa escapa final sería insoportable. Conmueve y nos llega al sentimiento.
—De todos modos, estimo a Acevedo Hernández ha jugado con nuestros sentimientos.
—No crea usted que eso es lo que hace siempre el dramaturgo con el espectador.
—Se trata de un maravilloso poder. De un poder que no admite comparación con el de ningún otro artista. Quiero decir, incluso con el de ningún otro pintor. El poder de un dramaturgo es un poder aislado.
—Certo, pero ¿cómo se relaciona sobre lectores colectivizados? ¿Cómo puedo expresar algo transformado a través de un drama. No faltan los ejemplos. Hace años, muchos años, hacia 1880, Ramiro de Maestre vino desde España a América en busca de aventuras y de porvenir. Hizo muchos oficios. Un día entró a trabajar en Cuba en un ingenio de tabaco. En la gran nave en donde los negros iban liando los cigarrillos, se le instaló una especie de tribuna y mientras la masa inmensa realizaba su trabajo, Maestre leía novelas a los operarios. "El Quijote", folletines, literatura francesa y muchas otras cosas. Hubo que despacharlo porque disminuía el ritmo de la faena. Los obreros quedaban como absortos ante las estrepitadas aventuras que iba desenvolviendo el lector.
—Que se cree que es un teatro casi respondiendo a una pregunta: ¿Este teatro, "Arbol Viejo", concretamente, conserva su vigencia? Debo entender que al hablar de vigencia se refiere usted a la posibilidad de que el representado en nuestros días o dentro de cien años sea un teatro válido y la gente que lo vea sienta comprendida sentimentalmente en los hechos que pasan en escena. ¿No es eso?
—Eso mismo.
—Solo las obras de un pensamiento trascendente y de un alcance universal son las que pueden lograr esa vigencia a que usted alude. Ochoa y Chantre, piezas desde que el mundo es mundo alcanzan esa grandeza. Muy pocas. Piense sólo en el siglo XIX y en este siglo nuestro. No esa grandeza no la posee el teatro de Acevedo Hernández ni muchos otros autores que en sus días alcanzaron mayor notoriedad.
—Entonces, su teatro ¿es un teatro envejecido?
—No. No es un teatro envejecido. Cada vez que estos personajes suban al tabladillo de la antigua farsa, como decía no sé quién, habrá una parte del público que se sienta emocionada por la triste vida de los personajes.

—Eso no parece ser muy grave.