

HISTORIA DEL TEATRO EN CHILE

por Zlatko Brncic Juricic

(Primera Parte)

INTRODUCCION

I

1. *Objeto de este trabajo.*—Atendiendo a las consideraciones generales sobre los factores que integran el teatro, que expongo más adelante, y ateniéndome a los criterios valorativo y expósitivo que igualmente establezco en esta introducción, he procurado estudiar en el presente ensayo la historia de la dramática chilena, desde sus orígenes hasta la época actual.

Esta investigación comprende dos partes. En la primera se estudian los antecedentes históricos circunstanciales dados, en general, por el ambiente en que va a desarrollarse nuestra cultura artística, y se da cuenta de la actividad teatral durante la Conquista y la Colonia. Naturalmente, como casi no existe actividad teatral digna de este nombre durante esos períodos y como, además, casi todos los datos de esas épocas referentes a la actividad dramática han sido sacados a luz y suficientemente estudiados por M. Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, Benjamín Vicuña Mackenna, Nicolás Peña, José Toribio Medina, Eugenio Pereira Salas y otros investigadores de esa talla, en forma casi exhaustiva, mi atención se ha dirigido de preferencia no sólo a los escasos hechos rigurosamente dramáticos, sino a todos aquellos concomitantes que pueden arrojar alguna luz sobre ellos, y especialmente a los rasgos evolutivos principales de la sensibilidad estética y el dinamismo cultural de esa sociedad en formación. De este modo pretendí remozar, de acuerdo con las más modernas sugerencias para el estudio de los fenómenos artísticos, la imagen histórica que de ellos teníamos hasta la fecha en nuestro país; sobre todo, en lo pertinente al teatro.

La segunda parte comprende los períodos que van desde la Independencia hasta la actualidad. Analiza la situación de las artes dramáticas en el siglo pasado y se aplica especialmente al estudio de la época ubicada entre 1900 y 1940, es decir, desde comienzos del siglo hasta la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Tiene por objeto dar una visión panorámica y sucinta del ambiente y de los acontecimientos de mayor importancia teatral acaecidos durante ese interesantísimo y floreciente lapso cultural, no estudiado todavía por pluma competente alguna* con la finalidad de orientar al lector y proporcionarle los antecedentes necesarios para juzgar del estado de ese arte y del conjunto de sus problemas al advenimiento del Teatro Experimental. Esta segunda parte termina con el análisis del período comprendido entre 1940 y el momento actual y estudia como suceso central el nacimiento del mencionado Teatro, la personalidad de los hombres que gestaron su existencia, el plan de acción que se propusieron llevar a cabo, la labor realizada por ellos, los hechos derivados de tal actividad, las influencias ejercidas y sus resultados.

2. *Material y métodos.*—Para realizar el presente trabajo he utilizado principalmente el material bibliográfico que me ha sido posible consultar en la Biblioteca Nacional de Santiago, la Biblioteca del Instituto Pedagógico, la Biblioteca Central de la Universidad de Chile y la del Congreso Nacional; material constituido en gran parte por periódicos y revistas de la época o colecciones de documentos oficiales, ya que son relativamente escasas las noticias consignadas al respecto en obras de historia literaria, por no decir nulas.

Para algunos datos especiales me ha sido de mucha utilidad la inspección de documentos conservados en el Archivo del Teatro Municipal de la capital, y en la Alcaldía de Santiago o, en su defecto, la información verbal proporcionada con gentileza por funcionarios competentes de esos organismos.

Otra fuente importante de ilustración para mi trabajo constituyó la conversación con numerosas figuras relacionadas directa o indirectamente con la escena nacional —autores, actores,

* Los señores Mariano Latorre y Nathanael Yáñez Silva han escrito ambas sendas historias del teatro nacional, bastante documentadas y con datos interesantísimos en lo referente a este período; pero hasta hoy no han visto la luz pública.

críticos, empresarios, aficionados, profesores, etc.— a quienes agradezco en conjunto con toda cordialidad su valiosa contribución a esta obrita.

Para la parte relativa al Teatro Experimental, la circunstancia de hallarme vinculado a él y a sus dirigentes por ser yo uno de los fundadores de la institución, me exime de todo comentario.

Acerca del método seguido en esta memoria puedo manifestar que he pretendido ceñirme escrupulosamente a los preceptos de la investigación histórica corriente en esta clase de labor. En todo instante he tratado de confirmar críticamente la veracidad del dato, observarlo y consignarlo con toda objetividad, y encadenarlo en sucesión cronológica. En ciertas partes de la exposición he roto deliberadamente este orden para agrupar los conocimientos según su tema, cosa conveniente para comprender un desarrollo progresivo y orgánico de algún asunto particular. A veces, también, me he permitido pequeñas incursiones de carácter analógico o comparativo a otros períodos históricos o a la historia de otros países, adecuadas para dar mayor claridad a determinados pasajes. Finalmente, con la intención de justificar algunos puntos de vista atinentes al teatro, no expuestos en las consideraciones generales, he emitido opiniones y comentarios personales breves, siempre que la evidencia misma de los hechos hicieran legítimo tal proceder, y que las circunstancias especiales lo necesitasen.

Por último, he creído útil añadir al texto algún material fotográfico* y cuadros sinópticos que, más que para el especialista, puedan ser de provecho al aficionado y al estudiante.

II

3. *Consideraciones generales.*—El teatro es una de las actividades artísticas que, desde la antigüedad, acompaña el desenvolvimiento cultural de los pueblos. Afecta la forma de un espectáculo intencionalmente creado por la voluntad humana como una nueva apariencia que le permite reproducir simbólicamente el juego eterno de las fuerzas vitales y dominar su destino y donde el hombre, olvidando su constante condición de esclavo,

* No ha sido posible incluir tal material en esta Primera Parte, presentada como memoria.

puede, como los dioses, contemplar la alegría y el dolor, el bien y el mal, la justicia y la injusticia.

Según Nietzsche, la dramática es «la expresión de la facultad dionisiaca de un pueblo». Y advierte que «el instinto dionisiaco se manifiesta aquí como la fuerza primitiva y eterna, que llama a la vida al mundo entero de la apariencia, en medio del cual es necesaria una nueva ilusión transfiguradora, para retener en la existencia el mundo animado de la individualización».*

Se explica así que el teatro se nos aparezca, pues, como un espléndido reflejo sintético y crítico de la historia. Reflejo elaborado a través de la anécdota cotidiana, del suceso extraordinario, del caso milagroso, de las costumbres, de las situaciones que la vida de relación origina entre los individuos de un grupo—desde el familiar al sectario religioso o político—; y animado por los caracteres humanos que participan en los conflictos producidos por su reacción frente al ámbito, natural o social, o motivados por la dinámica de su propia conciencia; lo que comprende una exposición de sus pasiones, creencias, temores y esperanzas en la trama de un destino y en la urdimbre de un ideal.

También el teatro, inseparablemente de lo precedente, expresa de modo implícito una concepción del mundo, un comentario de la vida, una especulación filosófica o algunos principios generales infusos en una colectividad, lo que nos da idea de un estadio particular de la civilización de una época determinada; pertenece a la historia. Y, a menudo, aunque no de manera imprescindible, nos ofrece una advertencia a modo de mensaje o proclama, ya directa, ya alegórica, de tendencia moralizante, proselitista o simplemente de ánimo escolástico o estético, que es injerto de una personalidad creadora. Es obra de un dramaturgo y está sometido, consecuentemente, a las fluctuaciones de su propio y exclusivo devenir intelectual.

Tenemos entonces que el teatro se nos presenta, además, como un producto cultural en cuya génesis intervienen factores sociales e individuales característicos.

Considerado en la cronología, el teatro es un complejo artístico que se desarrolla con posterioridad a las demás artes clásicas de la cultura antigua; salvo que se considere el gesto inopinado y misterioso de cierto primer creador como hecho dramático digno de figurar al principio de la tradición humana a

* *Origen de la Tragedia.*

manera de engendro inicial de todas nuestras preocupaciones estéticas. En todo caso, aquél sería tan sólo un acto de tragedia divina, cuyo desenlace constituiría un enigma para nosotros, como protagonistas que vendríamos a ser de ella. Es, pues, una genealogía absurda del teatro.

Pero, absurda y anticientífica, tan peregrina hipótesis no debe desdeñarse con mucha impiedad —y doy mis excusas anticipadas por detenerme en esto—; ya que en los orígenes de la literatura dramática oriental y occidental, en forma mítica y obedeciendo quizás qué impulsos de intuición sombríamente enraizados a la naturaleza humana, la fábula escénica la aborda con toda la sutileza del caso, como puede verse, por ejemplo, en el «Prometeo» de Esquilo. Y, en tiempos modernos, parece perdurar la sugestión de este arcaico y atávico pensamiento, como se desprende de algunas creaciones de Pirandello y de reflexiones sibilinas de Unamuno y Evreinoff.

Opinamos hoy, de todos modos, para tranquilidad de los espíritus positivos, que el teatro es una manifestación artística tardía, demasiado humana, y que sólo aparece en los pueblos en cierto grado avanzado de madurez. Es menester un amplio desarrollo institucional y un considerable nivel de progreso en otras artes auxiliares como la arquitectura, la música, la pintura, la oratoria o la poética, amén de muchos ritos y ciencias, para su establecimiento como categoría especial de expresión.

En cuanto a sus elementos formales, sus medios expresivos y características técnicas, el teatro es arte de acción destinada a ser representada ante multitudes, en un lugar determinado y en un espacio de tiempo que está en función de la capacidad de atención del público y de su resistencia emocional, condiciones derivadas de su gusto e interés. Esta acción es, asimismo, colectiva y constituye el resultado de un proceso altamente organizado y de sucesivos esfuerzos creadores, conforme a reglas, los que abarcan hoy día desde la composición de la pieza teatral —fábula dialogada— efectuada por un «autor», hasta el montaje y la coordinación del espectáculo, a cargo de un «director escénico», asesorado por especialistas —decoradores, iluminadores, diseñadores de vestuarios— y, por último, el trabajo de ficción de los «actores», que encarnan a los protagonistas.

De lo anterior se desprende, y ello es lo que pretendo dejar establecido, que la dramática es un fenómeno de representación

objetiva y dinámica, un hecho de ficción, complejo e intencional, imaginado por individuos, realizado por grupos disciplinados y desarrollado ante una masa para ser visto y oído en común. Por consiguiente, que no debe ser estudiada sólo como mero asunto literario, según suele ocurrir, sino, también, como acontecimiento social «sui generis», reflejo trascendente de una época y conglomerado de organización artística donde lo lírico y lo plástico tienen el raro privilegio de mezclarse, y en que el ensueño y la embriaguez —en sentido nitzschéano— se alternan sin dañarse en el tiempo, como sucede en la vida.

De aquí su poderoso influjo popular, su encanto subyugante. A tal punto poderoso, que el anfiteatro griego o el circo romano constituyó para el ciudadano antiguo una necesidad del mismo rango que la más imprescindible de sus apetencias fisiológicas. A tal extremo enérgico, que toda autoridad ha pretendido siempre controlarlo y toda institución, o aprovecharlo o combatirlo.

Empero, si sus defectos sobre la muchedumbre han sido utilizados en sus comienzos por magos y sacerdotes, luego por pedagogos y moralistas o políticos, pervirtiendo su finalidad artística, no por eso vamos a dejar de asignarle nosotros al teatro su prístina intención recreativa y su pura acción catártica; rasgos auténticos de su naturaleza y únicos que lo han hecho sobrevivir.

Felizmente, en la actualidad, se ha liberado de las mixtificaciones finalistas. Para asegurar en definitiva su pureza, le resta únicamente salir incólume de la explotación industrial y de las teorías estéticas. Podrá volver así a su helénica condición de espectáculo que no ofrece, como antaño, a la contemplación del hombre, más que el desarrollo de un combate entre la imagen que la voluntad anhela animar con amor para hacerla sensible, y lo animado, que aspira desesperadamente a eternizarse en imagen para retener de algún modo una partícula de sueños e ideales, el efímero instante en que se siente vivir, tal vez la conciencia fugaz de moverse. ¡Extraordinaria expresión del ser en su conflicto con el tiempo!

4. *Criterio valorativo del Teatro.*—Para dar base a las afirmaciones y juicios críticos que consoliden una opinión y hagan útil una investigación en este terreno, es menester adoptar un criterio valorativo general de los fenómenos en estudio.

Difícil, tan sólo si atendemos al mero aspecto estético, es

establecer normas de estimativa para el hecho teatral. Es casi lo mismo que intentar calificar la vida. La menor de las dificultades que se presentan consiste en que hay que abordar un cúmulo de factores subjetivos, tales como, por ejemplo, el gusto estético de individuos o grupos.

El gusto —tendencia estética, instinto de belleza, costumbre sensorial preferida, hábito sentimental predilecto o como quiera que concibamos o denominemos a esta reacción espontánea de afectividad ante un objeto—, es una de las determinantes capitales de los fenómenos artísticos en general. Pero, a su vez, constituye un efecto del ambiente histórico, geográfico, climatérico, cultural; y está condicionado por las necesidades, la constitución natural, el desarrollo de la técnica y, en última instancia, por la economía. Además, es una disposición espiritual que, al obrar sobre la conciencia del individuo, participa de su evolución y dinamismo. Por tanto, es preciso seguirle la pista a través de clases sociales, países, pueblos, razas y épocas.

Ahora, si pretendemos considerar, como exige la lógica, todos los factores que distinguen el fenómeno teatral para completar nuestro criterio, el asunto se complica. Aún aquellos, tan complejos y múltiples, en que no se advierte la directa contribución del gusto estético, participan también de un coeficiente subjetivo inabordable.

Si tomamos el caso de una representación dramática cualquiera en un determinado momento histórico, observamos al punto que inciden en ese acontecimiento inclinaciones diferentes y hasta contrarias de quienes están interesados en su producción. Tendencias que modifican en mayor o menor grado, pero de manera segura, el estilo expresivo, la técnica, la forma del espectáculo.

Concedamos, por ejemplo, que el autor, el director y los actores que intervienen en una obra, intentan, por lo común, crear belleza, en el caso hipotético de que haya armonía en una concepción común de ella, lo que es el presumible objeto de su profesión. Constatamos, no obstante, que el empresario no anhela otra cosa que ganar dinero. Que existe siempre alguna circunstancia que actúa como causa eficiente e inmediata de la realización: fiesta, efemérides, voluntad de gobernante o mecenas. Averiguamos, asimismo, que las autoridades civiles o religiosas procuran reglamentar el espectáculo en atención a un im-

plícito e informe consenso moral o aspiran a controlar la raigambre emotiva que fundamenta su misma autoridad, ante el temor perpetuo de posibles desviaciones doctrinarias que puedan suscitar un entusiasmo colectivo. Para todo eso mantienen comités de censura, los que actualmente funcionan en la mayoría de los países. Y así, de este tenor, descubrimos luego una cantidad increíble de condiciones por completo arbitrarias y variables de año en año, de región en región, que tocan intencionalmente el proceso teatral a expensas del artista. Ello también hace difícil la evaluación de un resultado estético; y especialmente en el teatro. Sobre todo si se piensa que muchas veces tal resultado es imprevisible para la propia gente del oficio, la que está obligada a mover sus criaturas de ficción dentro de ese elástico de convenciones extrañas o contrarias a sus propósitos.

Se podrá argüir que tal clase de factores son condicionantes que deben subentenderse en el estudio de todas las creaciones colectivas y que actúan determinadamente en todas las empresas humanas como concomitancias inherentes e inseparables de las manifestaciones del hombre en el mecanismo social en que se mueve; por tanto, que no es lícito hacer depender un valor como, por ejemplo, el teatral, de sus influjos, por cuanto no lo definen. Esto es verdad en parte. Pero ha de tomarse en cuenta que los valores estéticos, así como los éticos y otros de este jaez, son elaboraciones superiores de la mentalidad humana, la que, a su vez, está determinada por una milenaria experiencia social en que están incluidos todos los actos y reacciones del hombre en el medio histórico en que desarrolla su vida; por tanto, aunque sea en forma muy mediata, no podemos rechazar el estudio de tales factores como índices para establecer valores de este género, cuanto menos, para explicar la mengua o aumento que experimentan los distintos pueblos y épocas. Mas no es conveniente abundar aquí en todo ello. Remitimos al lector meticoloso al rigorismo de Taine y sus motivos o, por ejemplo, a Hegel o Plejanov.

Por último quiero tocar, sin embargo, otra cuestión de parecida incidencia en lo que tratamos. ¿Quién podrá decir en qué estriba el deleite del público, en general, y su papel en el éxito de un estreno? En todas las épocas los espectadores, y no en pequeño número, han asistido a las representaciones dramáticas movidos por tan extraños, caprichosos y personales impulsos que

restringen su interés por el desarrollo del acto mismo, que sería imposible tan siquiera calificarlos. En un admirable prólogo de Paul Claudel* se esbozan en hábiles trazos los motivos que tiene un hombre moderno para acudir al teatro. Baste decir que hay quienes se introducen a una sala de espectáculos para lucir una prenda de su indumentaria, por complacer a un pariente, para satisfacer instintos sexuales al amparo de la sombra o para negociar con ellos al abrigo de la excitación general; para robar, para huir de la justicia, para ostentar su dignidad y fortuna; por prescripción del psiquiatra, por costumbre, por inadvertencia; por compromiso con determinado autor, para ganarse el pan como crítico o periodista, por vanidad de dilettante o por interés de especialista en luces, pinturas o alfombras; para aguardar el fin de una lluvia o la hora de una cita; para dormir, para disfrutar de una temperatura agradable o, simplemente, para sentarse después de haber trajinado buen tiempo por las calles. Ahora bien. ¿Qué tendrá que ver todo esto con la determinación de un valor teatral? —se pensará—. Nada, aparentemente. Pero si consideramos que la existencia misma del teatro depende del atractivo que ejerce sobre las personas la concurrencia en masa a una sala de espectáculos, la cosa cambia y nuestras dificultades se hacen mayores. Pues de este modo, el éxito de una dramática dada tiene menos que ver con la calidad de la realización escénica y su puro aspecto artístico que con los factores circunstanciales que la rodean y su seductora presión sobre gran parte de la multitud. Y si basamos un juicio estimativo en el éxito, el que, según el célebre actor francés Louis Jouvet, es el supremo índice de valor en teatro, tendremos que confesar que, si éste se mide por la cantidad de asistentes, la repetición de una función y el aplauso del «monstruo de cien cabezas» no significa nada apreciable como elemento evaluativo. ¿Qué podríamos opinar de Shakespeare si sólo tuviéramos a mano la estadística de sus lectores o espectadores?

Bien sé que he exagerado las observaciones de Jouvet y que las he deformado al empujarlas hasta su última consecuencia. Pero, en fin, muchas objeciones pueden formularse a su teoría e innumerables consideraciones pueden relacionarse con el tema, las que nos llevarían muy lejos en su curso. Es un tópico contro-

* Prólogo a *Cristóbal Colón*.

vertible cuya investigación es interesantísima y su estudio bastaría por sí para dar margen a un excelente ensayo. Sus conclusiones arrojarían, sin duda, insospechadas luces en nuestras averiguaciones; pero no es del caso extenderse aquí en ello.

Para pesar y combinar, pues, armoniosamente todas estas integrantes, que participan de un imponderable subjetivo puesto que, en último término, se manifiestan como expresión de variados gustos, de distintos intereses o de diferentes conceptos de la vida, sería menester equiparse con conocimientos superiores de psicología, sociología, estética y filosofía. Por supuesto, con tal ayuda no llegaríamos tampoco a nada práctico; por la sencilla razón de que ninguna de estas disciplinas ha arribado aún a soluciones definitivas en sus problemas y muchos de ellos ni siquiera se los ha planteado en forma conveniente y exacta.

Pero, ya que es dificultoso, según lo expuesto, obtener una base o principios de valoración que incluyan en perfecto funcionalismo tan complejas y variadas circunstancias y tan dispares elementos subjetivos, podemos, en cambio, lograr una fórmula un poco superficial por cierto, pero de relativa estabilidad y efectiva universalidad, si consideramos en lugar preferente los resultados expresivos, técnicos y formales del teatro. Es decir, sus aspectos objetivos.

Entiendo por «expresión»* en teatro la adecuada correspondencia entre los medios de concepción y los de comunicación; en otras palabras, la adaptación de los ideales estéticos, de las intenciones o de los efectos requeridos por autor, director y actores al material de trabajo; todo ello queda patente en la obra por el modo de solución personal y original de los problemas suscitados en tal labor, y se manifiesta en la apropiada selección de temas, argumentos, caracteres, ideas, géneros, lugares de acción, número de personajes, etc.

Denomino «técnica del teatro» todo aquello que contribuye a la ejecución de la expresión; tanto el procedimiento de exposición y de desarrollo del planteamiento literario, como la utilización de maquinaria escénica y tramoyas o la caracterización práctica en lo fonético o mímico de los actores.

Por último, digo «forma dramática» para referirme al conjunto de elementos expresivos y técnicos que establecen un estilo,

sentimental» de Jacobo Segal.

* Concepto especializado de la «proyección»

dan unidad y definen una obra como organismo actuante; es decir, al resultado sensible e inalterable de todo el proceso; lo que da a éste su categoría objetiva única y su existencia como testimonio total de una voluntad poética.

Como siempre es posible estudiarse en cada caso particular —representación dramática o texto literario— lo que se quiere comunicar, qué elementos se escogen al objeto, cómo se los trabaja técnicamente y qué forma final adoptan para ser expuestos al público como expresión, tenemos entonces, atendiendo a las definiciones precedentes, hitos de mucha utilidad para establecer legítimas comparaciones valorativas. Con este recurso, por ejemplo, si informamos que una obra dramática es pobre, simplemente queremos decir que hay escasa correspondencia entre sus medios expresivos y su ideal estético; que su técnica es primitiva o torpe y que su forma es defectuosa.

Pero, aún con lo anterior, nuestro juicio quedaría lo suficientemente parcial como para hacerlo vulnerable a la discusión histórica, a la opinión de otras generaciones. Pues el citado criterio no se refiere sino a la naturaleza íntima del hecho teatral, a la estructura estática del drama.

Para completar lo que la objetividad crítica exige, hay que añadir el análisis de los factores dados en la realidad en que el fenómeno artístico se produce. En otros términos, considerar la información estadística que nos proporciona datos de todos los elementos que en un ambiente determinado se relacionan directamente con la obra en estudio: antecedentes de tradición, cifras demográficas, cómputo de compañías dramáticas, frecuencia de estrenos, número de autores y de actores, catálogo de las salas de espectáculos, enumeración de organismos e instituciones que tienen a su cargo la supervigilancia o el fomento de la actividad teatral, etc. Ello nos ayudará a comprender temporalmente este arte, pues, al situar los acontecimientos con sus relaciones y dependencias expresadas cuantitativamente en las respectivas sociedades que los engendran, podremos luego evaluarlos mediante comparaciones históricas y, por consiguiente, apreciar su grado de evolución, su ritmo de desenvolvimiento y las causas probables de su progreso o decadencia.

No es de gran provecho agregar a estos dos aspectos claramente objetivos el estudio documental de la opinión contemporánea, cosa frecuentemente aducida como prueba histórica por

los eruditos. En arte, la opinión diaria o periódica, falta de perspectiva, contribuye más a desorientar que a esclarecer; suele estar inspirada por el interés deleznable de la propaganda o de las pasiones; por último, ¡es tan escasa la cantidad de críticos que intentan hacer honorable su profesión! No obstante, pueden emplearse con tacto y discreción algunos de estos datos.

Así, pues, en suma, nuestro criterio de estimación para los hechos teatrales será, en lo posible, objetivo y emanará del estudio de dos aspectos fundamentales de la cuestión: el estático, que se refiere a la expresión, la técnica y la forma del fenómeno teatral, aquilatado mediante leyes privativas y universales de la estética peculiar al drama; y el dinámico o histórico, basado en la estadística de los factores circunstanciales relativos que priman en las sucesivas épocas en que los fenómenos tienen lugar.

Tal criterio excluirá, sin duda, una serie de valores importantes que evidentemente influyen en el teatro y, a veces, en grado decisivo en la modalidad de sus manifestaciones; pero que, por estar al margen de los documentos, se nos presentan confusos e inasibles y porque interviene una elevada dosis de intuición para captarlos, no pueden especificarse cuantitativamente en coeficientes seguros e invariables.

5. *Criterio expositivo.*—Mas si la inclusión metodológica de todo elemento cuya realidad no pueda verificarse en forma objetiva nos faculta para observar despejadamente el conjunto de hechos que constituyen nuestro material histórico y nos facilita un juicio estimativo, no estamos todavía en situación de concebir con ello la historia, sino, cuando más, de emitir simples opiniones cuyo único mérito estriba en poder compulsarse con las de otro investigador.

No pretendemos fastidiar ahora al que se interesa por nuestro pasado teatral con abstrusas reflexiones, tal vez excesivas para este trabajo, acerca de filosofía, crítica o metodología históricas, cosas sobre las cuales innumerables autores se han expalado con fortuna diversa sin llegar a acuerdos en la solución de sus problemas, que son considerados por la mayoría como los más complejos y dificultosos que atañen a las ciencias culturales. Pero debemos recordar al lector, a manera de excusa, que todo trabajo histórico, por menguado y modesto que sea, posee un valor en función exclusiva de los principios que han guiado al

estudioso en su faena y de los problemas que éste se ha planteado frente a determinados fenómenos, como asimismo por su manera de exponer los hechos y de relacionarlos.

Por tanto, vayan a continuación algunos párrafos sintéticos sobre el tema.

El concepto de la historia comprende como uno de sus caracteres esenciales la noción del devenir; o sea, el efecto de la condición temporal de los fenómenos manifestado en un perpetuo cambio de las formas. Mal podremos reconstituir este devenir, tarea elemental para el historiador, si lo captamos desgraciadamente de manera discontinua; pues los restos materiales de hechos y acontecimientos que han llegado hasta nosotros nos brindan sólo representaciones fragmentarias de una realidad pasada. Los períodos cronológicos se nos presentan llenos de lagunas.

Así, pues, el primer problema con que tropezamos para concebir la historia es el de establecer su continuidad.

Para establecer la continuidad del devenir en cualquier orden de creaciones humanas, no basta ya relacionarlas con otros hechos coexistentes en un momento dado, hechos que también pecan por su defecto de tener que captarse de residuos documentales*, sino que hay que imaginarlas como funciones de un ciclo cultural del cual participamos o cuyos influjos sentimos. Si no, además, corremos el riesgo de que se nos tornen ininteligibles y pierdan toda significación.

Es necesario, entonces, un marco ambiental, una imagen del pasado que tenga conexión dinámica con nuestro presente. Imagen que no puede surgir sino por medio de una comparación constante con el ámbito cultural en que se desenvuelven las acciones humanas que nos son familiares en la actualidad. Si estudiamos la historia es precisamente porque el pasado es componente implícito y genético de nuestra conciencia contemporánea. Y únicamente no nos son comprensibles sus hechos, en la medida en que descubrimos semejanzas con los producidos por nuestra propia actividad, en nuestro propio tiempo.

Esta imagen aparece de inmediato en la mente de todo investigador apenas examina los documentos, aunque es naturalmente vaga; pues una inevitable proyección subjetiva mezcla a la per-

* «Hechos que no hemos visto, descritos en términos que no permiten representárnoslos exactamente, tales son los datos de la historia.» Seignobos.

cepción de los datos lo que ellos sugieren a la intuición y, por síntesis espontánea, los prejuicios y las determinaciones que da al espíritu el estado de la cultura en que se engendra y vive, conforman este amasijo en estructura orgánica. Y es una necesidad casi instintiva la que empuja al hombre a representarse un hecho en relación con un ambiente, aunque haya de improvisar éste a fuerza de preconociones erróneas.

Ahora bien. Concediendo que los documentos que reflejan las acciones y los objetos del pasado constituyen el único esquelito que da garantías a una realidad y que ésta no puede desligarse de las concomitancias de un ambiente, el que se impone al sujeto en una imagen analógica bastante apresurada, tenemos que reconocer que la verdad histórica es demasiado relativa e individual. Jamás puede corroborarse experimentalmente, aunque montañas de indicios «objetivos» nos sean dados. El menor de los inconvenientes que presenta la acumulación de éstos consiste en que pueden establecerse mayor número de conjeturas y contradicciones.*

Pero, todavía, si la reconstrucción de un devenir pasado, percibido en documentos e integrado a la imagen de una cultura puede, ya que no convencer, por lo menos, conformar al propio investigador, es difícil de transmitir con la pretensión de un conocimiento científico, por cuanto es imposible probar su correspondencia con la realidad pretérita. Su trascendencia social depende de una composición simbólica, operación en la cual se topa con nuevos escollos. Aquí ya es ingenua pretensión eludir, no sólo la intervención subjetiva, sino la de la personalidad. El ensayo histórico ha de contentarse con exponer algo verosímil, ni más ni menos que si se tratase de una ficción novelesca.

Como se ve, en resumen, tantos procesos de suyo defectuosos para urdir una verdad son necesarios al historiador, que es inútil pedirle rigorismo de ninguna especie. Con un ladrillo trizado ha de levantar un monumento; con la sombra de un cadáver, fabricar una figura viva; con un solo punto de referencia, trazar una trayectoria; y, aunque tenga sobrados motivos para no creerse nunca a sí mismo, todavía ha de infundir fe a los demás.

* «Los historiadores ingenuos llaman «objetividad» al hábito de medir las opiniones y acciones pasadas por las opiniones corrientes en el momento en que ellos escriben.» F. Nietzsche. *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. Edit. Bajel. 12.º 90 págs. 1945. Buenos Aires.

Por reducir a cuatro aforismos esta deplorable situación podemos expresar que sin documentos, no hay posibilidades de verdad; sin sujeto, no hay imágenes culturales que den valor y significación a esta verdad; sin estas imágenes no hay, por tanto, historia; y sin símbolos, no hay conocimiento de la historia.

¿Qué ha de hacer el historiador, por pocos escrúpulos que tenga, para superar estos conflictos?

A nuestro parecer quedan dos alternativas: o se acumula todo el conjunto de datos frente al lector sin discriminación alguna y se le advierte: «esto es cuanto nos da el pasado». ¡Y se le deja a él la tarea de interpretárselo a su gusto! O le brindamos una imagen simbólica de nuestra más legítima y racional reacción frente a los hechos y a los datos.

En el primer caso corremos, además del riesgo de perder la vida en la empresa, suponiendo que nuestros métodos eurísticos fuesen perfectos, el de imponer a los hechos un límite selectivo completamente arbitrario, ya que estarán subordinados, mal que nos pese, al concepto personal que de su calidad, o sea, de su influjo en el devenir o importancia histórica, nos formemos. Quedaría malparada la historia. En el segundo, nadie podría controlar la correspondencia de nuestra imagen con la realidad pretérita supuesta, ni menos la legitimidad de nuestras reacciones.* Quedaría malparada la verdad.

Creemos posible, no obstante, entre estos dos extremos, una solución conveniente. Si opinamos que todo historiador debe examinar los documentos no para describirlos, ponderarlos, compulsarlos y catalogarlos de acuerdo a un orden cualquiera —lo que es tarea pura del erudito, del cronólogo o del estadístico—, sino para construir con ellos la imagen del pasado que, mediante su clara formulación literaria, pueda evocar al lector un antecedente verdadero y útil respecto a tales o cuales tópicos de un devenir, no nos queda más remedio que citar los hechos, previa selección cualitativa, sólo en la cantidad suficiente para que garanticen la realidad; y proporcionarles la necesaria organización y el acompañamiento especulativo adecuado para que puedan comprenderse en un ciclo cultural, sin más cuidado que el de no deformarlos con la imaginación.

* «Es una superstición creer que la imagen de las cosas exteriores reproduzcan la esencia empírica de estas cosas.» F. Nietzsche. Ob. cit. página 48.

Por consiguiente —y ésta es la conclusión más importante—, es inútil trabajar en una exposición histórica sólo con documentos y datos evaluados racionalmente como testimonios objetivos. Hay que hacer uso de la imaginación para relacionarlos funcionalmente y darles su significado dinámico. Forzosamente el historiador ha de suplir lagunas, introducir suposiciones, explicar lo insólito, presumir lo oculto, dar a conocer motivos probables y colorear, en una palabra, todo el claro-oscuro residual que nos ha dejado la vida pasada, con intuiciones.

Es, pues, inevitable, fiar la fidelidad histórica a la acción de nuestra propia sensibilidad. De modo que, si bien es cierto que el factor subjetivo, que miramos con tanto horror, suele aportar amenudo sólo el fecundo inconveniente de una larga descendencia de discusiones, no es menos seguro que es imprescindible para escribir la historia.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORICOS

1. *Determinantes de nuestra cultura.*—El descubrimiento, la conquista y la colonización de Chile fué empresa de españoles.* Ellos, gestores de nuestra nacionalidad, nos dieron sangre, idioma, creencias y costumbres; estos cuatro legados son hasta hoy el fundamento principal de nuestra idiosincrasia y constituyen a la vez los principios dinámicos de nuestra cultura.

Escasa fué la contribución de los indígenas a la vida intelectual, tanto por su estado de barbarie al advenimiento de los europeos, como por su carácter aguerrido que prefirió la extinción cruenta al vasallaje ante extraños. Si en siglos posteriores otras influencias extranjeras se dejaron sentir sobre la historia patria, por lo menos, durante el período anterior a la Independencia esto no ocurrió; a no ser que se le asigne algún valor estimulante al contacto fugitivo y rapaz del pirata advenedizo o del náufrago casual.

Si queremos, pues, formarnos una idea del teatro en Chile

* Qué características esenciales en sentido étnico poseyeron estos «españoles», y cuáles fueron sus consecuencias en el plano de sus reacciones históricas, no es del caso especificar aquí. Según F. A. Encina, prevaleció en ellos un sedimento gótico, al que atribuye lo mejor de sus rasgos.

en sus primeros tiempos, hemos de inquirir, por consiguiente, sobre el estado de la cultura española de la época a este respecto.

Por otra parte, hemos de investigar, también la calidad del elemento humano que se trasladó entonces a nuestras tierras, su nivel particular de ilustración y gusto por actividades artísticas de la especie en estudio y los intereses que aquí los condujeron.

Asimismo, no está de más referirnos a los rituales indígenas y a las ceremonias de la Iglesia Cristiana, cuyos ministros acompañaron a los soldados de la Conquista; ambas clases de fenómenos, como nos percataremos a su debido tiempo, portan la semilla de los engendros artísticos populares.

2. *Esquema y desarrollo teatral en España hasta el descubrimiento de Chile.*—En la primera mitad del siglo XVI, época en que los españoles se aventuran a pisar el suelo chileno, traban sus primeras y recias batallas con los araucanos, fundan ciudades y se reparten encomiendas, el teatro de ultramar dista mucho de ser género expresivo de alto vuelo. Alfonso X, Gonzalo de Berceo, el Infante don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita son lo más representativo que España otorga a la avidez del letrado. Circulan en códices conventuales o en boca de trovadores algunos poemas épicos y religiosos y cierto número de romances anónimos, entre ellos el del Cid. En cuanto al teatro, desde el siglo XII hasta fines del XIV, no se representan en la península otra cosa que «misterios», espectáculos primitivos realizados en los templos, que tienen por autores y actores a clérigos especialmente autorizados para esta clase de desempeños por los jefes eclesiásticos. Su forma dramática es rudimentaria y su objetivo no es otro que el de interesar a los señores feudales en la doctrina, utilizando imágenes que reproducen escenas de la pasión capaces de conmover las duras testas de esos castellanos sudorosos y analfabetos.

Puede citarse al Marqués de Santillana, a Gómez Manrique y a Rodrigo de Cota como a los primeros que ensayaron diálogos profanos o, más bien, poemas cuyas estrofas distribuyen para su declamación entre varios interlocutores. Los nombres que designan a estos protagonistas pertenecen a aquella ralea mitológica desenterrada por los recientes humanistas italianos, tan cara al gusto del Renacimiento; lo que hace evidente que si con estas

composiciones se pretendía evocar realidades nativas, se efectuaba con amaneramientos importados.

Sólo a fines del siglo xv y a principios del xvi, nace en España lo que puede llamarse sin prevenciones «su» teatro. En la mansión de los Duques de Alba se da a conocer Juan del Enzina, quien confecciona «églogas» destinadas a representarse para el carnaval o durante las fiestas de pascuas. En Salamanca, Lucas Fernández publica en 1514 sus *Farsa y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano*. Por último, Bartolomé Torres Naharro, primer crítico y comentarista de la incipiente historia del teatro ibero, compone su *Propaladía*, recopilación que reúne ocho de sus piezas dramáticas.

En general, las obras de estos tres autores, aunque acusan un progreso marcado frente a los misterios, en cuanto a estructura, argumento y personajes, presentan una extrema pobreza de recursos, poca originalidad y escasa relación con el ambiente que, por lo demás, es poco propicio aún. No obstante, la ejecución literaria dentro de las posibilidades de una lengua recién nacida suele ser cuidada, los versos son de ingenua belleza y los parlamentos contienen a veces conceptos poéticos delicados.

Nos resta hacer mención, como antecedente literario notable, de *La Celestina*, tragi-comedia híbrida, cuya forma vacilante entre el drama y la novela no se hace acreedora a un análisis riguroso desde el punto de vista que nos ocupa.

Lo anterior nos autoriza, pues, a afirmar la débil evolución y el feble estado del arte escénico peninsular en la época de la conquista de Chile. Existe entonces en España únicamente una expresión dramática precursora que no sólo manifiesta su pobreza en la exigua cantidad de autores, de obras y de escenarios, sino también en la carencia de un ambiente y de un público adecuado. Era un arte para reducidos núcleos de cortesanos. Ni aun a los «misterios», realizados en el recinto de las iglesias, tuvo acceso el pueblo, sino los feligreses de más o menos alcurnia.

En consecuencia, esto es todo lo que la civilización española pudo ofrecer como base de una cultura teatral al contemporáneo que emigraba hacia América.

3. *Cultura artística de los conquistadores*.—Casi parece irónico el enunciado de este párrafo. ¿Tenían nociones de arte escénico las primeras huestes hispanas que llegaron a América?

¿Poseía tan siquiera una cultura primaria general el audaz que osó clavar pendones castellanos en las riberas del Mapocho?

Contadísimas personas de las que aquí sentaron reales, y casi exclusivamente pertenecientes a órdenes religiosas, estuvieron en situación de aprovechar la tradición de la dramática española a que acabamos de hacer referencia. Sabemos positivamente que la mayoría de los conquistadores laicos eran simples aventureros, flores del hampa medieval, heces humanas de los suburbios. Tales fueron un Pizarro, un Diego de Almagro. En el mejor de los casos, eran militares de corazón intrépido y cierto caudal de sabiduría práctica al servicio, si no de una desmedida afición al oro, como el común, por lo menos, de un anhelo de gloria y poderío. Tales, un Hernán Cortés, un Pedro de Valdivia. Alonso de Ercilla constituyó, sencillamente, un milagro, no exento, por supuesto, de alguna escoria.

Si tomamos en cuenta, por otro lado, que la clase popular española no poseía, ni con mucho, una cultura somera, dado el caso de que era pequeñísimo el número de establecimientos educacionales que había entonces en su patria, en los cuales ni siquiera se enseñaba a leer o escribir, y que menos podía introducirse en las contadas universidades, que atendían casi exclusivamente a una población estudiantil de origen noble, comprenderemos mejor que no podía esperarse cosa de monta en punto de ilustración clásica de la mentalidad de esos forasteros. En lo que se refiere a Chile, todavía hay que añadir la circunstancia de que gran número de los españoles que aquí vinieron no lo hicieron directamente desde ultramar, sino de otras regiones de América, donde habían probado fortuna muchos años; de modo que el prolongado alejamiento de la metrópoli aún había atenuado considerablemente las huellas de educación que acertasen a tener.

En estas condiciones, no cabe el intento de apreciar la ilustración artística de aquellos hombres. Menos, la teatral. Si a algún esparcimiento estaban acostumbrados, durante los días de descanso, era a las corridas de toros o a las riñas de gallos; y en las festividades religiosas, a la participación en ceremonias litúrgicas más o menos espectaculares. Es aquí, como veremos más adelante, donde hay que buscar toda la contribución de los conquistadores a la creación de un teatro americano. En particular, en lo pertinente al ritual católico y su pomposo despliegue de actos públicos. Pero han de pasar muchas décadas, y aún centu-

rias, en algunos países del Nuevo Continente, para que se insinúen y establezcan actividades de arte dramático.

4. *Antecedentes indígenas.*—Hemos dicho en líneas anteriores que los aborígenes influyeron poco en nuestra cultura. No pretendemos ahora modificar este juicio, que conserva su validez si concedemos su relatividad a fenómenos históricos de conjunto. Sin embargo, su indirecta influencia en la plasmación de la raza chilena posterior, da determinaciones innegables a la mentalidad nacional y, por ende, a sus expresiones. Pero, sobre todo, algunos aspectos de la vida de las tribus araucanas han significado, si no un aporte esencial a las manifestaciones estéticas, por lo menos un factor de inspiración más o menos soslayada para ulteriores y circunstanciales creaciones, tanto en España como aquí. De estos aspectos, los principales se refieren a su carácter mismo: coraje, fortaleza, empecinamiento heroico. Muchos y extensos pasajes de nuestra primitiva obra literaria están consagrados a la mención de hechos donde se advierte la impresión causada a los blancos por estas dotes admirables. Y como el carácter es uno de los materiales más aptos para su explotación dramática, lógico es que también haya tenido cierta importancia en composiciones de esta índole.

Pero también los mapuches lograron despertar curiosidad por otras causas de eminente categoría teatral: sus fiestas y ceremonias, con profusión de discursos, parlamentos y arengas. Podemos distinguir entre ellas tres tipos, que corresponden a los hechos más trascendentales en la vida humana: el matrimonio, la enfermedad y la muerte.

El matrimonio consistía para ellos en un rapto que, posterior a un trámite económico entre el novio y su futuro suegro, no constituía en aquella época más que un acto simbólico que daba motivos a un jolgorio. El padre Alonso de Ovalle afirma que en tales ocasiones se recitaban largos «romances» acompañados de música de percusión y viento emanada de instrumentos de rudo timbre. Don Nicolás Peña sostiene que «se arreglaban unos tinglados y bancos donde bailaban y cantaban». El Padre Rosales asegura que «tres días antes hacen el ensayo de la fiesta y, ensayando la música, el cacique que hace la fiesta paga a los poetas los romances que han hecho y el premio consiste por cada romance en diez botijas de chicha y un carnero».

En cuanto a la enfermedad, ésta da origen a extrañas pantomimas ante la ruca del paciente, ejecutadas con verdadera teatralidad por los «machis», especie de curanderos, sacerdotes y adivinos. Cuando el mal era grave o el enfermo de calidad, se celebraban «machitunes», lo que, traducido a nuestro lenguaje moderno, significaba una junta de médicos. Todos los actos entonces constituían una rica y extraordinaria composición coreográfica, donde la superstición y los presagios se expresaban en mímica de técnica ancestral, de oscuro atavismo.

Por último, la muerte daba ocasión a funerales complicados. Se llevaba el cadáver, especialmente si era el de un «cacique», a la cima de un cerro de altura adecuada a su dignidad, y se depositaba en un nicho cavado en tierra que coronaba un túmulo de piedras. Junto al jefe dejaban los utensilios más usados en vida por él. Lo interesante es que largas salmodias, plañideras y oraciones fúnebres acompañaban la inhumación. Y, en los aniversarios de la muerte, se organizaban romerías a la tumba, lo que daba oportunidad a nuevas demostraciones de elocuencia. Los familiares «contaban» al muerto lo acaecido durante el año a sus descendientes. Pero, poco a poco, olvidaban al extinto y ya no volvían más.

Es difícil precisar hasta qué punto constituyó todo esto un antecedente dramático para nosotros; pero no cabe dudar de que algunos rasgos de este espíritu teatral actúan en la psicología de nuestro pueblo hasta hoy, el que, como lo veremos más adelante, lleva cierta apreciable cantidad de genes araucanos. Desde luego, hay que atribuir a su influencia la afición común en nuestros conciudadanos a los brindis y comidas con su imprescindible y espantoso condimento de articulaciones verbales; tal vez, también, su predisposición a la chismografía y la maledicencia, a veces soez, recursos de primera instancia, que aprovecha el dramaturgo vulgar de todos los tiempos. Además, este gusto por las ceremonias ha sido, tanto entre indígenas como en la clase mestiza popular, un factor decisivo para su sumisión al cristianismo; la Iglesia supo emplear temprano y hábilmente esta atracción por los espectáculos para despertar la simpatía en sus creencias, brindándoles otros más vivos, más coloridos, más complicados y más frecuentes. Y, como veremos a continuación, estos últimos son ya parte inicial en la historia de nuestro teatro.

5. *Influencia del Cristianismo en la Dramática.*—Así como el sacerdocio pagano en Grecia aprovechó el entusiasmo de los hombres por las reuniones alegres y dicharacheras con ocasión de las vendimias en torno a rapsodas embriagados, para originar formas expresivas que conviniesen a la propaganda de los mitos, la Iglesia cristiana influyó notablemente en el desarrollo del teatro, ya en el Viejo Mundo, como hemos visto al hablar de los «misterios».

Desde sus orígenes, por ejemplo, había ido dando aspecto simbólico y espectacular a casi todos los actos del culto que, si bien en los comienzos no eran públicos a causa de las persecuciones de los poderes temporales, se realizaban de todas maneras en común entre buen número de fieles. Cuando pudieron efectuarse sin peligro ni oposición ante multitudes, ya estaban los ritos bastante perfeccionados.

Toda la liturgia, especialmente los actos de administración de los sacramentos y la celebración de misas de variados tipos, desde las de gloria y nupcias hasta las de acción de gracias y de difuntos, se revistió de formas peculiares a las que contribuyeron como en los diversos géneros dramáticos, infinidad de artes; sobre todo la música, la pintura, la oratoria, la ornamentación y la iconografía.

Los templos y las construcciones para el culto son de insospechada importancia como antecedentes de la arquitectura y la escenografía teatrales de los tiempos modernos.

También el vestuario de dalmáticas, estolas, casullas y otras prendas, y el tocado de tiaras, mitras, solideos y capelos con que los sacerdotes offician en las ceremonias o concurren a las solemnidades eclesiásticas, dieron carácter de personajes dramáticos al clero, el que hasta el día de hoy usa uniformes medievales extraños a la evolución de las modas en el ciudadano corriente. Si en la actualidad tales hábitos resultan incómodos y hasta anti-higiénicos, subsisten más que por tradición, como aditamentos aptos para impresionar a las mentalidades primitivas o populares.

Posteriormente, tenemos la contribución directa de la Iglesia a la fábula teatral misma y a su literatura: los «misterios» y «autos sacramentales». Son propiamente representaciones dramáticas de género. Asimismo, las eucaristías públicas y procesiones —que aún se suelen ver con gran pompa— son espectácu-

los que obedecen a un planteamiento previo, del mismo modo que una composición escénica. En esto último se hace participar al espectador como histrión.

Muchos ministros de la Iglesia, sobre todo españoles, fueron, finalmente, dramaturgos insignes dentro del arte profano. Y quizás son ellos los primeros autores teatrales de verdadero mérito.

Todo este ritual, importado desde los primeros años de la Conquista por los hispanos, se desarrolló en abundancia por nuestras tierras, en competencia ventajosa con el autóctono. Merced al sacrificio y celo de los misioneros, cuya tarea catequística no sólo era obligación emanada de la autoridad papal, sino encargo especial de la Corona española, no tardó en extenderse por todo el país y suplantarse las ceremonias aborígenes; si bien en las regiones en que éstas dominaban, las cristianas tuvieron que adaptarse a su modalidad. De esta manera hubo influencias recíprocas que dieron por resultado extrañas prácticas colectivas que en la actualidad todavía subsisten en perdidos pueblos chilotos o nortinos.*

La necesidad de todo este grandioso cúmulo de actos espectaculares para la propagación de la fe, hizo que el fraile, como en Europa, apenas pisó suelo americano, se dedicase al estudio y adquiriese dotes de trabajador infatigable e intelectual dinámico. Investigó las lenguas, las leyendas, las costumbres, la etnología y la psicología indígena. Asimismo, las condiciones de la vida local, la flora, la fauna y la geología. Naturalmente, por estos motivos pronto logró notable superioridad cultural y se granjeó prestigio y respeto entre los miembros de la autoridad civil o militar de raigambre española, por lo común, de inferior ilustración; y, sobre todo, los privilegios que la admiración y veneración del pueblo mestizo o aborígen puro otorgan incautamente a las personas seguras de sí mismas y desenvueltas, que saben acercarse con tacto a su mentalidad candorosa y dar gusto a sus simples pasiones.

Así, pues, los mejores exponentes de las ciencias y de las artes criollas en América durante los primeros tiempos, fueron los sacerdotes cristianos. De ellos, por consiguiente, nacen la mayoría de las grandezas y de las miserias de la cultura hispano-

* Andacollo, La Tirana, etc.

americana. Y las miserias, más que grandezas, que originó su poderío en la organización social y en las instituciones de la administración colonial.

En Chile, por tanto, la historia de nuestro teatro, como expresión cultural que es, está ligada estrechamente a la actividad del clero. Y no sólo a su actividad en el oficio mismo, que fué cosa exclusiva de su gremio en la Colonia; también a su opinión y a su crítica.

6. *Teatro en la Conquista.*—Fácil nos será colegir por todo lo precedente que el desarrollo de las artes teatrales durante la Conquista fué torpe o lentísimo, por no decir nulo. Las condiciones precarias de su desenvolvimiento en España durante ese período, la escasa cultura del elemento humano que se trasladó entonces a América y su más menguado interés por difundirla, aseguran ampliamente su poca proliferación ulterior. Los misioneros, que, como hemos constatado, mediante sus fundaciones dan origen a la cultura colonial, disputan en estos primeros tiempos, incluso físicamente, por sus ideologías con los «machis» o «amautas» y nada fecundo aún produce su roce.

Desde luego, en el siglo XVI, período áspero y heroico en Chile, la actividad de los conquistadores no pudo expresarse en otra cosa que en hazañas. Estas, por cierto, no pueden ser fruto escolástico, sino productos del carácter, de la personalidad y del acaso. Hazaña fué la tarea desmesurada de desbrozar la tierra y domeñar al mapuche, y hazaña también lo fué la composición de *La Araucana*.

La hazaña implica, entre sus características, la improvisación. Quizás por su frecuencia y necesidad vital en la Conquista, que convirtió a crapulosos individuos en héroes y en mártires, sea que hasta el presente nuestras mejores obras en todo género de actividad se nos aparezcan presurosas y como emanadas de energías supremas y trasnochadas. Lo que, si las hace prodigiosas y excelentes para el instante, a menudo las vuelve tristemente vulnerables al tiempo.

El teatro, como se ha dado a entender suficientemente en la introducción de este trabajo, jamás fué el resultado de una proeza o del azar. Allí donde el poema surge espontáneo y perfecto en algunos minutos de brusca exaltación, tal como la reacción muscular del atleta o del guerrero, que para crear o conser-

var la vida han menester rapidez y agilidad, el drama, como que es arte que no toca directamente la existencia individual, sino a sus relaciones con el tiempo y el destino en la historia humana, necesita de un prolongado proceso de reflexión y madurez, difícil de lograr en momentos de premura, en que sólo importa la subsistencia.

Esto explica que los primeros cien años de residencia europea en nuestro territorio no hayan significado nada para la crónica de nuestro teatro. Y, tal vez, que sólo hasta años recientes, con madurez tardía frente al cine y a la radio, se haya afincado la dramática nacional, bien que todavía bastante superficialmente. Es éste el producto de la cultura que más se ha resentido de la improvisación con que los primeros españoles se vieron obligados a actuar en estas tierras, del apresuramiento con que aprovecharon sus riquezas y de la imprevisión con que organizaron el régimen social que, por lo demás, fué una resultante espontánea de complejas circunstancias que les impuso un destino histórico determinado por su mentalidad y por el medio sorprendente en que ésta se vió constreñida a desenvolverse.

Pero, cosa digna de mención, los acaecimientos de la Capitania General de Chile durante su primera centuria dejan estela sugerente en España. Los numerosos relatos de cronistas y la misma epopeya de Ercilla, brindan temas dramáticos a muchos ingenios hispanos que ya empiezan a descollar en forma prominente como dramaturgos hábiles en ultramar. El año 1622 nueve poetas escriben una pieza titulada *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete**, obra que más tarde se representa en Chile. Lope de Vega, entre otras muchas composiciones que se refieren a nuestra patria, compone *El Arauco domado*, en cuyo prólogo expresa que este país «es la más indómita nación que ha producido la tierra». Otro literato, Ricardo de Turia, crea *La Belligera Española*, con personajes araucanos. Podemos citar, por último, a Gaspar de Avila y a Francisco González de Bustos, ambos autores de comedias que describen episodios ocurridos en nuestro suelo.

No son estas obras, en conjunto, de gran mérito. Pero los

* Estos poetas fueron: Juan Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Antonio Mira de Mezcua, el Conde de Bustos, Fernando de Ludeña, Diego Villegas, Jacinto Herrera y Luis Belmonte, de quien es el prólogo.

nombres de algunos de sus autores dan idea de la fama que cobraron los acontecimientos chilenos de la época y del interés dramático suscitado por ellos en las personalidades artísticas metropolitanas. Si se advierte que este hecho tiene escaso parangón con influencias similares de otras regiones dominadas entonces por los españoles, no deja de ser interesante.

CAPITULO II

TEATRO EN LA COLONIA

1. *Constitución de nuestra sociedad y clases sociales.*—Antes de abordar propiamente el tema indicado en el titular de este capítulo, conviene precisar algunos rasgos esenciales de la sociedad que se perfila durante la Colonia en nuestra patria, ya que tienen íntima relación con el proceso cultural.

Sabemos que, una vez sometidos los pocos aborígenes sobrevivientes de las campañas iniciales al dominio del invasor o acorralados en reductos selváticos sin oportunidad de hacer gran daño, se destacaron en el país dos clases de hombres claramente discernibles por su condición física y social: el peninsular, blanco, velludo y altivo, generalmente soldado, sacerdote o funcionario civil; y el mestizo, bronceado, barbilampiño, de corta estatura, pero musculoso y nervudo, y de un apocamiento que sacude de vez en cuando bruscas rabias o repentinas explosiones largo tiempo concentradas bajo su humildad, tal como a su suelo, los terremotos, y a sus volcanes de nieve tersa las igniciones plutónicas. Es producto de la fusión del primero con las razas autóctonas, el que en breve formó la masa del pueblo, descendiente de la cual son la mayoría de nuestros contemporáneos criollos.

En manos del español y de su progenie más o menos inmaculada, quedó la explotación agrícola, minera e industrial del territorio, el alto comercio y el gobierno. Era el amo, el patrón, cuyo sucesor inmediato fué el «caballero». El segundo desempeñó las labores propias del campesino, del trabajador manual, del mercader ambulante, del sirviente doméstico o del amanuense, militar o lego de ínfima categoría. Era el inquilino, el peón, el «roto».

Durante la Colonia no existió clase media. Esta, como sucede en todas las colectividades humanas de reciente cuño, fué resultante típica del desarrollo económico y de la técnica especiali-

zada que sobrevienen al crecimiento demográfico posterior y a las exigencias de un esfuerzo organizado para explotar y distribuir los bienes. Surgió en aquella etapa en que el descastado enriquecido por su diligencia o ingenio empieza a nivelarse con el aristócrata arruinado por su inercia o despilfarro, o a fusionarse con vínculos familiares por mutua acción de los prejuicios, por un lado, y de los apetitos, por el otro. En Chile sólo se insinúa en los albores de la Independencia pues, en honor a la verdad, el terrateniente primitivo era sobrio y patriarcal; además, el ritmo lento del progreso no dió lugar antes a cambios substanciales en la técnica de producción. Pero, paulatinamente, esta nueva clase de personas se extiende durante el siglo XIX, a fines del cual se hace tan evidente como para que sus integrantes merezcan el título de «siúticos» con que los caballeros tratan torpemente de empequeñecerlos. En posesión de potentes savias inglesas, francesas, portuguesas, alemanas, italianas, yugoeslavas, libanesas e israelitas, sin dejar por eso de tener raíces en lo mejor de nuestras primeras cepas étnicas, en el comienzo de la centuria actual ya constituyen esos hombres la fuerza dominante, si no por el número, porque acapara la mayor parte de las tareas técnicas e intelectuales de la nación; tareas que los «caballeros» desdijeron por no necesitarlas como fuentes de ingresos y que el pueblo no logró aprender por carecer de oportunidad.

Es claro; todo esto que hemos sintetizado en tan breves líneas presenta muchos carices dignos de detenido estudio y no pretendemos que este rápido corte que acabamos de efectuar en la estructura social de nuestro país sea tomado exactamente a la letra. Pero estamos seguros de haber compuesto una imagen que corresponde bastante a la realidad histórica del proceso de diferenciación social y que nos será lo suficientemente útil para el estudio de nuestro tema.*

2 *Dinámica expresiva.*—Como se echa de ver por lo precedente, la escasa cultura colonial no puede referirse sino exclusivamente al propietario y latifundista español. Y aun después de este período y hasta época relativamente reciente, tenemos que hablar de ella como patrimonio privativo de su casta. Esta

* Para ilustración de estos tópicos del lector acucioso, y por citar los bosquejos históricos más modernos y divergentes, lo remitimos a la lectura de los primeros capítulos de *La Tiranía en Chile*, de Carlos Vicuña Fuentes (1932) y a las primeras páginas del tomo III de la *Historia de Chile*, de F. A. Encina (1944).

clase alta era la energía social directriz, la única entidad de significación económica capaz de dar origen a la superestructura moral e ideológica. Prácticamente, representaba nuestra historia, era Chile. Todo dinamismo expresivo partía, por tanto, de ella.

Esto explica el atraso evidente en las artes del tinglado entre nosotros y, tal vez, el de gran número de artes, técnicas e industrias que en otras naciones se expandieron y desarrollaron más rápido. Atraso cuyo pernicioso influjo se experimenta aún hoy. Pues siempre que un grupo social determinado se arroga el privilegio de opinar y ejecutar con prescindencia del pueblo, la cultura evoluciona tarda y torpe, cuando no se eterniza en extrañas excrecencias académicas y deshumanizadas. A más, cuando este grupo es terco, taciturno y poco imaginativo, como el que prevaleció en Chile merced a cierto porcentaje de sangre vasca que se incorporó a él en edad temprana, toda excitación circundante, todo palpito efusivo, toda sugestión ambiental, no logran uniones fecundas porque provocan celos, atemorizan y despechan.

Por eso, si influyen, como hemos indicado en otros párrafos, en nuestro arte precursor elementos populares o indígenas, en estas condiciones sólo consiguen introducir una temática, un asunto, una leyenda, un gesto aislado o pintoresco: jamás una forma, una textura, un estilo o sus componentes genéticas. La forma se determina aquí por los viejos cánones cortesanos o eclesiásticos importados en mala coyuntura del solar de los ancestros y degenerados por la distancia y por el gusto de escribanos, inquisidores, oidores, notarios, mercaderes, militarotes o frailes. De modo que, a menudo, como veremos adelante, las obras artísticas cobran un aspecto de invernadero manifiestamente ridículo, carentes de emoción inmediata, de vitalidad y energía, de significación telúrica y expresividad natural, en una palabra, faltas de personalidad histórica; cosa que garantiza, como lo prueban gran cantidad de casos, su estéril y letal permanencia en archivos.

No debemos olvidar que el arte es elevado y potente, y produce su máxima eficacia por su forma, por el estilo peculiar, por su modalidad expresiva y por su carácter original. Estas cosas, como se observa, por ejemplo, en todas las colectividades que han engendrado genios dramáticos, están determinadas, no

por una casta, sino por factores integrales de toda la sociedad, incluso, ciertamente, por las concepciones populares: ellas son las que le dan honda persistencia humana y universalidad. Un Esquilo, un Shakespeare, un Lope de Vega, pese a argucias de exégetas individualistas, son más un reflejo de la masa, que un fenómeno de una estirpe. En ellos, si se mira bien, no sólo se expresan las concepciones populares, sino que también se elaboran con maravillosa intuición mediante elementos genuinos de su forma y estilo.

Pues bien; en una nación en que el pueblo ha permanecido ignorante y sumiso, ciertamente por la reversión evolutiva que experimentan todos los grupos mestizos; pero, mayormente, porque ha estado debatiéndose durante siglos entre la feudal explotación del encomendero, que mermó su capacidad física, y la superstición y el fatalismo que resultan de una exclusiva administración de los valores mentales por parte de una única institución religiosa, que inhibió toda su audacia intelectual, no pueden surgir grandes formas de expresión ni en la técnica, ni en la ciencia, ni en la filosofía, ni en el arte. ¡Calculemos ahora, si nos queda la esperanza de un hallazgo cualquiera en el plano teatral!

Empero, este régimen de señorío y su cultura postiza y pretenciosa, flor artificial del dinero y la metafísica, tiene también sus obras maestras, su tradición literaria de gabinete, ajena al arte del viñador o de la crianza equina, en que tan bien se desempeñan hasta hoy nuestros vástagos de la clase alta. Fuera de las consabidas adolescentes que coleccionan estampas y relicarios o pergeñan versos con cien años de retraso a sus modelos europeos; de las jóvenes que decoran abanicos o manchan telas con capullos despetalados; de los benedictinos que tallan imágenes beatíficas en madera de naranjo; de las señoras que suspiran en el arpa o la espineta, cambiada más tarde por un «erard» destemplado, pero de palo de rosa o caoba, junto al que acaban por desmayarse al fin las hijas de sus hijas tocando el mismo aire melancólico aprendido de la abuela, a quien fué enseñado por el viajero guapo y cortés que tan pronto partió; fuera de todo aquello, más o menos común y universal, allí donde la mujer no es más que una cómoda inversión del capital masculino y un dócil instrumento del confesor, el ocio del aristócrata letrado o del eclesiástico de alta jerarquía, halló una manera elocuente para

dejar sus huellas en el tiempo como justificación oscura de su inmensa plétora de juegos nutricios: lo que ellos mismos han dado en llamar «el cultivo de la historia». Así, un ingente farrago de crónicas, memoriales, relatos, manuscritos anecdóticos y hasta colecciones enteras de chismes sin importancia, rastreados a veces con hábil y sorprendente erudición por todos los rincones del pasado, empezaron a poblar bargueños y estantes desde la Colonia y todavía siguen doblando anaqueles y nutriendo polillas.*

Es claro: después de la Conquista la vida de estos colonos acomodados, ya tranquila y segura, sin incitaciones inquietantes ni problemas graves, sin urgencias, amenguó su imaginación, destruyó su entusiasmo, limitó sus sentimientos y anquilosó su misma capacidad de creación. De manera que, mortecinas las más juveniles potencias espirituales todos sus procesos mentales se redujeron, por compensación, a la memoria.** Ella les dió el único solaz que brinda la memoria: el recuerdo y sus agónicas emociones. Era éste también el único espasmo de vida que podía soportar su intelecto letárgico que otrora, en sus antepasados recientes, derrochó sus recursos precarios en cruentas actividades de subsistencia. Con la consignación de recuerdos, además, procuraban tal vez, no sólo prolongar un estado idílico, sino, asimismo, justificar su importancia actual y actuante, decorar el vacío de sus horas, percibir sus agudos huidizos; y, ya que no vislumbrar a golpes de corazón sano un destino, con el rasgueo de las plumas suplir sus latidos y, en búsqueda de razones blasonadas para su existencia prepotente, dibujar la heráldica del aburrimiento vanidoso. Algunos hubo, para su honra, que temían equivocar el destino si no lo enderezaban con vocablos, lo que era ya sombría manifestación de un presentimiento de soledad e impotencia.

Así, pues, creció paulatinamente el árbol solemne y multi-secular de nuestra historiografía, casi el único valor expresivo

* «No hay rincón de su historia que los chilenos no hayan escudriñado, ni papel de sus archivos ni de los nuestros que no impriman e ilustren con comentarios; pero el historiador, para no ser un simple cronista, necesita cierto grado de imaginación histórica, y cierto buen gusto que le marque la distinción entre lo importante y lo superfluo.» M. Menéndez y Pelayo.

** «... pues, la forma de aquella sociedad estaba debilitada, envejecida...» J. T. Medina. Pág. CX de su *Historia de la Literatura Colonial*.

de Chile durante largas centurias, tronco literario que todavía echa hojas —y de buen papel!— en la actualidad.

Esta casta feudal, creadora de tan extraordinario monumento de abejas, de cuyas celdillas se extrae a veces cera para variados usos y, preciso es confesarlo, también sabrosa miel, nada pretendía del porvenir sino el mantenimiento de su pacífica y egregia situación; cosa fácil ante el remanente indio en vías de ser rechazado y ante un pueblo inocuo por su ignorancia e incapacitado por sus condiciones materiales, a quien Portales calificara desdeñosamente, el siglo pasado, de «peso de la noche».

Sin duda, es la actitud natural de quienes disfrutaban en cualquier rincón terráqueo de un paraíso, un poco incómodo pero muy felizmente organizado para su goce. Buen precio pagaron por él estas personas de las capas altas; incluso en dineros al Rey de España, para dar lustre a sus apellidos, por medio de decretos. Y no sabríamos nosotros atribuir a estos hombres —si fuese correcto o tuviese objeto emitir anatemas contra personajes dulcemente fenecidos, o cuerdo el intento de interpretar con tanta sutileza actitudes adoptadas en tan distantes épocas—, más que una sola cosa: la ingenuidad de creer en el mundo detenido. Pero es que aquí reside precisamente la superchería imposible de callar, lo incongruente. Porque en su ingenuidad podemos vislumbrar intenciones y asignar, por tanto, responsabilidad histórica. Y de quienes se empecinaron en un absurdo tan eficazmente conservado hasta el presente, se puede predicar no sólo ingenuidad, sino también mala fe. De lo que es posible, finalmente, concluir que cierta dosis de egoísmo delictuoso, motivado por mezquinas zozobras, anidaba en aquellas beatíficas criaturas. Pues ellas, creyendo en el mundo estancado actuaban, no obstante, como viajeros, con el itinerario resuelto y las defensas preparadas con historias, contra la historia. Bien que todo ello haya sido eclosión confusa del subconsciente.

Si existe manifestación literaria en el período colonial es, pues, en el género histórico. La enciclopedia de cosas de este mundo y del otro de un jesuita aficionado, la oratoria quintiliana de un cura presuntuoso, uno que otro sermón de obispo intrigante o la estrofa de sobremesa para bebedores; algún catálogo de terremotos, léxicos indígenas dispersos, resúmenes didácticos de hagiografía candorosa, constituyen todo el acompañamiento de este monótono esfuerzo intelectual de casta. Nada de artes es-

pontáneas, risueñas, orgánicas, de masas. Nada de vital, saludable, libre, abierto.* Para la época hacen honrosa excepción, quizás por su tendencia al lirismo o por su naturalidad en medio de esa aridez, las obras de don Francisco de Pineda, del ínclito Padre Alonso de Ovalle y de Manuel Lacunza, seglar excéntrico y hermético del «milenarismo».

Falta, como se ve, el fermento espiritual que emana de relaciones armoniosas, profundas, reales entre los individuos de todas las esferas y profesiones. Los elementos de la sociedad estaban desordenados, puesto que pretendían estar ordenados por el capricho de una sola clase; capricho atribuido a voluntad divina que ejecutaba sus designios a través de los intereses del Episcopado y de la Real Audiencia. El orden de este jaez no correspondía a las verdaderas dependencias reinantes y, por tanto, no podía formularse así en manifestación artística representativa de algo auténtico. ¿Podría surgir entonces un teatro, que es ecuación estética de lo diferenciado, síntesis de contrastes, acorde de sonidos múltiples, melodía de lo espiritual construida sobre los ritmos variables de corazones y de caracteres diversos, movimiento expresivo de un destino histórico común, de una realidad humana que no puede eludir sus matices sino con riesgo de falsificarse y tornarse inoperante para el porvenir? ¿Podría, repito, engendrarse una dramática propia que trascendiese más allá de lo meramente circunstancial y efímero?

Falta, pues, en la Colonia, el gran «dynamismo expresivo», la intuición plasmadora que es función de una convivencia social orgánica, basada en la evidencia de ligazones necesarias y verdaderas conforme a inquietudes humanas generales. Si hay un estilo de vida, impreso por una clase con tradiciones inadecuadas a la nueva ruta histórica que se gesta frente a un nuevo paisaje, no hay un estilo vital. Y sin éste, ¿puede esperarse una cultura que subsista, una expresión multitudinaria que perdure?

Cierto. Debe argüirse que aún Chile no existía. Sin embargo, aquello no era España tampoco. Cuando vinieron los primeros colonos sembraron la vida con su semilla. Pero lo que brotó no

* «De ahí viene esa uniformidad en nuestra literatura, siempre la igualdad del paisaje, siempre las crónicas, siempre los araucanos. Agréguese a esto la monotonía de una sociedad donde la influencia extranjera era desconocida; que pasaba sus días aislada entre la cordillera, el mar y los desiertos, en la guerra y en las siestas; las etiquetas y las procesiones; cuya vida privada la representaban la sujeción, la ignorancia y la superstición, y se tendrá explicado el por qué de nuestra pobreza en las producciones del ingenio.» J. T. Medina. Pág. XCVI. Op. cit.

fué algo semejante a lo crecido en su terruño ultramarino. Pese a técnicas de cultivo aplicadas por tres siglos con impaciencia, los jardineros hispanos vieron desarrollarse, sin comprenderlo, una extraña planta donde cada vez les era más difícil reconocerse. Como que el embrión se nutría de otros jugos telúricos. Leyes y creencias iban quedando poco a poco en la pura superficie como fórmulas, mientras en lo profundo una nueva naturaleza iba exigiendo insensiblemente expresiones distintas para su definición dinámica.

De este modo, la Colonia no fué sino un proceso germinal donde un pueblo iba aflorando desde lo oscuro bajo la cáscara cada vez más delgada de una obstinación monárquica y religiosa, diplomática y económica, que no consistía más que en la tradición superpuesta de un ideal arcaico. Este fenómeno, que aún hoy día informa ciertos rasgos típicos de la reacción política más recalcitrante, se tornó aparente sólo en la Independencia. En ese momento, una nación se hizo consciente de sí misma como entidad autónoma y este descubrimiento, el verdadero de Chile, no fué el menor de los impulsos que movieron a la actitud de la emancipación.

En suma, pues, durante este período de latente transición no podía originarse una cultura definida y nacional. Sólo fué posible la existencia, como en efecto ocurrió, de una expresión intelectual superpuesta que, en lugar de afincarse, dadas las nuevas condiciones que imperaban en la vida, iba haciéndose más pequeña y cortical. Por otra parte, el pueblo que iba gestándose en forma paralela, a pesar de su poder vital y expansivo indefectible, no era capaz de manifestarse todavía en formas espirituales propias sino en ínfima escala a causa del lento desarrollo de su conciencia de clase, entorpecido ciertamente por el régimen. Hasta la Independencia era aún su estado evolutivo amorfo e inmaduro, estado que recién en la actualidad logra superarse con la energía suficiente para reflejarse en expresiones artísticas de leyes y estilos exclusivos.

Pues bien; como hemos dicho en otro lugar, jamás prosperó el teatro como imposición de una cultura superpuesta.* Cobra

* Confróntese el caso de Roma, donde imperó como cultura superpuesta la de Grecia. Allí la tragedia degeneró en el espectáculo circense y la producción dramática, aún en Plauto y en Terencio, no constituyó más que una imitación de valores griegos, como afición de determinados grupos, sin arraigo en las masas, Caso semejante es el de Francia que, desde Carlomagno, impone cultura desde arriba,

fuerza y arraiga allí donde una masa lo necesita como algo expresivo de sus concepciones e inquietudes y cuando ésta se hace consciente de su capacidad estética para sentir de consuno. Por consiguiente, mal podremos hallar durante la Colonia, así caracterizada, una expresión dramática notable.

No obstante, como este estudio se refiere de modo principal al teatro, a fuer de comentaristas escrupulosos consignaremos a continuación los datos que con respecto a él nos obsequian las crónicas coloniales de nuestro país.

3. *Representaciones dramáticas en el siglo XVII.*—Sabemos de la influencia de los fastos eclesiásticos en los orígenes de nuestros espectáculos recreativos por un acta del Cabildo de Santiago, fechada en 2 de mayo de 1556. Este documento es el más antiguo que se conoce relacionado con algo que pueda calificarse de actividad dramática en la Capitanía General de Chile. Allí se expresa que «los oficiales de sastre, calceteros, carpinteros, herreros, herradores, zapateros, plateros, jubeteros»; debían realizar por orden de la autoridad y bajo pena de «seis pesos de buen oro» en caso de negativa, «invenciones» destinadas a dar brillo a las festividades de Corpus Christi.

No poseemos información más explícita acerca de lo que significaban estas «invenciones»; pero nos inclinamos a creer, con Barros Arana, que fueron comparsas de estilo carnavalesco integradas por personas pertenecientes a los gremios de los oficios mencionados, que formaban séquito a una procesión. En todo caso no constituirían hallazgos artísticos definidos, sino improvisaciones, en cuya ejecución callejera imperaba el desorden y el encanto de las cuales residía en su alboroto, en la exhibición de trapos abigarrados, cartones, papeles, pantomima y charanga. El mismo edicto manifiesta que «aquello es costumbre de se hacer en los reinos de España o en las Indias»; por lo que estimamos frecuentes tales actos en los primeros años de la historia blanca en la América hispana y no ajenos, por supuesto, a los usos peninsulares.

hasta la Revolución. Su teatro clásico es cortesano y de muy poca popularidad. No ocurre lo mismo en Inglaterra, en la época isabelina, ni en España durante el Siglo de Oro. Es una multitud excitada por fuertes sentimientos colectivos lo que influye en su génesis; esto no sólo sucedió por el carácter distinto de estos pueblos sino porque los regímenes, en gestas brillantes, donde hubo que echar mano de todos los recursos nacionales, lograron conquistar la confianza popular y abrir paso a una idea cultural unitaria nutrida de savias propias.

Durante el siglo xvii hallamos ya la prueba de que todas las procesiones solían ser acompañadas de mascaradas grotescas. Y eran las tales mascaradas lo suficientemente eficaces como para lograr atraer la atención completa de participantes y espectadores, en desmedro del respeto debido a los símbolos e imágenes sacras. Esto nos consta, puesto que numerosos cronistas y preladados critican con asiduidad, y a veces con aspereza, los incidentes indecorosos que por esta turbulenta costumbre se producían en dichas circunstancias. José Ignacio Víctor Eyzaguirre nos cuenta, por ejemplo, que en aquella época tenían «algunas ceremonias del culto algo de profano y mucho de ridículo».*

No sabemos hasta qué grado se convirtieron estas comparas procesionales en espectáculos dramáticos; pero lo que sí podemos afirmar es que en esos actos se incluyeron más tarde, a fines del siglo xvi y durante el xvii, representaciones de autos sacramentales. Eran piezas bastante adulteradas que los más recientes emigrantes de algunas letras traían desde ultramar con el ánimo de influir, según se practicaba en España, en las disposiciones de los fieles para captar los misterios teológicos. Alonso de Ovalle**, y el ya citado Padre Eyzaguirre nos dan información de estos hechos, los que describen con todos sus contornos en una prosa, aunque alarmada, un tanto socarrona. Se desprende de sus líneas que, pese a las buenas intenciones de los frailes y aficionados, tales cosas no pasaban de constituir inocuas ocurrencias.

Es don José Toribio Medina, sin embargo, el primero que nos brinda, en la centuria pasada, hitos cronológicos para situar estas actividades. Como lo comprueba con diversos documentos, se celebró en 1616, de acuerdo a una orden del Rey de España, el Misterio de la Inmaculada Concepción. Esta celebración tuvo lugar no sólo en el territorio metropolitano, sino también en las principales ciudades de las colonias. En Santiago hubo en esa ocasión números de arte que incluían «loas, recitaciones y representaciones teatrales»***.

Don Nicolás Peña****, posteriormente, nos da cuenta de que en 1633 el presidente Lazo de la Vega, convaleciente de una larga

Chile. Cap. II; parte 2.^a, tomo I.

* *Historia Eclesiástica, Política y Literaria de*

** *Histórica Relación del Reyno de Chile*, 1646.

*** J. T. Medina. Op. cit.

**** *Teatro Dramático Nacional*, 1902.

dolencia, mandó efectuar en nuestra capital homenajes a San Francisco Solano, santo a quien atribuyó su curación. Las fiestas que se realizaron a causa de estas medidas gubernamentales incluyeron también certámenes poéticos, mascaradas y un día «representaciones de comedias por capitanes, sargentos, mayores, licenciados y nobles del reino».*

No poseemos mayores noticias acerca de la contextura de las obras anteriores ni de sus tendencias; pero es difícil imaginar que fuesen algo más que sainetes o apólogos. No podemos suponer tampoco que tales piezas tuviesen corte profano. Probablemente pasaron por la censura y las cizallas del clero hasta adquirir el nivel indiferente que correspondía al recato de la sociedad de ese entonces. En todo caso, serían muestras de un arte inofensivo desde el punto de vista ideológico de los poderes públicos. En consecuencia, sospechamos que no podían iniciar una reacción saludable y espontánea del instinto histriónico popular ni despertar intereses de mayor trascendencia en esas mentalidades, temerosas siempre de ofender a Dios o al Rey, sin discernir muy bien —era lo peor del asunto— en qué forma pecaban o faltaban a las leyes, ya que la mayoría de los espectadores, aun los aristócratas, no sabía leer y eran lo bastante ignorantes como para no atinar a defenderse de una imputación de herejía o vileza; sobre todo relativa a tan sutiles cuestiones como las que traían a colación algunos clérigos demasiado celosos cuando se trataba de diversiones colectivas. Tómese en consideración también que los poderes eclesiásticos y los civiles se confundían caprichosa e inexplicablemente en aquella época y, por lo menos, en punto de moral y normas de policía estética no podían distinguirse claramente las atribuciones respectivas.

Esta curiosa mixtura de atingencias entre la autoridad eclesiástica y la civil engendró por aquel período curiosas polémicas de interés para la historia de nuestro teatro. Frecuentes controversias se suscitaron entre obispos y gobernadores. Sin embargo, al ser requerido fray Gaspar de Villarreal** para dictaminar sobre lo conveniente o inconveniente de que la institución edilicia autorizara representaciones dramáticas, se pronuncia, en un ex-

* «Las fiestas duraron desde el 28 de agosto hasta el 20 de septiembre. El día 11 de septiembre, en un teatro de vara y media de altura se representaron las comedias.» Págs. 219 y siguientes. Tomo I de la *Historia de la Literatura Colonial*, de J. T. Medina.

** Obispo de Santiago, autor de *Gobierno Eclesiástico Pacífico y Unión de los dos Cuchillos Pontificio y Regio*, 1657.

pediente famoso, favorablemente a estas prácticas.* Y, a pesar de sus largos párrafos acerca del cuidado que hay que tener con tales entretenimientos públicos, condenados ya por insignes doctores de la Iglesia, para que no redunden en daño moral de los feligreses, manifiesta, con notable amplitud de criterio para esos años, que, como todos los fenómenos de esta índole son relativos al sujeto, el mal o el bien que provocan dependen de las intenciones que mueven a éstos a realizar o contemplar las comedias. Eso sí, considera gravísimo Villarroel que las mujeres asistan a esta clase de funciones; pero que, en haciéndolo con tiento y bajo la responsabilidad de varón de reconocida competencia en tópicos morales, se aminoran los peligros.

Mas, pese a este informe, tan a menudo citado, lo cierto es que el teatro no se asienta ni abandona la tutela del censor cristiano.

El mismo y benemérito presbítero citado nos brinda, como algo notable, el dato de que «a mediados de siglo»** asistió a actos de música, bailes y «entremeses y comedias» como números de los festejos que, a iniciativas del oidor Bernardino de Figueroa, se llevaron a efecto con motivo de la Natividad de Nuestra Señora. Se produjo en esa ocasión —nos cuenta— un incidente cómico entre el alto clero, que él representaba con su persona, y los miembros de la Real Audiencia, a raíz de dificultades de etiqueta originadas por la cuestión de primacía en los sitios reservados en el recinto del espectáculo.*** Lo que nos prueba hasta qué punto de quisquillosidades llevaba el protocolo en la Colonia y hasta dónde llegaba el celo eclesiástico por manifestar su dignidad en sus intervenciones públicas.

Según el ya mencionado padre Eyzaguirre, la representación de entremeses se hace cada vez más frecuente en lo que resta del siglo; sobre todo en las congregaciones y escuelas religiosas. Consta que en la capital, el año 1663, para cumplir con la declaración hecha por el Papa Alejandro VII relativa al culto de la Inmaculada Concepción, los alumnos de los jesuitas representaron autos sacramentales.****

* Transcribe este documento B. Vicuña Mackenna en su *Historia de Santiago*, apéndice I, págs. 508 y siguientes.

** *Gobierno Eclesiástico Pacífico*, etc. Op. cit.

*** «... en el cementerio de la Merced.» *Gobierno Eclesiástico Pacífico*, etc. Op. cit. Parte I. ¿En la iglesia de la Merced?

**** «... tomaban parte los estudiantes más calificados.» *Historia Eclesiástica*, etc. Op. cit., en la misma parte.

A pesar de la pobreza dramática de este siglo, le cabe a él la honra —por así decirlo— de registrar en su tiempo las dos primeras obras teatrales compuestas en el país. José Toribio Medina consigna el argumento de un sainete, sin título ni autor conocidos y cuya fecha exacta de estreno se ignora.* El citado polígrafo colige que su creador es chileno y que data de principios del siglo xvii.** En todo caso, el asunto de la pieza es pueril, con cierta vaga reminiscencia del género picaresco y toda ella está confeccionada con burda técnica y situaciones de pésimo gusto. Aparentemente debió destinarse a diversión de impúberes. Hoy no resistiría el peor tabladillo escolar. No vale la pena transcribirlo aquí.

La segunda de las obras originales que ve la luz en esta centuria, por curioso contraste, es desconocida en su texto pero puede nombrarse por su título y fijarse en el tiempo con mucha exactitud. Se trata de *El Hércules Chileno* que, al decir de Córdova y Figueroa, es «obra de dos regnícolas»*** Se estrenó como homenaje al nuevo presidente de Chile, don Tomás Marín de Poveda, caballero granadino, quien estaba de visita en Concepción, el año 1693, en espera de su novia, doña Juana Urdánegui, hija del marqués de Villa-Fuerte, potentado peruano. La dama venía de Lima y los festejos se tributaron a ambos.

Puede suponerse con fundamento que este *Hércules* no sería otro que Caupolicán y el asunto de la pieza, extraído del célebre episodio descrito por Ercilla, alguna evocación del torneo entre los jefes araucanos.

He aquí todo el teatro chileno en el siglo xvii. Como se echa de ver, las representaciones son escasísimas y bastan dos dedos para contar la producción nacional, anónima y disparatada. No se tienen noticias de un solo recinto que se hubiese destinado especialmente a estos actos; por lo común, ocurren en las iglesias, en los claustros escolares o en las calles y, en raras ocasiones, en jardines o salas privadas, donde se han construido tarimas provisorias. No se sabe nada de actores ni de compañías dramá-

* Por datos indirectos se estima que en 1616. Cédulas reales ordenan celebrar entonces en las colonias el Misterio de la Concepción.

** *Historia de la Literatura Colonial*. Op. cit.

*** «Constaba el obsequio de catorce comedias. y la del *Hércules Chileno*, obra de dos regnícolas, toros y cañas, cuyas demostraciones, antes ni después vistas, bien dan a entender la aceptación y aplauso que causó el ingreso del presidente Marín de Poveda.» *Historia de Chile*. Pedro Pascual de Córdova y Figueroa.

ticas. El ambiente es pobrísimo y las autoridades se ven muy embarazadas cuando han de tomar alguna iniciativa sobre espectáculos. Si un gobernador pide el parecer de un obispo sobre estos asuntos, a pesar de una aquiescencia relativamente entusiasta, esta opinión no contribuye a que se dé un paso adelante en asunto de espectáculos.

Sucede que aun no hay público, ni talento alguno que entienda en tales cosas, ni elementos materiales, ni obras adecuadas. No existen, como ya lo hemos advertido en otro lugar, las condiciones sociales ni la madurez histórica necesarias para el apareamiento de la dramática.

4. *El Teatro en el siglo XVIII.*—La historia del teatro en este período nos ofrece algunas novedades que señalan algún progreso; pero son poquísimas todavía y frutos de largos preámbulos y vacilaciones.

Desde luego, además de Santiago y Concepción, tres ciudades más empiezan a sacudir su letargo en cuestión de entretenimientos públicos de este tipo: Valparaíso, Talca y La Serena. Por esto, creemos mejor hacer el relato referente a la actividad teatral durante el siglo XVIII registrando los hechos principales de cada una de estas poblaciones por separado, aunque existan en verdad muchos puntos similares en el desarrollo de sus respectivos ambientes de arte.

a) SANTIAGO

En Santiago ya es generalizada la presentación de autos sacramentales. Se comenzaron a dar funciones de este género en recintos abiertos o corralones con toldos de ramas, sólo utilizables para las estaciones de primavera y estío. Los decorados casi no existían y el vestuario era irrisorio por no convenir ni remotamente al carácter de los personajes. A veces, la propia Virgen salía a escena con indumentos de dama estrafalaria y los Reyes Magos, Herodes o Poncio Pilatos, con trajes tártaros o casacas de oficiales de la guardia (1777). A juzgar por estos datos, subían ya mujeres a escena.* A menudo se sucedían desórdenes entre los espectadores, quienes, amontonados y de pie la mayoría de ellos,

* Da estos datos don Diego Barros Arana, en un artículo publicado en *El Correo del Domingo*, N.º 11, 29-VI-1862.

salvo las autoridades, se atropellaban por lograr ángulos visuales que la estructura del local hacía inaccesibles. Al parecer, estas reuniones dieron que hablar a los mojigatos. Ya en 1763, la visita de retablos, nacimientos y espectáculos de este estilo había provocado una severa declaración del Sínodo Diocesano de la capital a causa de lo pendenciero y licencioso que se mostraba el público en ello. Juzgó oportuno prohibir tales actos y amenazó con excomunión mayor al que contraviniese estas disposiciones.*

Pero prosigamos el examen de los acontecimientos por orden cronológico.

El año 1746 se representó una obra original: «Loa en Obsequio y Celebración del Obispo de Santiago de Chile».** Su texto ha llegado hasta nosotros. Consiste, al estilo de todas las «loas», en un trozo dialogado, en verso, con participación de algunos interlocutores para interrumpir de cuando en cuando la monotonía de las alabanzas que debía clamar con voz estentórea, por cuenta del pródigo autor, cuando no lo hacía él mismo, un aficionado complaciente pagado por los gremios o los círculos sociales más representativos para bienquistarse con el nuevo personaje que venía a asumir sus altas funciones. El valor literario de la que nos ocupa es escaso. Cuenta con seis protagonistas: Entendimiento, Voluntad, Memoria, Tiempo Pasado, Presente y Futuro. Lo más curioso de ella son los versos finales. El desconocido poeta, después de hiperbólicos elogios, sostenidos desde un principio a fuerza de duros consonantes, confiesa al Obispo en las dos postreras líneas: «Quien te mira no es libre para callar tu grandeza»***. Esta ingenua afirmación no es ni pícara ni mal intencionada a primera vista y, en sí no tiene nada de particular. Pero, con a yuda del psicoanálisis, nosotros podemos inferir a la distancia que es susceptible de expresar, siquiera vagamente, un estado mental de la época, una de esas verdades subconscientes que pasan inadvertidas para una generación, mas que triunfa de hecho entre las bambalinas del alma. Efectivamente, nadie era entonces libre para opinar de otro modo que el que satisfi-

* El Sínodo fué convocado por Manuel Alday y Aspée, a la sazón obispo de Santiago.

** El Dr. Juan González Marmolejo, paraguayo, nombrado obispo de Santiago en 1746.

*** El texto íntegro de esta «loa» está transcrito cuidadosamente por don J. T. Medina en su *Historia de la Literatura Colonial*. Op. cit.

ciera a los poderosos. Y, sin embargo, esta sujeción no se hacía patente sino a muy pocos espíritus, por cuanto constituía un hábito el actual conforme a ella; hábito fomentado por la gazzmoñería de los propios potentados, difundido por los rastros que pululan siempre en tales regímenes oligárquicos y aceptado tácitamente por la masa ignara. Por tanto, todo aquello era muy natural y nadie podía sentir aún la angustia de haberse tragado un parecer... que no aparecía, por lo demás. Ahora que, la omnipresencia dominante de una censura, atribuída a la divinidad, como atmósfera invisible y fantasmal garantizaba la perpetuidad de estas reacciones mediante el simple expediente de un juego de inhibiciones largo tiempo ensayadas.

Empero, retomemos el hilo de nuestra exposición. Hemos de hablar en seguida del primer empresario con que topamos en la historia del teatro chileno.

El año 1777, siendo presidente don Agustín de Jáuregui, protector de esparcimientos mundanos, persona cordial y nada mozigata, un hombre llamado José Rubio pidió autorización al Cabildo para representar en las fiestas de Navidad «sainetes, comedias y entremeses con intermedio de tonadillas». Se le dió la licencia para ello merced a los buenos oficios del jovial mandatario y actuó desde la Pascua de 1777 hasta carnestolendas de 1778. Según parece, tuvo cierto éxito de público. Rubio llegó a montar, no sabemos con qué elenco ni tramoyas, obras como *Los Españoles en Chile*, de González Bustos; *El desdén con el Desdén*, de Moreto que, desde entonces, vuelve a aparecer en el repertorio dramático hasta los tiempos de Marcó del Pont; algunas comedias de Calderón, y una astracanada grosera de José de Cañizares,* titulada *El Dómine Lucas*, que tuvo el mérito, a falta de otros, de haber estado en hoga en los teatros de la metrópoli hacía relativamente poco tiempo.**

Vencido el plazo estipulado por el Ayuntamiento y halagado por el resultado económico obtenido en la temporada, este empresario volvió a solicitar la venia de las autoridades para prolongarla. Jáuregui, por ciertas habladurías, estimó conveniente

* Don Nicolás Peña sostiene que *El Dómine Lucas* es de Lope de Vega. No sabemos de dónde obtuvo tan peregrina información (pág. XXXVI. *Teatro Dramático Nacional*. Op. cit.). Obtuvimos la nuestra de Valbuena Prat en su *Historia de la Literatura Dramática Española*.

** Desde principios del siglo XVIII. Cañizares fué empresario, autor, adaptador y actor que gozó de gran popularidad en aquel período de la decadencia teatral de España.

consultar esta vez al Obispo de Santiago. Su Ilustrísima, don Manuel de Alday y Aspée, en 20 de marzo de 1778, respondió al Presidente con un informe tan famoso como el de Villarroel, pero negativo.* Con un estilo desordenado y profuso, lleno de acotaciones y considerandos, Alday insulta allí a los cómicos y llena de infamia a las actrices, no sabemos si con motivos o no; pero en todo caso usando un lenguaje de excesiva crudeza hasta para un civil.** Luego, sin dar mayor importancia a sus ofensivos términos, prosigue su comunicación intrepolando extrañas reflexiones mercantiles relativas al precio de los artículos de uso común y a los de lujo, las dificultades de la vida doméstica y lo que ello entraña para los padres de familia, etc.; y acaba bruscamente en tono admonitorio: «Ultimamente, no puedo omitir que el señor don Fernando VI, que de Dios goce, prohibió las comedias en los arzobispados de Burgos y Valencia, en las diócesis de Lérida, Palencia, Calahorra y en la capital de Zaragoza a representación de sus prelados, como espero lo mande ejecutar Usía en ésta.»

Por supuesto, gracias a tan amables ideas, nuestro José Rubio se quedó con sus nobles aspiraciones tronchadas. Sin embargo, no se desanimó. Tornó a insistir ante Jáuregui y logró afirmar su benevolencia hacia tales actividades. Y antes de que éste abandonase el país, pues fué nombrado virrey del Perú, consiguió su recomendación especial para el Cabildo.

Mas Alday nuevamente se interpuso. Al ser expuesta la demanda al Presidente sucesor, Ambrosio de Benavides, éste, a instancias del Obispo y a pesar del interés de Jáuregui, denegó rotundamente la petición.*** Era hombre apagado y testarudo, ya

* Viene íntegro en la *Historia de Santiago* de B. Vicuña Mackenna. Apéndice II, págs. 508 y siguientes. Lo consigna asimismo M. Luis Amunátegui en *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, pág. 40 y siguientes y dice transcribirlo del *Correo del Domingo*, número cit., según versión de Barros Arana.

** «No puede negarse que, a lo menos los cómicos están reputados como personas infames y de una vida relajada, por cuyo motivo en algunas partes se les priva de los sacramentos. A lo menos las comediantas, cuanto más célebres por su habilidad, tanto más conocidas han sido también por su libertinaje. Así, por lo común, en este oficio viven siempre en estado de pecado y de condenación...» M. Alday y Aspée, informe citado.

*** Informa el Obispo Sobrino y Minayo que Rubio presentóse con la solicitud patrocinada por Jáuregui en el despacho de Benavides, y que éste, conminado pocas horas antes por Alday mediante recado verbal de un propio, en sentido de denegar el permiso, la rompió en su presencia echando acto seguido con cajas destempladas al pobre Rubio. (Papeles inéditos que pertenecieron a Don Enrique Matta Vial; hoy pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de Santiago, en la Sección «Seminarío Enrique Matta Vial», que contiene la valiosa biblioteca histórica de este erudito, cedida por su sucesión a dicho establecimiento.)

viejo y lleno de achaques. Durante su gobierno no sabemos de festividad alguna donde se hayan representado tan siquiera las consabidas «loas».

Y así terminó la aventura de la primera compañía dramática organizada en Chile y de su infortunado y dinámico empresario.

Después de lo que acabamos de referir, hasta una década más no podemos hallar otro dato de interés sobre histriones y tinglados públicos en la capital.

Cuenta don Melchor de Jaraquemada que el 22 de junio de 1789 se efectuaron en Santiago paseos de carretones con escenarios, a manera de remedo de los carros de Tespis, en los que iban declamadores recitando loas, cantando y representando sainetes. Todo ello duró tres días y sus noches y se llevó a cabo con motivo de la jura de Carlos IV, monarca de los españoles.*

Por aquellos años, el Presidente Ambrosio O'Higgins mandó edificar al arquitecto Toesca, con materiales sobrantes de la Moneda, un local provisorio que se destinaría a teatro.** Al parecer, pudo inaugurarse en la Navidad de 1789, inconcluso aún. Se representaron allí poco más o menos las mismas obras que diera Rubio tiempo atrás.*** El teatro ocupaba el sitio donde hoy se yergue el mercado central, detrás de la iglesia de Santo Domingo, en el sitio llamado «el basural». Se cobraban tres reales por persona como precio de entrada.

Otro acontecimiento de tablas en las postrimerías de ese siglo constituye un suceso no menos sintomático y digno de narrarse que el de José Rubio.

Bien que se haya recibido al nuevo prelado y pastor de la Limpia Concepción de Santo Domingo, Blas Sobrino y Minayo, con números dramáticos y las loas acostumbradas, de lo cual dicho dignatario presumiblemente se complujo, pues al instante

* El informe de Jaraquemada está transcrito íntegramente por don Eugenio Pereira Salas en su obra *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo (1709-1809)*, Santiago, 1941.

** A instancias del Cabildo de Santiago. El 21 de agosto de 1789, éste informó a O'Higgins sobre el método y forma con que debía hacerse la jura del católico monarca Carlos IV».

*** M. Luis Amunátegui, en la pág. 35 de *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, op. cit., hace mención de un manuscrito existente, en ese entonces en poder de don Luis Montt (1888), que consigna el título de todas las obras representadas, a saber: *El Genísaro de Hungría*, *El Hipocondríaco*, *Los Españoles en Chile*, *El Mayor Monstruo*, *los Celos*, de Calderón, y el *Dómine Lucas*, de Cañizares. Al parecer, el ya citado empresario Rubio, vuelto a las andadas, se hizo también cargo de estas actividades. Con O'Higgins, prosperó.

de recibir tal homenaje no dijo nada, no por eso este recalcitrante ministro de la Iglesia dejó de intervenir en forma desfavorable en cuanta solicitud de representar llegase a su despacho. Así, cuando el 29 de enero de 1793, Ambrosio O'Higgins lo consulta acerca de una moción edilicia* en sentido de «establecer por asiento, sin pérdida de tiempo, una casa pública de comedias a semejanza de la que se formó en las últimas fiestas reales de Carlos IV», el obispo Sobrino manifiesta como colofón de un agrio informe que «habría sido preferible el establecimiento de una casa de recogidos, a fin de contener los desórdenes de la juventud licenciosa».

Sin embargo, el Oidor Decano, Francisco Tadeo Díez de Medina, Presidente accidental, pues O'Higgins se encontraba ausente en Los Angeles, no hace caso de este informe y accede a dar curso favorable a la proposición del Alcalde, José Ramírez, que llevaba las firmas del Ayuntamiento completo. Y así, apenas se presenta la solicitud de un tal Aranaz,** candidato a empresario del futuro coliseo, para dar en la ciudad «algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes» no vacila en aprobarla.

Los sainetes, tonadillas y bailes —muy decentes, por cierto, según el juicio del censor municipal enviado a contemplarlos antes de la función, para que el Cabildo argumentase con conocimiento de causa contra las murmuraciones del clero— se efectuaron en un recinto improvisado en un patio, y con gran éxito por añadidura.***

* Lleva la fecha del 9 de enero de 1793. Es un acuerdo de la unanimidad del Cabildo de Santiago, compuesto por los señores: José Ramírez, alcalde; Ramón Rosales, José Miguel Prado, Juan de Espejo, Juan José de Santa Cruz, Juan Domingo Tagle, José Teodoro Sánchez, Francisco Gutiérrez de Espejo, Manuel de Salas y Francisco Javier de Larraín, regidores. Este oficio de la Municipalidad al Presidente consigna también este curioso párrafo, que transcribimos sin comentarios: «Este Cabildo ha tenido por bien acordar que en las próximas carnestolendas se haga una corrida de toros y se ponga en subasta un coliseo de comedias, cuyos productos se apliquen a favor de las necesidades públicas, lo cual pongo en consideración de U.S.»

** Antonio Aranaz, compositor de música, natural de Cádiz, contratado por una compañía de cómicos para una jira por Buenos Aires. Habiéndose disuelto la compañía, vino a Chile con la esperanza de obtener el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, que estaba vacante. Pero llegó cuando el puesto estaba ocupado. Por ello presentó la solicitud aludida.

*** Tal vez se produjeron algunos desórdenes, a juzgar por el curioso informe de J. T. Medina, N.º CXLIII, pág. 154 del tomo I de su libro *Cosas de la Colonia*, que transcribimos: «En ciertas fiestas que se celebraban en Santiago en el mes de febrero de 1793, el oidor don Francisco Tadeo Díez de Medina, que se hallaba a cargo del gobierno del Reino por ausencia del Presidente O'Higgins, hizo publicar un bando prohibiendo que ninguna persona de cualquier clase o condición que fuese se mantuviese en los tablados después de las diez de la noche, bajo una multa de veinticinco pesos para los nobles y quince días de presidio si fuese plebeyo el contraventor para evitar

Lo que hay de interesante en este caso no es el solo hecho de que prosperasen los empresarios y se difundieran piezas teatrales. Estriba en que, por primera vez, se responde a los prejuicios eclesiásticos con pruebas lógicas y circunstanciales recogidas por autoridad competente. El informe del censor, el Alcalde de Corte don Juan Rodríguez Ballesteros, ha quedado como documento importante del progreso intelectual en los últimos años de la Colonia y sirvió luego de precedente ejemplar para ser utilizado como referencia en disputas posteriores de este género. El meticuloso caballero se explaya allí extensamente y, entre otras observaciones, en estilo escueto y sereno, declara: «ni entonces, ni fuera del sitio de la representación, vi que se hubiese notado el menor escándalo, torpeza ni exceso en semejantes diversiones y antes, por el contrario, que el uno y el otro sexo salían gustosos y divertidos de ellas».

Con este informe, se concedió a Antonio Aranaz nuevos permisos para su labor dramática.* Pero la compañía fracasó luego. Probablemente, por falta de repertorio y languidecimiento del público ya que, según las condiciones impuestas por la autoridad a la licencia primera,** debía limitarse a las «tonadillas, sainetes y bailes decentes» a que hemós hecho referencia.

Otros acontecimientos podemos aún consignar relativos al teatro en Santiago al finalizar el siglo XVIII. En 1795, el señor Ignacio Torres solicita permiso al Cabildo para realizar funciones dramáticas de comedias en la Pascua de Navidad. Por la respuesta que da esta vez el Municipio parece que el entusiasmo por tales cosas entre los regidores es ya materia de competencia.***Sabemos que Ignacio Torres estrenó tres o cuatro comedias

los desórdenes y excesos que se han advertido en otras funciones semejantes por haberse permitido las ventas y concurso de gentes de ambos sexos hasta deshoras de la noche.» ¿Qué relación tuvo todo ello con las diligencias de Aranaz?

* El 4 de junio del mismo año volvió a solicitar la aprobación de las autoridades para realizar otra temporada de funciones por «la triste situación en que me veo, de no tener con qué mantener mis obligaciones...» Le fué concedida, previos los trámites de rigor y consulta al censor Rodríguez Ballesteros.

** Dada en 23 de marzo de 1793, con especificación de diversas condiciones relativas al modo y clase del espectáculo, al precio de entrada, dos reales, etc.

*** En 20 de noviembre de 1795, el Cabildo de Santiago tomó en consideración la solicitud de Ignacio Torres. La resolución adoptada por los regidores al respecto, es notable. Entre otras cosas interesantes dijeron: «... no sólo no encontraban el menor embarazo en que se franquease a don Ignacio Torres la licencia que solicitaba, sino que era laudable que así se empezase a fomentar en esta ciudad una diversión pública que, a más de entretener honestamente a los concurrentes, los instruíra y, además, mejoraba las costumbres.» ¡A qué distancia nos hallamos de Alday, Sobrino y

españolas contemporáneas; pero ignoramos cuáles y en qué paró su aventura de empresario.*

Aún citaremos en demostración del celo edilicio —tan notable, de súbito, que hace sospechar una clara escisión entre los poderes eclesiástico y civil y, más que mero amor por los espectáculos, rivalidad respecto a las determinaciones de cada uno—** la fiesta que organizó el regidor perpetuo de Santiago, José Teodoro Sánchez de Loria, como homenaje a Ambrosio O'Higgins, designado Virrey del Perú. Sucedió esto en 1796 y en casa particular del regidor. Empezó el acto con una infaltable «loa», en que cuatro personajes simbólicos que representaban las ciudades de Santiago, Los Andes, Penco y Osorno, ofrecen sus tributos al nuevo y alto administrador en las Indias. Luego siguió una comedia, *El más Justo Rey de Grecia*, de pésima hechura y peor contenido, cuyo comentario fuera, además de ingratisimo para el lector, por completo estéril.

Por último, hacia 1799, sabemos que un comerciante español, don José de Cos Iriberry***, tiene intenciones de fundar un teatro permanente en el Basural de Santo Domingo. Como imperaban fuertes corrientes de opinión adversas a estos propósitos****, don José Cos inició un largo proceso de propaganda previa que culminó en un documento que este señor envió al Cabildo junto con la solicitud correspondiente para establecer la «casa de comedias». Es una extraordinaria exposición sobre el teatro*****,

compañía! Los que firmaron tal acuerdo fueron: Francisco de Paula Herrera, Antonio de Hermida, Juan José de Santa Cruz, José Teodoro Sánchez, Juan Bautista de las Cuevas, Manuel de Salas y Francisco Díez de Arteaga.

Ignacio Torres debió ser personaje importante. Más tarde frecuenta los salones del Presidente Muñoz de Guzmán y las tertulias organizadas por su esposa, doña María Luisa Esterripa, ex dama de honor de la Reina de España, en la corte de Carlos IV. En estas reuniones se departía sobre arte, literatura y política. El Dr. Vera y Pintado, Juan Egafía y Manuel de Salas eran asiduos concurrentes a ellas.

** «Es, pues, evidente que las opiniones ultraclericales del Obispo Alday acerca del teatro comenzaron a caer en descrédito, aún en la época colonial.» M. L. Amunátegui. Op. cit., pág. 29.

*** José Cos Iriberry, según lo vemos escrito en M. L. Amunátegui; José de la Cruz Iriberry, según J. T. Medina en su *Literatura Colonial* página XCII.

**** Sin embargo, dice Ignacio Víctor Eyzaguirre en su *Historia Eclesiástica, Política y Literaria de Chile*, tomo II, cap. 9, que la idea del teatro era popular y, refiriéndose a las gestiones del Cabildo en el citado oficio a O'Higgins, de 9 de enero de 1793, «los jóvenes movieron todos los resortes imaginables para que prevaleciese en el ánimo de O'Higgins».

***** Lleva fecha del 30 de marzo de 1799 la petición; y es «para establecer de firme en esta ciudad un teatro dramático por espacio de diez años». Parece ser que hizo edificar efectivamente el teatro en el basural de Santo Domingo.

con ideas críticas avanzadas y argumentos históricos, filosóficos y sociológicos en defensa de tal entretención pública, muy notables para esos años. Pero no nos detendremos en su análisis; las opiniones expresadas allí son, hoy, más que corrientes, vulgares. Baste saber que nos asegura, refiriéndose a Chile, que, «por lo mismo que no ha habido teatro, ni se ha formado el gusto en esta parte, hay la proporción de crearlo bueno».

Ignoramos, por lo demás, la clase de labor que realizó don José Cos, ni en qué pararon sus gestiones.

Mencionaremos, para finalizar el panorama del siglo XVIII, a don Joaquín Olaes y Gacitúa, actor profesional, que hace por aquellos años algunas representaciones ocasionales en uno de los patios de la Moneda.* De él volveremos a ocuparnos al tratar el siglo XIX.

Esto, por lo que se relaciona con el teatro en Santiago. Veamos a continuación lo que acaecía paralelamente en Valparaíso.

b) VALPARAISO

Desde los tiempos de Almagro hasta bien entrada la Colonia, Valparaíso no pasó de ser una caleta sin importancia. El 28 de mayo de 1600 el corsario holandés, Oliverio van Noort, que se detuvo en la bahía para dejar paso a una borrasca, divisó desde su buque insignia *Mauricio* «sólo un galpón», por lo que no se molestó en bajar a tierra. Y en 1680, todavía Valparaíso continúa siendo un puerto muy pobre y desamparado; pues en circunstancias en que otro corsario, Bartolomé Sharp, asaltaba La Serena, no tenía «la perla del Pacífico» ni una sola pieza de artillería para su defensa. El Gobernador, Juan Henríquez, trató por ese entonces de apercibirse ante el merodeo de Sharp; pero éste desdeñó atacarla. Únicamente a principios del siglo XVIII

Indirectamente se sabe que cuatro años más tarde todavía era empresario, lo que prueba que realizó alguna actividad positiva.

* «La «casa de comedias» que había en Santiago en los comienzos de este siglo (XIX) pertenecía a don Joaquín Olaes Gacitúa. Tenía «cuartos» para familias, y en el patio asientos de lunetas y cazuela. El Presidente del Reino poseía, como ahora, su entrada particular. Las funciones debían suspenderse siempre que no hubiera cien asistentes al patio. Existía un juez encargado de dirimir todas las dificultades que se suscitasen, bien fuese entre los empresarios y actores, o bien en el público. El administrador del coliseo ganaba trescientos pesos al año.» Nota CX, pág. 118 del libro *Cosas de la Colonia*, op. cit., de J. T. Medina. Es un interesante alcance a las actividades del señor Olaes que, de paso, nos da noticias extractadas del reglamento confeccionado a este respecto por miembros del Cabildo de la capital.

es declarado este puerto «plaza fuerte» y provisto con las baterías de rigor.

Hay noticias de que se celebran allí las primeras reuniones teatrales, a raíz de haber asumido su cargo el gobernador de esa ciudad, don Matías Vásquez de Acuña. Tienen lugar en una bodega, en 1702. Luego, hasta enero de 1709, no se produce otro hecho semejante. Se trata de la venida de un nuevo presidente de Chile, don Juan Andrés de Ustariz. Y para él representan los porteños «varias comedias con diversos pasos».*

Nada se sabe de las obras representadas en ambas ocasiones. Pero se presume que, similares a las que contempló el público santiaguino, no tenían otro valor que el de su oportunidad.

Cuenta el viajero Frezier, posteriormente, que en 1712, con motivo de las festividades de la Virgen del Rosario, hubo corridas de toros y se dieron funciones teatrales. El pasaje en que esté aventurero francés hace mención de tales espectáculos está lleno de gracia y garrulería; pero no aporta detalles especiales dignos de nota.**

En abril de 1789, lo mismo que en Santiago, se hacen festejos en honor de Ambrosio O'Higgins, los que incluyen representaciones de «loas» y otras piezas.

Como cosa pintoresca, agregamos que las crónicas de puerto nos recuerdan que durante el siglo XVIII se llevaban a cabo actos callejeros con ocasión de las efemérides sagradas. Grandes muñecos articulados y gigantes de cartón, simbolizando con su horrible y tiznada cara la fealdad de la herejía y del pecado, solían deambular por las avenidas como una estulta advertencia parroquial que, no obstante, causaba efecto entre los transeúntes y vecinos.***

Cabe hacer notar también que en casi todas las representaciones que se realizaron en Valparaíso los papeles femeninos estaban a cargo de muchachos. No podemos lógicamente colegir que, como en todos los puertos del mundo, hallasen ocupación de esta especie los marinerillos no muy seguros de sus apetencias

* Tales noticias se dan en el interesante libro de don Roberto Hernández C., *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, publicado bajo los auspicios de la Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso, Valparaíso 1928. 8.º, 663 págs.

** Amadeo Francisco Frezier, *Rélation du Voyage de la Mer du Sud aux cotes du Chili et du Pérou. Fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. Paris, 1732. 4.º.

*** Roberto Hernández C. Op. cit.

sexuales. Mas hay motivos para considerar a aquellos actores complacientes del siglo XVIII como a los fundadores de una tradición artística que cuenta con muchos adeptos, a juzgar por lo que puede atisbarse hoy día en los cabarets y tabernas de Valparaíso después de medianoche.*

Como se ve, pues, desde comienzos del siglo, nuestro primer puerto da margen a comentarios exclusivos sobre sus espectáculos.

Pero hé aquí una última noticia que es timbre de orgullo para Valparaíso. En 1791, antes que en la capital, un empresario llamado Loreto Inojosa establece un teatro en un edificio preparado al objeto, cerca del castillo de San Antonio. Según lo afirma Benjamín Vicuña Mackenna, «era un cuarto ochavado, con graddilla para los asientos y claraboya para la luz».** Sin embargo, más riñas de gallos se realizaron en su ruedo que comedias.

Para cerrar estas líneas, y a propósito de empresarios, todavía mencionaremos al mismo Antonio Aranaz que, tan poco afortunado en Santiago, se dirigió al puerto con ánimos de organizar compañía. Pero no tenemos noticias del resultado de sus propósitos.

c) LA SERENA

Miguel Luis Amunátegui y Manuel Concha, autor esté último de una *Historia de La Serena*, nos brindan algunos datos que hacen suponer que en dicha ciudad hubo actos teatrales merecedores de consideración por su categoría peculiar respecto a los capitalinos y porteños. La más antigua referencia hace mención al 23 de abril de 1748. Se sabe, por documentos del Cabildo de ésa, que hubo algunas fiestas con números dramáticos a causa de la Aclamación de Fernando VI. Y días más tarde, el 10 y el 11 de mayo, se representaron *El Alcázar del Secreto*, de Antonio de Solís, y *Resucitar con Agua* o *San Pedro de Masara****, de Lanini Sagredo, José Ruiz y Jacinto Hurtado de Mendoza. Se improvisó

* El obispo Manuel Alday y Aspée, en su informe de 20 de marzo de 1778, tantas veces citado, dice refiriéndose a Santiago: «En esta ciudad sólo se han representado comedias muy de tarde en tarde, y por unos pocos días, sirviendo algunos muchachos para los papeles de mujer.»

** B. Vicuña Mackenna, *Historia de Valparaíso*. Impr. Dirección General de Prisiones. Santiago, 8.º, 2 vols. 1936, tomos III y IV de sus obras completas.

*** Según Medina, es *Resucitar con el Agua* o *San Pedro de Masnara*.

un local bastante bien acondicionado para ello y las funciones, con mucho boato y gala, se efectuaron de noche, cosa diferente de lo acostumbrado en todas las demás ciudades. Asistieron miembros del Cabildo y del alto clero, señoras y caballeros de nota, sin que se produjesen incidentes por cuestiones de dignidad ni menos murmuraciones por asuntos de moral pública. Y es más: los espectadores, sin distinción, salieron tan regocijados que pidieron volviesen a darse las obras citadas, lo que tuvo lugar más tarde con el mismo halagador efecto. ¡Magníficos augurios para un futuro dramático! Pero es lástima que los cronistas callen en lo sucesivo y tales acontecimientos, si es que los hubo con posterioridad, permanezcan en el olvido. Pues, en lo que resta del siglo, nada nos ha sido posible encontrar en la historia de La Serena relativo al arte que nos ocupa.

d) TALCA

Los datos más lejanos en el tiempo que nos ofrece en esta materia la ciudad de Talca, son vagos. Se trata de ciertos sainetes representados allí en 1763. Pero, según lo consigna Eugenio Pereira Salas, en noviembre de 1796 se habilitó un tinglado en el patio de la Casa Consistorial, en el cual se interpretaron «tres piezas de comedias, que el vecindario graciosamente se ha determinado costear, con sus entremeses correspondientes, sainetes y loas».*

Tampoco, como en el caso de La Serena, se ha logrado mayor información ulterior. Pero es evidente que en estas dos ciudades, al lado de estas manifestaciones comprobadas, debieron producirse otras semejantes; por lo menos, como en Santiago y Valparaíso, en aquella época abundaron también las procesiones con su acompañamiento de mascaradas precursoras de una actividad dramática propiamente tal. Lo mismo podemos decir de Concepción, a la cual no dedicaremos párrafo especial por carecer tal urbe de literatura crítica al respecto y sernos muy difícil la documentación directa: revisiones de actas del Cabildo, etc.

5. *Resumen de la dramática en el siglo XVIII.*—En general, durante esta centuria se hacen más frecuentes que en épocas anteriores las representaciones ocasionales con motivo de efemé-

* Eugenio Pereira Salas: *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo*; op. cit.

rides sagradas o de recepciones de nuevos gobernantes o dignatarios de la Iglesia. En las casas particulares suelen levantarse pequeños retablos donde se exhiben figurillas de barro, greda, loza o cartón en grupos que reproducen escenas religiosas, nacimientos, etc. Las procesiones revisten un marcado aspecto de carnaval popular y se pasean en ellas burdos muñecos y grotescas caricaturas alusivas a personajes que intervienen en la Pasión; también caracterizaciones alegóricas de principios o conceptos teológicos: el pecado, la herejía, etc. Durante su transcurso, ya sea en escenarios móviles o armados en las plazas, se representan autos sacramentales y hasta sainetes de dudosa significación mística. Más tarde, al extenderse estas costumbres, se suscitan desórdenes callejeros, lo que origina comentarios de censura y polémicas. Y cuando aparecen las primeras expresiones del teatro profano, se insinúa una pugna entre la opinión civil y la eclesiástica respecto a la introducción de estas diversiones en forma oficial. A pesar de que el clero lucha denodadamente por impedir tanto las privadas como las públicas, o de reglamentarlas si no las puede evitar, los funcionarios administrativos, gobernadores y alcaldes, más mundanos y consecuentes, conceden permisos para realizar determinados actos o, por lo menos, los toleran.

El público, eso sí, se muestra entusiasmado y responde casi siempre al espectáculo con su aplauso. Cierto es que lo mismo hubiera hecho con cualquiera otra entretención, dado el escaso número de esparcimientos que podía procurarse en un ambiente en que hasta la lectura, inaccesible para muchos, estaba controlada o limitada materialmente por la escasez de ejemplares de una misma obra y la poca variedad de los libros, los que reposaban, lo mismo que el oro o el vino en las tinajas; en lo recóndito de gabinetes o claustros. Nuestros antepasados, con el mismo ardor acudían a misas, a procesiones, rodeos, corridas de toros, riñas de gallos o saraos. A John Byron*, por ejemplo, le consta la afición por inocentes diabluras que tenían las más gentiles

* «Una noche de cuaresma hallábame parado junto a una de las casas por donde debía pasar la procesión, y debajo de la capa no llevaba puesto más que un chaleco delgado, y en un momento en que saqué un brazo pasó junto a mí una dama que me dió un pellizco con tantas ganas que creí que me había sacado el pedazo; y realmente, quedé marcado por un buen tiempo. No me atreví a chistar en ese momento, porque me habrían roto la cabeza si yo hubiese formado el menor alboroto. La amable dama se confundió inmediatamente con la multitud y jamás logré saber quién me había hecho tal favor.» *Relato del Honorable John Byron, que contiene una narración de las grandes penurias sufridas en las costas de la Patagonia.* Londres, 1778.

beatas cuando, bajo el incógnito del manto y del velo, se mezclaban a las muchedumbres en esta clase de fiestas.

La benevolencia que tenían estas gentes para juzgar de las representaciones dramáticas no nos indica gran cosa acerca de sus verdaderos gustos. Simplemente se sentían irresistiblemente atraídas por cualquier novedad pública y se comportaban, ávidas de sensaciones, como reclusos ante un resquicio de luz.

Hacia el final del siglo, por fin, aparecen empresarios empeñosos y actores. Se inician movimientos en pos de edificios permanentes para representar comedias. En este aspecto, Valparaíso es la ciudad que cuenta con la primera sala de espectáculos destinada específicamente a este fin.

Salvo las de los anónimos autores de «loas» circunstanciales, no existen otras producciones nacionales.

En Santiago, en el último lustro del siglo XVIII, se agita el ambiente con opiniones sobre teatro de cierta valía para el estado cultural de la época. Sus huellas quedan en informes de mucha elocuencia.

6. *Conclusión.*—Como puede juzgarse, según los hechos expuestos y lo ya expresado acerca de las condiciones del desenvolvimiento intelectual en la Colonia, este período se caracteriza por una dinámica de la cultura pobre, parcial y desprovista de influjos populares vivificantes. Durante los siglos XVII y XVIII no se registra, salvo en las postrimerías del segundo, un esfuerzo apreciable para que el teatro suscite entusiasmo en posibles creadores, empresarios o actores, como tampoco en las autoridades. De ahí que no se asentara en forma definida como un reflejo de inquietudes humanas, eficiente y elevado. Si un obispo como Villarreal lo defiende, bien que con vacilaciones, otro, como Alday, lo condena. Los gobernadores, indiferentes, no hacen nada en pro ni en contra. Si algún iluso empresario les solicita licencia para levantar un tablado en tal o cual ocasión, se limitan a pedir informes al censor eclesiástico y, salvo que haya intereses pecuniarios, sentimentales o de afición bastante fuertes de por medio, no insisten en la aprobación de la solicitud, denegada comúnmente por la Iglesia.

Todo ello, naturalmente, se explica por imperativos históricos que trascienden la actuación individual.

En primer lugar, existía escasez de habitantes y, por lo

mismo, limitaciones demográficas para una selección espontánea en la sensibilidad personal. Luego, condiciones precarias de vida, no tanto por lo que se refiere a la satisfacción de las necesidades biológicas imprescindibles, sino por la falta de estímulos espirituales. Circunstancias geográficas impedían intercambios rápidos de productos de todo orden con otras zonas americanas y europeas, tanto más cuanto que, el atraso en la técnica de las comunicaciones y las severas leyes proteccionistas de España acentuaban estas desventajas. Por otra parte, factores geológicos y humanos hacían laboriosa y difícil la explotación agrícola y minera del territorio para cimentar el bienestar y la riqueza que hacen posible la consagración del individuo a su cultivo artístico, especialmente en los regímenes aristocráticos o absolutistas. La calidad misma de éste, determinada por una selección de tipo guerrero y militar, a causa de los largos años de lucha con el araucano, como lo apunta muy bien Francisco A. Encina, no se prestaba tampoco a la morbidez contemplativa que requiere la creación estética. Cabe agregar aún que la carencia general de técnicas didácticas elementales como las de la lectura y de la escritura no podía dar base a un desarrollo del pensamiento y del gusto literario. Eran éstos recursos ilustrativos que no tenía tiempo de aprender aquella áspera y sufrida población de soldados y colonos, cuya psicología de veteranos de guerra y sobrevivientes de terremotos daba un sello constante de sobresalto e improvisación a su conducta. Algunos sacerdotes y caballeros fueron los únicos depositarios de las tradiciones intelectuales del ambiente europeo, los que, como hemos dicho, se limitaron a pergeñar crónicas donde, tal vez por afán retórico, de cuando en cuando, entre interminables relatos de batallas y defensas y ataques por pleitos nimios motivados de ellas, asoman perègrinas especulaciones y una que otra pincelada de color local que dice de su sensibilidad frente a una hierba, a una anécdota indígena o a un hecho meteorológico.

Era principalmente la extenuación mental del habitante, derivada de su constante y excluyente esfuerzo defensivo contra las tribus autóctonas, y de sus condiciones político-económicas, lo que determinó en mayor grado la pobreza artística de la Colonia y favoreció un clima espiritual preñado de superstición e inhibiciones, frutos también del miedo a la vida imbuído en las

mentes por la constante y estólida charlatanería de sacristías y confesionarios.

La falta de libros y de imprentas, atribuída a una censura rigurosa de la Inquisición no fué, a nuestro parecer, causa tan importante como pretenden algunos historiadores, entre ellos Barros Arana, para explicarnos tal ausencia de valores expresivos. En realidad, los pocos que existen, empezando por Ercilla, son hazañosos y extraordinarios y resultan abundantes para el medio si se observa bien y se los compara con los del resto de las naciones americanas en aquella época. Abundando en esto, hay documentos que permiten suponer que, por lo menos, desde principios del siglo XVIII, existió en Chile material bibliográfico eficiente del extranjero para permitir un desarrollo intelectual más marcado en esos años, lo que nos hace comprender, precisamente, el surgimiento de las personalidades literaria excepcionales. Sólo que éste permaneció abandonado, en manos de gente inepta o negligente; no tan oculto que no permitiese a alguien su consulta ni tan celosamente custodiado por temor a una requisición drástica.* Nos bastaría citar el caso del fraile santiaguino, prior que fué de la Recoleta Dominica, Sebastián Díaz, educado en Chile, estudiante de la Universidad de San Felipe —fundada en 1747— y más tarde profesor de ella, para probar este aserto. El padre Díaz compuso una obra intitulada *Noticia General de las cosas de este mundo por el orden de su colocación, para el uso de la Casa de los señores Marqueses de la Pica y para instrucción de la juventud del reyno de Chile*, que fué impresa en Lima en 1783. Nos topamos en ella con conocimientos que evidencian indirectamente lecturas de primer orden. A pesar de la maña que se da Barros Arana para proporcionarnos una imagen ridícula de la mentalidad de su autor y del contenido del libro, presentándolo como arquetipo disparatado y producto de una época cultural mediocre, imagen que se toma el trabajo de copiar desenfadadamente Alejandro Fuenzalida Grandón en su *Historia del Desarrollo Intelectual en Chile*; a pesar de eso, repito, y aun-

* «A lo raro y dificultoso de las impresiones, a la suspicacia quisquillosa de la corte, a las trabas religiosas opuestas al libre cambio de las producciones intelectuales, debemos añadir el egoísmo empecinado en que se encerraban los dueños de los libros. Las quejas de los que se daban a escribir, por no poder consultar las obras hoy más vulgares, se repetían diariamente.» Pág. 43, tomo I. *Historia de la Literatura Colonial*, J. T. Medina.

que uno se asombre de la extraña disposición de materias del libro de Sebastián Díaz, de sus juicios, errores de interpretación, opiniones de alquimia y metafísica y otra escoria mental, se echa de ver que conocía bien las teorías de Newton, Tycho-Brahe, Kepler, Copérnico, incluso las de Galileo, condenado y preso por la Inquisición. Si el empleo que hace de ellas es pueril, si las mixtifica y desfigura ingenuamente, no nos interesa. Lo que es sugere es que tales informaciones las recogió en el país. Y de la más somera lectura de su obra se desprende también que tuvo noticias de otras muchas cosas de índole filosófica y científica bastante contemporáneas.

Pero, en fin, esto ya no tiene importancia como antecedente para explicar el escaso desarrollo de las artes literarias y especialmente la dramática, en la Colonia. Es sólo una acotación destinada a probar que era posible instruirse en alguna forma al hombre diligente y curioso durante ese período y que, por lo menos en los círculos de las clases altas, corrillos conventuales o salones de togados, hubo ocasión de discurrir con relativa libertad sobre ideas enciclopédicas.

Todo lo anterior refuerza la opinión de que si no floreció el teatro y, en general, la creación imaginativa, se debe exclusivamente a las exigencias de estos géneros de expresión, que han menester alientos multitudinarios y fecundaciones populares. Son las manifestaciones más altas de la creación estética y más directamente influenciadas por las condiciones sociales imperantes. Necesitan todos del mito, de la leyenda, de una larga incubación de tradiciones, de la fantasía, del milagro, de la anécdota; pero de todo ello, presentado o aceptado por multitudes con mentalidad homogénea, de eficiente y poderosa organización social, que supere las infinitas diferencias sentimentales o los puntos de vista racionales del hombre particular.

No es posible la acción armoniosa de todo este conjunto de condiciones en los tiempos en que una nación se fragua; más aún cuando se engendra en razas encontradas en abrazo sangriento, solitaria, abandonada a sus más primitivos instintos en un rincón violento del planeta y gobernada con añejas fórmulas desde la lejanía. Antes, por el contrario, cabe agradecer como milagros *La Araucana* y *El Arauco Domado*.

Es obvio, entonces, que apenas se haya esbozado el comienzo de una actividad dramática en nuestra época colonial.*

* En la Segunda Parte de este estudio se incluirá la bibliografía, un índice de autores y personajes citados y una lista de autores teatrales chilenos.