

EXPERIENCIAS DE UN AUTOR

Sergio Vodanovic

Una noche de Diciembre de 1952, consumí una cajetilla de cigarrillos en un estrecho y sofocante pasadizo. Me encontraba entre los camarines y el escenario del Teatro Petit Rex y, desde mi escondite, alcanzaba a escuchar a los actores haciendo parlamentos, sentía pausas que me parecían larguísimas y, de vez en vez, alcanzaba a oír un rumor más lejano proveniente de la sala donde se encontraba el público.

A pesar de mi nerviosidad, tenía la extraña sensación de que todo lo que sucedía me era ajeno, que mi actitud era y tenía que ser pasiva mientras otros tomaban la responsabilidad del momento. No obstante, en ese instante se representaba por primera vez **"El Senador no es Honorable"**, obra dramática que yo firmaba y jugaba, sin que yo pudiera evitarlo, mi destino.

Cuando la representación terminó, por primera vez, subí al escenario para agradecer los aplausos del público; supe que había contraído y, a la vez, se me había impuesto, un compromiso: dedicar mi vida a escribir teatro. Meses antes, en una ceremonia muy diferente, yo había recibido mi título de abogado, pero en ningún momento pensé que el diploma que se me entregaba, significaría una obligación que me atara al derecho. En cambio, esa noche de 1952, sentía que estaba siendo marcado y que no podría eludir esa marca. El hecho me producía alegría y, también, temor.

¿En qué consistía el compromiso? En aplicar mis facultades a llegar a ser el mejor dramaturgo que mis posibilidades me permitieran.

Han transcurrido más de trece años desde el estreno de **"El Senador no es Honorable"**, y si recorro el pasado he de encontrar muchas satisfacciones y, también, muchos momentos de derrotismo y desaliento. Me he mantenido fiel al compromiso contraído en cuanto sigo considerando que la parte más importante de mi quehacer vital, está en mi calidad de dramaturgo. Por mantener-

lo, he tenido varias veces que elegir y desechar posibilidades que me habrían traído éxitos económicos o profesionales, pero cuya consecución habría implicado una renuncia a la literatura dramática. Por otra parte, no he cumplido la meta propuesta: No soy el mejor dramaturgo que puedo ser dentro de mis posibilidades.

¿Qué ha sucedido? ¿Cuáles son los hechos que han frustrado este propósito?

Por cierto, no se me escapa que hay una gran parte de limitaciones personales, de circunstancias que se han producido y de cuya responsabilidad estoy consciente. De ellas, no vale la pena ocuparse, toda vez que corresponden a una experiencia personalísima cuya exposición carecería de un interés generalizador. Pero también existen las circunstancias inherentes a nuestro medio nacional y que con diferencia de matices, se repiten en nuestra Latinoamérica. Son ellas las que corresponde analizar en este artículo.

Tal vez sea conveniente referirse a ciertas características que tiene el teatro, como una forma de aclarar conceptos.

En Chile se ha repetido con frecuencia el slogan que el teatro es un arte colectivo. Es una verdad, pero verdad a medias. Si se entiende como arte colectivo, el hecho que el teatro para que se exprese requiere el concurso de un grupo de personas, el aserto no merece reparos. Pero si de él se desprende que la creación artística —texto, actuación, dirección, escenografía— es el resultado, también de un trabajo conjunto, ya hay motivo de discrepancias. Es evidente, que existe una interdependencia entre cada una de las actividades que dan por resultado el espectáculo teatral; que no podrá haber una actuación sobresaliente, si el texto no lo permite y que no podrá realizarse un trabajo creativo de dirección excelente si los actores son de poca calidad. Pero esta interdependencia que limita o estimula cada campo de actividad, no puede significar la negación del personal trabajo de creación artística que haga el dramaturgo, el actor, el director o el escenógrafo.

Lo dicho, lleva a la conclusión que no puede existir una dramaturgia, sin que existan actores, escenógrafos y directores y que la capacidad de realización de cada uno de estos artistas estará condicionada a la capacidad de realización de los otros.

En el campo de la literatura, que es el campo de la dramaturgia, podemos concebir la existencia de un gran poeta o de un gran novelista, que sobresalga de su medio. Su labor creadora depende en medida mucho menor de ese medio. No ocurre lo mismo con el dramaturgo, en el que necesariamente sus posibilidades de realización estarán limitadas —o por el contrario serán estimuladas— por el nivel que hayan alcanzado los otros artistas que participan en la representación teatral. Y de inmediato cabe aclarar que lo mismo que se dice del dramaturgo respecto de los actores, directores y escenógrafos, pueden decir éstos respecto del dramaturgo.

Nos encontramos, pues, frente a una forma artística cuya evolución ha

de ser necesariamente lenta, porque requiere de la evolución coordinada de los diversos aspectos que confluyen en el espectáculo teatral.

Yo tengo plena conciencia de que si soy dramaturgo, no lo soy exclusivamente por cumplir con una vocación personal, sino porque existen circunstancias históricas que permitieron el desarrollo de esta vocación. En 1952, el movimiento renovador del teatro iniciado por las Universidades, había llegado a un grado de evolución en que necesariamente debían nacer nuevos autores, compenetrados de la posición estética que auspiciaban los teatros universitarios. Y nacimos. Veinte años antes, tanto yo como otros de mis colegas dramaturgos que estrenamos nuestras primeras obras, en el primer lustro de la década del 50, habríamos, seguramente, saciado nuestra inquietud literaria en otro género: el cuento, la poesía, la novela.

Pero ya instalados como dramaturgos, ya sellado nuestro compromiso con el teatro, advertimos que nuestras posibilidades no dependían solamente de nuestro talento o de nuestra perseverancia, sino de la suerte de todo el movimiento teatral chileno y no sólo de su presente y sus perspectivas futuras, sino, también, de un pasado inamovible.

Y llegamos a un primer escollo: la falta de tradición.

Todo dramaturgo chileno ha sido y es un pionero. Debe, continuamente, inventar cómo hacer teatro. Es cierto que tiene a su disposición, en las bibliotecas, el gran teatro universal. Pero ese teatro no resuelve el cómo operar dramáticamente con nuestro idioma —que no es el español, sino el chileno— ni nos dice cómo traducir nuestra experiencia vital chilena en términos teatrales. No estamos acostumbrados a ver teatro ni nos dirigimos a un público que tenga igual costumbre. En resumen, no tenemos terreno en el que hacer pie y ni siquiera es dado a las generaciones de dramaturgos chilenos, negar y repudiar a la generación anterior. Simplemente, hay que ensayar las formas que nos parecen más adecuadas, sin que ellas puedan insertarse en una corriente caracterizadora. En tal sentido, la soledad de los hombres de teatro en Chile, es dramática. Y no solamente se trata de la ausencia del pasado. ¿Y el futuro? ¿Qué de nuestros logros y qué de nuestros errores, aprovechará a los que vendrán? ¿Vendrá alguien? ¿Perdurará el débil hilo de nuestra dramaturgia? Los autores teatrales que principiaron a estrenar en la misma época que lo hice yo, tienen mi mismo recuerdo. En cualquier momento, después de una representación, emergía de la última fila de la platea la figura solitaria de Antonio Acevedo Hernández y “el viejo”, sin decir nada, nos abrazaba fuertemente y, también lloraba. Es que Acevedo Hernández veía en Heiremans, en Wolf, en mí, a sus continuadores, a los sustentadores de su teatro, a los corredores más jóvenes y con más vitalidad a quienes entregaba la estafeta del teatro chileno. Había alguien a quien entregarla. Tal vez, con los años se formara el teatro chileno y naciera una tradición de la que él sería un pilar. Hoy, cuando se anuncia el estreno de un nuevo autor, voy al teatro con la misma angustia y la misma esperanza que Acevedo Hernández.

A veces pienso que escribir teatro en Chile, es una tarea de locos. Si nos

falta la tradición, también carecemos de la experiencia inmediata. Es poco el teatro que vemos, poco el teatro que se hace. Y no basta la lectura ni la imaginación. Es necesaria la experiencia directa de "ver" teatro. Para los dramaturgos, al igual que para el público chileno, es el cine su gran fuente de experiencia y, de ahí, que muchas obras chilenas parezcan guiones cinematográficos adaptados al teatro. La situación, por lo general, es común a toda Latinoamérica. En Enero pasado, en el Congreso de la Comunidad Cultural que se llevó a efecto en Arica, Enrique Buenaventura, dramaturgo y director colombiano decía que él no veía personajes de calidad en el teatro latinoamericano contemporáneo; que los personajes de nuestra literatura dramática eran esquemáticos, directos, sin encarnación humana y, razonaba Buenaventura, que tal fenómeno sucedía porque el cine nos influía y el esquematismo era propio del arte cinematográfico.

Yo creo que, en este momento, estamos viviendo una mala época para el teatro chileno y que ello se debe en gran parte a la pobreza cultural de las nuevas generaciones teatrales. No ha habido renovación. El Teatro Experimental nació de un grupo universitario formado en el Instituto Pedagógico. De la Barra, Siré, Orthus prefirieron ser gente de teatro a pedagogos. El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica nació de la Facultad de Arquitectura. Mortheiru Debesa prefirieron la aventura del teatro a la arquitectura. Pero hoy, ¿quién dejaría su formación universitaria para dedicarse al teatro? ¿Habría alguien lo suficientemente loco como para repetir el gesto de Eugenio Dittborn quien, en la plenitud de su vida, abandona su exitosa carrera de abogado para ser director y actor teatral? Cuando esa gente entró al teatro, él ofrecía un futuro riesgoso, pero con las perspectivas propias de un movimiento ascendente. Hoy, tal movimiento ha llegado a una planicie y no se divisa hacia dónde va. La gente de teatro que ha surgido después de los fundadores, salvo rara excepción, exhibe una muy limitada formación cultural. Y el dramaturgo que depende de los actores y de los directores y de los escenógrafos, ve en esta limitación una barrera a sus posibilidades de expresión. Por lo demás, tal vez sea este hecho el que haya mantenido alejados de la experiencia dramática a escritores de otros géneros literarios que podrían haber enriquecido nuestra escena.

Otro factor limitativo es la escasez de publicación de obras teatrales chilenas. El teatro es un arte fugaz, lo es para los actores, para los directores, para el escenógrafo. Terminadas las representaciones de una obra, su trabajo es material de recuerdo. Quedará el testimonio de las fotografías, grabaciones, planos o bocetos; pero sólo eso. En cambio, la obra permanece abierta a la posibilidad de una nueva recreación; la obra no puede ser fugaz, y tal forma de supervivencia es su publicación. En este momento, si yo tuviera que elegir entre la publicación de una obra y su estreno aparejada a la seguridad de que ella no se publicaría, elegiría la primera alternativa. Sé muy bien que el teatro es para ser representado y que, secundariamente, es para ser leído. Pero, a su vez, con la publicación de la obra obtengo la posibilidad de que ella se represente en cualquiera época y en cualquiera latitud. El texto está ahí, pronto a ser recogido por quien pueda sentir interés por él. ¿Cómo formar la tradición teatral si no se publican las obras dramáticas? ¿Cómo justificar el esfuerzo, la dedicación,

las horas de angustias empleadas en encontrar la forma apropiada para resolver tal o cual situación, si la obra morirá junto con el caer del telón de su última representación?

Dada la poca actividad que hay en Chile, suele suceder que una obra de mérito no interese en un momento dado a las cuatro o cinco compañías que habitualmente representan en Santiago. Puede que ella no coincida con las limitaciones circunstanciales de los conjuntos o con la programación que se han fijado para el año. Y resulta que la obra aparece rechazada por todos, en circunstancias que un par de años después puede ser la obra que se busca. La publicación del texto, da trascendencia al trabajo del dramaturgo, lo dignifica, le permite evadirse de circunstancias accidentales.

Mi experiencia en tal sentido, es decidora. Bastó que **"Deja que los perros ladren"** fuera publicada en una revista española especializada, para que proliferaran las representaciones tanto en España como en Latinoamérica. La publicación en Chile, permitió que un grupo relativamente numeroso de teatros de aficionados la incluyeran en su repertorio. Y aún cuando el Teatro de Ensayo, que la estrenó no volviera jamás a intentar su montaje, yo sé que el texto está diseminado y que, en cualquier momento, personajes que yo creé y que ya están totalmente alejados de mí, pueden cobrar vida en cualquiera parte.

Estas son las principales limitaciones con que se encuentra un dramaturgo chileno en el ejercicio de su oficio y ella corresponde, huelga decirlo, a mi experiencia personal.

Pero no sería justo si callara los estímulos que implica ser dramaturgo en Chile. Por de pronto, existe facilidad para estrenar; el reducido público teatral se interesa por las obras de los autores nacionales. Y, al respecto, es necesario señalar la decisiva participación que ha tenido en este fenómeno la política implantada por Eugenio Dittborn en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica al programar, preferentemente, obras nacionales.

Yo recuerdo que mientras permanecí estudiando técnica del drama en la Universidad de Yale, escribí la versión definitiva de **"Deja que los perros ladren"**. Algunos de mis compañeros sabían de este trabajo y me preguntaban por mis progresos. Un día les anuncié que ya había terminado y que estimaba que la obra estaba lista para ser estrenada al año siguiente. Uno de ellos se asombró por esta seguridad mía. No concebía que un autor joven pudiera pronosticar el estreno de una obra recién terminada a tan corto plazo. La mayoría de mis compañeros, estoy seguro, no han visto aún una obra de ellos representada profesionalmente en los Estados Unidos y los que han logrado la hazaña, no creo que la hayan repetido. En cambio yo, autor chileno, no sólo he estrenado varias obras en mi país, sino que también he estrenado en Dallas, Texas, con una compañía profesional norteamericana. ¿Quiere decir esto que yo era mejor autor que mis compañeros? En absoluto. Tengo el privilegio de ser dramaturgo en Chile, donde si bien la actividad teatral es escasa, los dramaturgos también somos escasos y, cuando del extranjero se quiere conocer el teatro chileno, necesariamente aparecerá mi nombre junto a la decena de autores activos.

A lo dicho habría que agregar algunas experiencias personales que me parece interesante destacar. Desde que me retiré del Teatro de Ensayo, de la Universidad Católica, un año después del estreno de **"El Senador no es Honorable"**, no he estado ligado a ningún grupo teatral. Esto, obviamente, ha limitado mis posibilidades de estreno como también ha significado el no alternar en diaria frecuencia con directores, actores y escenógrafos. En cambio, he buscado el contacto con mis colegas autores por considerar que ese contacto podía significar un enriquecimiento en el mutuo intercambio de experiencias y opiniones. Años atrás, junto con Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa y Camilo Pérez de Arce nos reuníamos periódicamente analizando temas teatrales, leyendo nuestras obras en progreso, criticándonos mutuamente. Fue un período aleccionador y estimulante del que los cuatro dramaturgos que participábamos obtuvimos un gran beneficio.

No se trata que yo desprecie el contacto con directores y actores, sino que me parece más vital, más formador, el contacto entre autores y, más ampliamente, con escritores. En tal sentido mi experiencia en el Taller de Escritores, de la Universidad de Concepción, y la de los dramaturgos que la compartieron conmigo fue muy estimulante. Mientras el director y el actor están pensando en el espectáculo que en sí es fugaz, los escritores piensan en una obra duradera con una proyección que va más allá del éxito inmediato que requiere el espectáculo teatral. A mí me llama la atención, la actitud renuente de muchos dramaturgos chilenos a incorporarse a las Sociedades de Escritores o a autocalificarse de tales. Ellos suelen olvidar que el drama es un género literario y que el texto es lo único que da perdurabilidad a la actividad teatral.

En Chile, siempre se está pidiendo que nazcan nuevos autores. Y está bien que así sea, pero no se pone el mismo énfasis en la necesidad de que los autores ya estrenados puedan continuar ejerciendo su oficio y evolucionar en él. La experimentación —salvo casos excepcionales— les está vedada por la misma forma en que está organizada la actividad teatral. Y hay momentos en todo creador en que reconoce que la senda que ha seguido está agotada y trata de buscar —con titubeos— otros caminos. ¿Pero adónde llegar con estos ensayos? ¿Cómo obtener que esas obras se paren en un escenario y puedan mostrarle a uno mismo lo valioso que ellas tienen o los defectos de que están salpicadas?

Desde hace un par de años, yo me muestro insatisfecho con mi teatro. La estructura ibseniana que bien conozco y que he explotado, ya no me satisface. Necesito probar nuevos caminos. Lo he hecho. He escrito dos obras buscando una nueva forma que se adecúe a mis actuales inquietudes. Sé que ellas no están logradas, pero sólo su representación me puede dar la clase de sus defectos y sus cualidades. Una de ellas no se ha representado, la otra sí. Me refiero a **"VIÑA"**, trilogía de obras en un acto que subió al escenario, gracias al entusiasmo de un grupo de aficionados: El Teatro "del Callejón". Su representación ha sido de un valor inapreciable. Obtuve de ella una experiencia tan rica que puedo aseverar que, seguramente, ese estreno marcará mi futura actividad de dramaturgo. ¿Pero es posible encontrar con facilidad grupos entusiastas y serios a la vez, que quieran sumarse a esta aventura de la experimentación? No,

ciertamente. Y algo hay que hacer al respecto. Los conjuntos universitarios que nacieron siendo experimentales o de ensayo, bien podrían tener grupos de actores y directores que se dedicaran a estos ensayos en salas o en condiciones que no les signifique riesgos económicos ni de prestigio.

Está bien que nazcan nuevos dramaturgos, pero también es necesario dar medios a los dramaturgos que podríamos llamar "establecidos", para que puedan evolucionar, mejorar, madurar; en suma, realizarse plenamente.

No quisiera que de esta breve exposición sobre mi experiencia como dramaturgo, se desprendiera una sensación de pesimismo. Si bien es duro tener que reconocer que, por limitaciones personales, en primer término, y ambientales, en segundo, no he logrado ser "el mejor dramaturgo que puedo ser", no lo es menos que escribir teatro; es una experiencia cautivante. No quiero hacer referencia acerca de la importancia de ser escritor (ello sólo daría para un artículo de mayor extensión que el presente), pero siento que ser un escritor de teatro es un privilegio en relación al novelista, al cuentista, al poeta o al ensayista. Está la emoción de la encarnación de los personajes creados en seres de carne y hueso, que son los actores. Sentirlos a ellos como un primer público y, después, fijar rasgos físicos y psicológicos de acuerdo a sus propias características. Y cuando la obra tiene difusión esos rostros y esas características cambian, según cambie el actor; pero la esencia sigue siendo la misma. Miro fotografías de representaciones de "**Deja que los perros ladren**" hechas en distintas partes. Aquí el Esteban Uribe que conocieron en Zaragoza era alto y espigado; más grueso y tosco el de Antofagasta, fino y con un dejo de elegancia el que se exhibió en Dallas. El Esteban Uribe, de México, tiene ciertos rasgos indios y aquél, el del pueblito español cuyo nombre no tuve la precaución de anotar, es un adolescente que se ha teñido con polvo las sienes para representar más edad. Pero todos ellos son o fueron el mismo Esteban Uribe que yo imaginé, con sus problemas de conciencia, tentado por el dinero, tentado por la virtud. ¿Qué poeta, qué cuentista, qué novelista puede tener esta misma experiencia? ¿Cómo podrían ellos meterse en el cerebro de sus lectores y detectar las imágenes que sus palabras provocan?

Y hablemos del espectáculo cautivante de mirar desde algún escondite el rostro de los espectadores, mientras se representa una obra propia. ¿Cómo no recordar con simpatía a ese cadete naval que reía anticipándose a los demás, con cada chiste de "**Mi Mujer necesita marido**", cuando se representó en Valparaíso? ¿O aquella señora que secaba sus lágrimas silenciosamente en la escena de Octavio y Carmen de "**Deja que los perros ladren**"? ¿O el rictus doloroso que sorprendí en aquella espectadora de "**Las Exiladas**", cuando Emilia besa el pescado podrido con que un bromista burla su deseo de amor?

Si la literatura es comunicación, si el arte es comunicación, en ninguna parte esta comunicación se produce en forma más efectiva que en la representación teatral.

Y, por último, está la noche del estreno. Esa noche que tiene algo de gran juego en el que para participar, hay que saber las reglas. Saber conocer

el aplauso espontáneo y el de simpatía; saber medir la atención de los espectadores por su tranquilidad en los asientos; saber devolver sonrisas que no son sonrisas; medir en la efusión del abrazo la sinceridad y el compromiso.

Un novelista publica su libro y, después de un tiempo, aparece una crítica aquí, otra allá, un amigo se la comentará; otro guardará silencio. Y, al cabo de dos o tres meses, sabrá si su libro ha sido un éxito o un fracaso. Lo sabrá él y puede que lo sepan los demás. En cambio, para el autor teatral, todo eso se juega y el resultado se sabe en una sola noche. Como contrapartida, su éxito será más fugaz. Pero no se puede pedir todo.

En resumen, con todas las limitaciones personales y ambientales, estoy satisfecho de ser dramaturgo. Y seguiré siéndolo. No ha llegado aún el momento de hacer el balance final; y, bien mirado, el resultado me tiene sin cuidado.

Una noche de 1952 se me impuso un compromiso y lo estoy cumpliendo a medida de mis posibilidades.

Eso es todo.

S E R G I O V O D A N O V I C

Ha estrenado :

"El Senador no es Honorable", 1952, Premio Municipal.

"Mi mujer necesita marido", 1953.

"La cigüeña también espera", 1956.

"Deja que los perros ladren", 1959 (Premio Municipal).

"Viña", 1964 (Premio Municipal).

"Los Fugitivos", 1965.

De estos, "Mi mujer necesita marido" y "Deja que los perros ladren" han sido llevadas al cine. Esta última y "Viña" han sido traducidas al inglés. Vodanovic ha sido estrenado en EE. UU., México, Argentina, Uruguay y Perú.

Becado por la fundación Rockefeller, ha sido subdirector del Taller de escritores de la Universidad de Concepción y crítico de diversas publicaciones. Actualmente es miembro de la Comisión Nacional de Cultura.