

frente al tono irreverente y a la postura juguetona que suele adoptar el mirlo/dramaturgo.

Sin embargo, no cabe duda de que para el lector irremediamente abergaminiado, la *burla* constituye no solamente una fuente de diversión, sino también un modo de *enseñar verdades*. Si Bergamín, siguiendo el memorable ejemplo de Unamuno, considera el «santo oficio del escritor» como el de «inquirir verdades» (y de decirlas también), entonces aquí en *Los filólogos* las *inquiére* y las *dice* con su ingenio habitual, denunciando, entre burlas y veras, las actitudes que consideraba perjudiciales a la esencia vital de la lengua que él mismo ha mantenido viva en su propia obra *antifilológica*.

NIGEL DENNIS.

*Slavic Studies and Modern Languages.*

*University of Ottawa.*

*Ottawa, Ontario.*

CANADA K1N 6N5.

## Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria (1842)

El teatro chileno presenta, a través de su desarrollo bastante heterogéneo, diversas etapas, las cuales responden y son el reflejo de ciertos hechos configuradores. Desde este punto de vista, es innegable el valor que tiene el año de 1842 en nuestra dramaturgia, básicamente desde una doble perspectiva: en primer lugar, se estrenan dos obras nacionales, «Los amores del poeta» y «Ernesto» (de Carlos Bello y Rafael Minvielle, respectivamente), las cuales corresponden al llamado *teatro romántico* y que, dadas las condiciones en que surgieron, tuvieron un atronador éxito de público y de crítica; en segundo lugar (lo que interesa recalcar aquí), un hecho indirecto a la actividad teatral, como lo fue el discurso pronunciado, el 3 de mayo, por José Victorino Lastarria en la Sociedad Literaria, va a ser un elemento precursor al tipo de dramaturgia (y, en general, a la literatura) que surgirá en la segunda mitad del siglo XIX: el *Costumbrismo*.

### Discurso de Lastarria

El discurso de Lastarria, verdadero manifiesto romántico de una generación que se está visualizando, nace a raíz del rechazo de algunos pensadores chilenos a modelos foráneos (principalmente, españoles y franceses), y al intento de rescatar nuestra propia literatura, como reflejo de la sociedad, de la idiosincrasia de un pueblo que poco a poco va adquiriendo su fisonomía y se va gestando. Esta reflexión sobre la función de la literatura y su carácter social es confirmada por el mismo Lastarria:

«La nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea más popular»<sup>1</sup>.

Estas ideas no son originales de Lastarria, ni mucho menos. Obedecen a toda una concepción romántica universal, que, partiendo de Francia (Romanticismo Social), se expande a las naciones hispanoamericanas. Por eso, tampoco es arbitrario el momento en el cual surge esta aspiración vital: proceso de cambio, de transformación, de ruptura con un pasado colonial. De ahí que la literatura adquiera un sentido que supera el simple acto de escribir (la forma en función del contenido):

«Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándole a venerar su religión y sus instituciones»<sup>2</sup>.

Así, la literatura va a ahondar en su preocupación por ser un «modelo» en la entrega de elementos antes ignorados: problemas sociales, reflexión en torno a las costumbres, crítica a sistemas desvinculados con una realidad autóctona.

## Artículo de costumbres

Es innegable que otro elemento precursor del teatro costumbrista, es el *artículo de costumbres*, que, a decir del profesor y crítico Julio Durán Cerda,

«Por un lado, obliga a la observación directa del medio ambiente físico y social, y, por otro, impulsaba a adoptar una actitud crítica y satírica (...). A esta actitud crítica se suma el afán constructivo, moralizante»<sup>3</sup>.

Antes de esta fecha (1842), se conocía el artículo de costumbres en Chile, aunque su práctica surge como resultado del manifiesto de Lastarria, pues se adaptaba perfectamente a la intencionalidad de constituir una literatura propia: cuadro pintoresco, descripción de «tipos» y costumbres, crítica social, intención moralizante, son, en general, sus más importantes características.

Los principales modelos extranjeros son los españoles Mariano José de Larra y Mesonero Romanos; en Chile, cultivan este género principalmente, el mencionado Lastarria, José Joaquín Vallejo («Jotabeche») y el novelista Alberto Blest Gana. A manera de ejemplos, títulos como «Invocación. El Provinciano», «El Provinciano en Santiago», «El Provinciano Renegado», por citar una sola temática, ilustran personajes, hechos, situaciones características de nuestro medio.

Alberto Blest Gana es, sin duda, el precursor más directo de este teatro; además de escribir una serie de novelas que no se apartan de esta línea (basta sólo nombrar su famoso y tan leído «Martín Rivas», brillante pintura costumbrista de esta época estudiada), cuadros de costumbres publicados en revistas y periódicos de la época,

---

<sup>1</sup> LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO: *Recuerdos Literarios*. Santiago de Chile. Editorial Zig-Zag, 1968, pág. 105.

<sup>2</sup> LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO: *Recuerdos Literarios*, pág. 106.

<sup>3</sup> DURÁN CERDA, JULIO: *Panorama del Teatro Chileno (1842-1959)*. Santiago de Chile. Editorial del Pacífico, 1959, pág. 22.

inicia el movimiento costumbrista, propiamente tal, en 1859, con su obra «El jefe de la familia», única obra teatral que escribió, y que será tratada en el momento oportuno.

### Tres generaciones literarias:

El movimiento que se genera a partir de esta fecha no es un fenómeno disperso ni aislado, aunque así se haya pretendido demostrar en algunos estudios sobre nuestra dramaturgia (de por sí escasos), a causa de la poca sistematización de los datos. Este fenómeno es el resultado de algo, obedece a ciertas motivaciones, a cierta actitud vital. Y esta variación de la «sensibilidad vital» (Ortega y Gasset), de hombres agrupados en un sistema común de edad, dentro de determinadas circunstancias históricas, corresponde a lo que se ha llamado una *generación literaria*:

«Si cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión. Se cierne sobre ella el severo imperativo de desarrollar esos gérmenes interiores, de informar la existencia en torno según el módulo de su espontaneidad»<sup>4</sup>.

Siguiendo el esquema propuesto por el profesor Goic<sup>5</sup>, que lo aplica a la novela hispanoamericana y que sirve a nuestro interés, tenemos tres instancias significativas en nuestro estudio: la generación de 1852 (precostumbrista), la de 1867 (costumbrista) y la de 1882 (naturalista), instancias que se superan y se complementan y que configuran una visión de la dramaturgia chilena del siglo XIX, bastante clara y relevante. Este método generacional permite la comprensión de la evolución del teatro, de sus contenidos y formas dramáticas, es decir,

«Demuestra cómo varían la estructura, los motivos, los asuntos y la concepción de la obra, según sea el sistema de preferencias que particularizan a las distintas generaciones»<sup>6</sup>.

La generación de 1852 constituye la segunda generación romántica. Corresponde a los nacidos de 1815 a 1829, siendo su gestación histórica desde 1845 a 1859 y su vigencia literaria desde 1860 a 1874. Sus principales características son: Romanticismo Social, función utilitaria de la literatura y evocación de asuntos históricos y costumbristas. Aquí podemos considerar a los siguientes autores: José Victorino Lastarria (1817-1888), Salvador Sanfuentes (1817-1860), José Antonio Torres (1828-1864) y Guillermo Blest Gana (1829-1904)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *El tema de Nuestro Tiempo*. Madrid. *Revista de Occidente*, 13a. edición, 1958, pág. 13.

<sup>5</sup> CEDOMIL GOIC: *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile. Ediciones Universitarias, 1972.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ, MARIO: *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, 1967, pág. 32.

<sup>7</sup> Algunas obras de estos autores: LASTARRIA (precursor ideológico de esta generación): *¿Cuál de los dos?*, *Lunática por deber*. SANFUENTES: *Juana de Nápoles*, *Una Venganza*, *Cora o la Virgen del Sol*. TORRES: *El Poeta Aventurero*, *La Independencia de Chile*, *Una Promesa de Amor*, *Carlos o Amor de Padre*. GUILLERMO BLEST GANA (hermano de Alberto): *La Conjuración de Almagro*, *Lorenzo García*.

La generación de 1867 constituye la tercera generación romántica. Corresponde a los nacidos de 1830 a 1844, siendo su gestación histórica desde 1860 a 1874 y su vigencia literaria desde 1875 a 1889. Sus principales características son: Comprensión del tipo de sociedad, observación inmediata, diálogo caracterizador del mundo, desidealización de la mujer, grupos sociales antagónicos, crítica y sátira a determinadas costumbres. Sus autores: Alberto Blest Gana (1830-1920), Daniel Barros Grez (1834-1904), Luis Rodríguez y Velasco (1838-1890), Román Vial (1833-1896) y Carlos Walker Martínez (1842-1905) <sup>8</sup>.

La generación de 1882 constituye la primera generación naturalista. Corresponde a los nacidos de 1845 a 1859, siendo su gestación histórica desde 1875 a 1889 y su vigencia literaria desde 1890 a 1904. Sus principales características son: representación de una realidad de clase baja; motivos de violencia, pasión sexual, horror, miseria; burguesía arribista y ambiciosa; impulso nacionalista; visión del campo o la ciudad, del pasado histórico o del presente; científicismo: positivismo, darwinismo, pesimismo de Schopenhauer, teorías de Taine, Zolá, etc.; voluptuosidad femenina; relación hombre-paisaje; uso de la lengua popular. Sus autores: Juan Rafael Allende (1848-1909), Daniel Caldera (1851-1896), Antonio Espiñeira (1855-1907), Domingo Antonio Izquierdo (1859-1886) y Mateo Martínez Quevedo (1848-1923) <sup>9</sup>.

Al estudiar estos tres grupos desde una perspectiva generacional, tiene como objetivo sistematizar el análisis de nuestra dramaturgia, y comprobar que las obras no son hechos aislados, sino que, al contrario, clarifica, determinan y proyectan la dramaturgia contemporánea.

## Generación dramática de 1852 (precostumbrista). Análisis de una obra representativa

De las características mencionadas para esta generación, indudablemente que la más importante es el llamado *Romanticismo Social*, que tendía a la vez a representar las condiciones de un mundo cambiante e inducir el progreso o el perfeccionamiento de las formas de vida republicana» <sup>10</sup>.

Es indudable que las nuevas condiciones sociales y políticas de Chile van a implicar, por parte de algunos intelectuales, una toma de conciencia ante una realidad

---

<sup>8</sup> BLEST GANA, ALBERTO: *El Jefe de la Familia*. BARROS GREZ (considerado como el «padre del teatro chileno»), tiene una extensa obra dramática, de la cual sólo se considerarán algunos títulos): *La Beata; Mundo, Demonio y Carne; La Iglesia y el Estado; Como en Santiago; Cada Oveja con su Pareja; El Tutor y su Pupila; El Vividor; El ensayo de la Comedia*. RODRÍGUEZ y VELASCO: *Por Amor y por Dinero*. VIAL: *Choche y Bachicha; Una Votación Popular; Los Extremos se Tocan; La Mujer-Hombre; Gente Alegre. Tertulia de Confianza*. WALKER MARTÍNEZ: *Manuel Rodríguez; La Redención de Chile*.

<sup>9</sup> RAFAEL ALLENDE (también de una extensa producción): *El General Daza; José Romero, Alias Peluca; Víctima de su Propia Lengua; La República de Jauja; Un Drama sin Desenlace; El Cabo Ponce; De la Taberna al Cadalso*. CALDERA: *El Tribunal del Honor; Arbaces o el Último Ramsés*. ESPÍNEIRA: *Chincol en Sartén, Más Discurre un Hambriento que Cien Letrados; Cervantes en Argel; Lo que no Tiene Sanción*. IZQUIERDO: *Veintiuno de mayo, Un mal sin Remedio; La Quintrala*. MARTÍNEZ QUEVEDO: *Don Lucas Gómez, o sea el Huaso en Santiago; En Vísperas de Elecciones*.

<sup>10</sup> CEDOMIL GOIC: *Historia de la Novela Hispanoamericana*, pág. 76.

que se manifiesta netamente nacionalista, impulsada por todo el movimiento libertario, que da lugar a una preocupación constante por consolidar una sociedad bajo los cánones sustentadores de lo propio, un adquirir conciencia, por ende, de la necesidad de la estabilización nacional. De ahí, en estas circunstancias, la tremenda importancia del discurso de Lastarria.

Este Romanticismo Social estaba sustentado en principios liberales, una visión política del mundo (perspectiva ideológica). Esto permite su interrelación con lo costumbrista, ya que desde un punto de vista estructural ambos elementos apuntan a una misma dirección, con sólo una diferenciación en el asunto. Así, la literatura y, en consecuencia, el teatro, persiguen una función moralizante: exaltación de las virtudes y repudio de los vicios; de esta manera, el enfoque histórico, el evocar hechos pasados, tiene un sentido que va mucho más allá de lo que implicaría una simple evocación. Se puede vislumbrar un carácter épico en esta posición: el distanciamiento del hecho histórico permite considerar las posibilidades de alternativas de acción ante posibles hechos presentes.

Se visualiza un teatro histórico y costumbrista; histórico, porque es la forma más adecuada a esta tendencia; costumbrista, porque sirve para recalcar esta función moralizante. Es indudable que, con la generación siguiente, este costumbrismo adquirirá mayor plenitud e independencia estructural; ahora sólo está en función de lo histórico.

Es importante aclarar que las generaciones no constituyen etapas separadas, cerradas en sí mismas, sino son líneas continuas que se proyectan con énfasis diferentes.

*Juana de Nápoles* (1850), de Salvador Sanfuentes, es un drama histórico en cinco actos. Su argumento está tomado de la «Littérature du Midi de l'Europe», del economista e historiador suizo Juan Carlos Leonardo Simonde de Sismondi (1773-1842), aunque no en su totalidad, sino una primera parte de la verdadera historia de la reina, la cual sufre una alteración respecto al original.

Los cuatro primeros actos de la obra transcurren en Nápoles. Trata de la recuperación del trono por parte de Andrés, esposo de Juana, quien ha sido vilipendiado por ella, haciendo de la Corte un lugar de diversión y de escarnio:

«ANDRÉS.—*¡Pero nadie presumía los desprecios, los descarados ultrajes que de ella y de sus adeptos, para mi tormento unidos, Andrés ha estado sufriendo?»*<sup>11</sup>.

Roberto, amigo de Andrés, le entrega un papel cerrado, que contiene una bula del Papa, permitiendo que la corona de Nápoles se la ciña Andrés. Esto da lugar a que Juana y sus amigos traten, por todos los medios, de impedirlo. Por eso, en la fiesta de coronación, colocan un letrero que infama su nombre, el de su consejero Nicolás de Acciayoli y el de Francisca, hija de éste, y de quien Andrés está profundamente enamorado:

---

<sup>11</sup> SANFUENTES, SALVADOR: *Juana de Nápoles*. EN: NICOLÁS PEÑA. *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I, Santiago de Chile. Imprenta Barcelona, 1912. Todas las citas son de este tomo.

«ACCIAYOLI.—*¡Dios mío! ¡Qué es lo que veo!  
 ¿Es aqueste un sueño informe  
 que espantoso, inconcebible  
 turba mi mente? Del golpe  
 de un rayo me siento herido...  
 ¿O será que se equivoquen  
 mis ojos, y creen ver  
 imaginarios horrores?  
 Leamos... Sí... sí; ¡no hay duda!:  
 “Andrés le pagó a Acciayoli  
 de Francisca el deshonor!”»*

Esto mueve a Nicolás a marcharse de Nápoles, sin que Andrés lo pueda impedir:

«ACCIAYOLI.—(...) *No nos queda,  
 hija, ya otro recurso que alejarnos  
 de este país de maldición. La tierra  
 ofrecerá otro asilo a tus virtudes...»*

Antes de partir, mostrando su grandeza de espíritu, Francisca le confiesa a Andrés el amor secreto que ha mantenido por él, pero igual partirá fuera de Nápoles, guardando eternamente este amor:

«FRANCISCA.—*Los suspiros mudos  
 que a mi lado exhalaba vuestro seno  
 no eran perdidos como vos pensabais,  
 sino que hallaban en Francisca un eco.  
 Mas el deber mandaba el disimulo,  
 obedecer debía aunque por ello  
 agonía mortal sufriese el alma.  
 (...)  
 Iré a guardar la muerte. Vos en tanto  
 con vuestra esposa uníos, yo os lo ruego,  
 amadla, y si esto os cuesta algún martirio,  
 a lo menos os sirva de consuelo  
 al recordar que hay otra que, distante,  
 mucho más que vos mismo está sufriendo.»*

En estos instantes, le llega una carta de Juana, en que le pide perdón, y le solicita que la vaya a buscar al palacio de San Pedro de Morona, para volver juntos a Nápoles:

«*Si juzgáis verdadero el arrepentimiento de vuestra esposa, si consentís en olvidarlo todo,  
 dadme una prueba de ello viniendo a Morona, donde os espero. De aquí volveremos juntos a  
 Nápoles, en medio de las aclamaciones con que no dudo que el pueblo saludará nuestra reconciliación.»*

Aunque esta carta le produce recelos, decide ir al palacio, lugar de acción del último acto de la obra.

En realidad, la carta era una argucia para atraer a Andrés hacia ese lugar y provocarle la muerte. Juana recibe a su esposo; se informa de la partida de Francisca y de lo que ella dijo, lo que da lugar a un cambio en su actitud:

«JUANA.—*Siento que mi rencor se va calmando,  
 y que corriendo voy a un precipicio,  
 cuando de flores se me muestra un campo.»*

Finalmente, Andrés es traicionado y herido de muerte, hecho que produce en Juana desolación, pese a todos los ardidés que había cometido en su contra:

«CATALINA.— (A Juana) ¡Mujer débil!  
JUANA.— ¿Esa voz?  
CATALINA.— ¡Es fingida y por llamarlo!  
JUANA.— (Alzándose apresurada)  
¡Ah! ¡Dejadme volar a socorrerle!  
CATALINA.— (Poniéndose delante)  
Yo no te lo permito. A ese tirano  
quieres salvar, ¡y pierdes a los tuyos!  
JUANA.— Una imperiosa voz me está clamando  
que lo salve... Señora, permitidme...  
o incurriréis en mi venganza. ¡A un lado!  
CATALINA.— Tú apresuras su muerte.  
ANDRÉS.— (Dentro) ¡Oh, asesinos!»

La obra de Sanfuentes es bastante extensa, en versos desiguales, pero se ajusta, tal como se planteó en un principio, a los cánones de su generación. Obra histórica, evoca otras costumbres, de las cuales se infieren esquemas valorativos (de ahí una especie de moraleja), que se rechazan abruptamente.

No existe un desarrollo de personajes, aunque sí es fácilmente discernible la presencia de dos mundos en pugna, antagónicos: uno representado por Juana y sus amigos, llenos de odio y de rencor, aprovechadores, sin escrúpulos (Catalina de Bizancio es una vulgar alcahueta, preocupada sólo de apresurar la relación amorosa entre Juana y su hijo Luis); el otro mundo está representado por Andrés, su amigo Roberto, Nicolás y su hija Francisca, símbolo de belleza física y espiritual. Ellos desean salvar a Nápoles del infortunio llevado por un gobierno que se ha despreocupado del pueblo. Por eso, la coronación de Andrés viene a significar una esperanza en Nápoles y un peligro para quienes han gobernado impunemente. Esta esperanza es cortada violentamente con el asesinato del soberano, situación con la cual finaliza la obra.

## Generación dramática de 1867 (Costumbrista). Análisis de una obra representativa

Se ha hecho hincapié con anterioridad en la importancia que tuvo el discurso de Lastarria. Esto repercute, con gran fuerza, en la dirección de esta generación, al igual que el llamado artículo de costumbres.

En estos momentos, se puede hablar por primera vez de la existencia de un teatro típicamente chileno, rescatador de valores sociales de la época; surgirá, en consecuencia, una escritura dramática autóctona, ya no un mero reflejo de corrientes extranjeras.

Lo más importante de este costumbrismo será la presencia del elemento satírico, existente en todas las obras, a través del cual se mostrarán y criticarán costumbres y realidades sociales: clases sociales, comportamientos de tipos humanos (por ejemplo, arribismo, oportunismo), contradicciones valorativas, actitudes religiosas, provincianismo de la nación, etc.

Aunque existe una buena presentación de personajes, no hay logro en su posterior

desarrollo. Tenderán a transformarse en «tipos» que evolucionan en forma unidireccional, sin mayores complejidades en su tratamiento. Por otro lado, muchas obras no presentarán un conflicto dramático único, sino un conjunto de intrigas menores que van a ir desvelando esos caracteres, en general «falsos», que han surgido en la incipiente sociedad chilena.

*El jefe de la familia*, de Alberto Blest Gana, fue escrito en 1858 y es una de sus primeras obras. Su construcción dramática obedece a un esquema de carácter tradicional, rigiéndose por la relación entre actos y significación, en cuanto al avance del conflicto dramático: presentación de los personajes (primer acto), clímax (segundo acto) y desenlace (tercer acto). A partir de un determinado conflicto, se va visualizando la sociedad chilena de la época, criticándose dichas estructuras sociales y los móviles que motivan a determinados personajes a actuar bajo intereses personales, buscando la obtención de beneficios.

El primer acto transcurre, al igual que los restantes (unidad de lugar), en la casa de doña Prudencia y don Manuel, quienes ofrecen un baile, con el fin de que su hija Clara pueda encontrar pronto un marido. Este interés se ve apoyado ante la existencia de dos pretendientes, Casimiro y Enrique, quienes tienen distintas intenciones al desear la mano de Clara: un amor surgido en silencio y la obtención de un lucro económico, respectivamente.

Pero la importancia de este acto no radica en la fábula, sino en la presentación de los personajes protagónicos y otros secundarios, que son portadores de sectores de mundo. En el primer diálogo de la obra, entre don Manuel, «el jefe de la familia», y su criado Juan, nos enteramos de lo que realmente vale el dueño de casa, no sólo mediante su propia información, sino a través de los apartes de que se vale Juan para ridiculizarlo:

«MANUEL.—            *Te prometo, Juan, que por este año se acabaron aquellos bailes.*  
JUAN.—                *(Aparte) Mientras la señora no disponga otra cosa.»*<sup>12</sup>

Frente a don Manuel, su esposa, doña Prudencia, presenta una antinomia: decidida a mandar y ser obedecida, preocupada de cosas insignificantes, constantemente lo apabulla. Esta misma superficialidad se encuentra en Clara, la niña pretendida (está más bien al servicio de la acción dramática que desarrollada en cuanto personaje).

En esta atmósfera creada por los diferentes personajes, dentro de un marco de costumbres sociales, con el tanpreciado baile, las alusiones al despertar de la ciudadanía frente a las nuevas riquezas que se han encontrado y explotado, la existencia de esa nueva clase dominante en lo económico, también hay una alusión, al principio de la obra, a la tan famosa «Sociedad de la Igualdad», grupo de socialistas utópicos, al mando de Francisco de Bilbao y Santiago Arcos, que implica un verdadero cambio y un surgir de una clase que se siente desposeída y que, teatralmente, es mencionado por vez primera.

En el segundo acto, don Claudio Bustos, hermano de doña Prudencia, y señora, Aurora Díaz, han llegado de visita a la casa de doña Prudencia. Este sabe muy bien

<sup>12</sup> BLEST GANA, ALBERTO: *El Jefe de la Familia*. Edición separada de la Revista *Apuntes EAC*, número 78, de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.



quién es ese tal Enrique Saldalla, su actual situación económica y decide desenmascararlo. Ante esto, doña Prudencia ordena a don Manuel que, como jefe de familia, expulse a ese joven de su casa. Después de una serie de vacilaciones, lo hace, ante lo cual Enrique promete vengarse:

- «MANUEL.— *Pues si usted tiene calor debería marcharse a tomar el fresco a la calle.*  
(Aparte). *Si no entiende esto, es que se está haciendo tonto.*
- ENRIQUE.— *Usted me permitirá que le manifieste mi sorpresa por el lenguaje que usted está usando conmigo, caballero.*
- MANUEL.— (Aparte). *¡Aquí fue Troya! (Alto). Quiero decir que me alegraría mucho de ver... de no ver... de que usted suspendiese sus visitas a mi casa.»*

Claudio viene de provincia (Copiapó). Al ser consultado por don Manuel, informa de su sorpresa al ver el nuevo rostro de la capital, los bellos edificios, el avance, en general, que está experimentando la ciudad (lo documental). Este cambio también se manifiesta en las modas:

*«Dicen que nos estamos civilizando mucho, porque en materia de modas estamos cada día más a la europea... a la francesa...»*

El concepto de copia, imitación; este afán del período de ver y oír arte europeo se dilata, abarcándolo todo. Así, van surgiendo (no en esta obra, pero sí posteriormente) personajes desarraigados, que utilizan lenguajes foráneos (oseudolenguajes), abominadores de lo propio, arribistas, siúuticos, inmersos en una realidad que les es ajena y a la cual critican.

Nuevamente se vuelve al nivel de las apariencias: don Manuel habla de que se hace respetar, que las cosas se cumplen cuando él las ordena; en todo caso, este juego de apariencias, bastante reiterativo, se utiliza en dos niveles: uno que no produce malestar, inofensivo (don Manuel), y el otro, que persigue el logro de beneficios (Enrique).

En el tercer acto, Clara se entera de las verdaderas intenciones de su pretendiente y muestra a su padre una carta que Enrique le ha mandado, donde aparece un proyecto de fuga y rapto. Deciden, ante esto, esperarlo en la noche y así vengar el honor familiar, que pensaba ser pisoteado.

Este acto transcurre dos días después, y se inicia con la lectura de la aludida carta, donde nuevamente se manifiesta su valor como persona (Enrique): cínico, hipócrita. Ante el proyecto de fuga, Clara reacciona: lo seguirá amando, pero nunca ~~destruirá~~ a sus padres (valor positivo que permite el acercamiento de ésta al mundo de Casimiro, su otro pretendiente).

Todo culmina «con la captura», después de una serie de ruidos, confusiones, de Enrique; aprovecha esto Casimiro para sacar partido de la situación:

- «CASIMIRO.— (Mirando a Clara). *Gracias, tal vez dentro de poco tenga que reclamar su apoyo para un asunto de mi mayor interés.*
- MANUEL.— *Cuando usted guste, hable usted con confianza; que yo soy el jefe de la familia.»*

Es indudable el carácter costumbrista de esta obra: a través de ella, nos hemos

interiorizado de ciertos aspectos de la sociedad chilena del siglo XIX, han sido criticados algunos personajes que representan sectores de mundo deteriorados, existe una mirada irónica, se han dado, a fin de cuentas, los primeros pasos en el acercamiento a un teatro de intencionalidad social. Esto a través de una acción dramática lineal, de una poca profundización en la caracterización de los personajes, de una limitación a una construcción de tipo tradicional, de ciertos esquemas reiterativos y de situaciones que no aportan un material valioso en la totalidad de la obra.

A pesar de todas estas objeciones, es indudable que este movimiento que se inicia con *El jefe de la familia*, supera lo que en dramaturgia chilena se había proyectado con anterioridad, y, se acerca a los postulados de los ideólogos del año 42 en la búsqueda de lo nacional sobre lo foráneo. Junto a este primer valor de perspectiva general, está el de ser vanguardia en ese momento en Chile y ser un paso necesario para la consolidación del teatro chileno, ya definitiva en el siglo XX.

### Generación Dramática de 1882 (Naturalista). Análisis de una obra representativa

La creación de personajes en el interior de los cuales fluyen los contenidos sociales y políticos, el retrato de las costumbres y el surgimiento de los grupos populares chilenos, son las características centrales de esta generación.

Además, sigue siendo de gran importancia el retrato de «lo femenino», la presencia del tema histórico (desde distintos ángulos, ya sea como la recreación de hechos pasados, o la intención de mostrar situaciones que están ocurriendo en ese momento), presentación de estilos de vida y lenguajes de sectores campesinos y sus relaciones con la vida urbana, búsqueda de nuevas ópticas y nuevas miradas artísticas sobre los hechos. Frente a esto último, se puede decir que hay una «distorsión» de la realidad, en lugar de un «retrato» de la realidad, como se veía en el período anterior.

Es una generación bastante heterogénea, de una gran amplitud temática, con una preocupación en el aspecto formal para mediatizar el hecho artístico.

*El tribunal del honor* (1877), de Daniel Caldera, es una obra en tres actos, que marca un hito en la dramaturgia nacional, por la perfección en su construcción dramática. Está basada en un hecho real, un crimen pasional, ocurrido en la ciudad de San Felipe en la década de 1830, aunque la obra supera el hecho mismo y adquiere características universales.

Un militar de alto rango, Don Juan, es engañado por su mujer, María, por la fuerza de la pasión entre ella y Don Pedro (triángulo amoroso como conflicto central). María se había casado con Don Juan presionada por su padre, quien la había obligado porque éste tenía más fortuna que Don Pedro.

La historia se desarrolla a partir de la llegada de un brillante militar a la casa del matrimonio: Don Pedro Rodríguez, el amor de toda la vida de María. Ella es un personaje que tiene una historia anterior, ya que guarda un gran conflicto psicológico que es el de su amor-pasión, de muchos años, por don Pedro, frente a sus deberes conyugales.

Esta pasión reprimida se reconoce sólo cuando aparece don Pedro (es el jefe de

una expedición militar que se dirige al norte durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana) de nuevo en su vida. Allí, nuevamente, fluyen todas sus contradicciones en ella, trata de mantener firme su propósito de no ceder, pero a medida que escucha el relato de don Pedro debe reconocer que aún lo ama:

- «DON PEDRO.— (Profundamente conmovido); *María, no hables así!* (Tomando una resolución dolorosa). *¡Yo solo seré el desdichado...! ¡Me iré...!*
- MARÍA.— (Con exaltación) *¡Oh!, ¡no...! ¡Tú no debías haber sabido esto! Abí está el mal. Ya lo sabes... ¡Yo no me defiendo! ¿Crees tú que se sostienen impunemente estos combates...? Yo me moriría si tú te alejases... ¡Y no quiero morirme! ¡Siento cierta rabia por ser feliz y por hacer que tú lo seas...! Necesito decirte mil veces que te amo... que no he amado a nadie más que a ti...»*<sup>13</sup>.

Don Pedro le propone huir y dejar su matrimonio, a lo cual María acepta. A todo esto, Don Juan ha interceptado unas cartas de ellos (durante la ausencia militar de don Pedro) y descubre el engaño.

Al llegar nuevamente Don Pedro a la casa y ante los reproches de ella por el silencio mantenido durante el tiempo de separación, se dan cuenta que sólo don Juan pudo haber interceptado las cartas, ante lo cual deciden huir de inmediato. Cuando se dispone a recoger unos papeles en su habitación, para marcharse, Don Pedro es asesinado por el marido engañado:

- «MARÍA.— (Con angustia sobresaltada). *¡Yo debía haberlo notado antes...! ¡Partiré como estoy sin llevar nada... más que mis remordimientos!* (Se oye un tiro dentro). *¡Ah!, ¿qué sucede?* (Gritando). *¡Quién anda ahí!* (*Aparece Don Juan, trayendo un rollo de papeles en la mano; cierra la puerta del jardín; hace otro tanto con la de la izquierda y en seguida se acerca a María*).
- DON JUAN.— (Fríamente). *Soy yo, que acabo de matar a tu amante.»*

En ese momento él le hace un juicio a María: la acusa, la defiende y la juzga, con un único veredicto: culpable, y, por tanto, debe morir. Esta penúltima escena de la obra es de una gran belleza y fuerza dramática, donde se puede apreciar el concepto hondo, de una dimensión clásica, del honor mancillado.

Para cumplir la sentencia, Don Juan le ofrece beberse un veneno o si se resiste la apuñalará. María pide clemencia, presentando un último recurso: piedad por el hijo que lleva en sus entrañas, argumento que éste rechaza violentamente:

- «MARÍA.— *¡Te pido perdón para quien es inocente...! ¡Para el hijo que he sentido agitarse en mis entrañas...!*
- DON JUAN.— (Con estupor) *¡El hijo!*
- MARÍA.— (Tomándole las manos) *¡Sí...! ¡Perdón para mi hijo! ¡Sólo la madre ha sido criminal...!*
- DON JUAN.— (Enfurecido) *¡Desdichada!* (Remeciéndola) *¡Y piensas moverme a compasión...! (Con rabia creciente) ¡El hijo que lleva en sus entrañas!»*

Finalmente, la hiere mortalmente con el puñal.

<sup>13</sup> CALDERA, DANIEL: *El Tribunal del Honor*. Ed: DURÁN CERDA, JULIO: *Panorama del Teatro Chileno (1842-1959)*. Op. cit.

## Conclusión

Aunque no se debe olvidar la existencia de un teatro de ideas, revolucionario, contingente, en la década de 1810 (teatro que apoyaba la emancipación nacional, independentista, como, por ejemplo, el de Camilo Henríquez), es indudable que el verdadero teatro chileno, nacional, surge a partir de la década del 40, teniendo como elementos precursores los ya mencionados: discurso de Lastarria y artículo de costumbres. Por eso, podemos decir que el denominador común o el signo distintivo de este siglo XIX en el ámbito teatral chileno es la presencia del *Costumbrismo*, presencia, a su vez, en el restante teatro hispanoamericano, fundamentalmente en Uruguay y Argentina. Este costumbrismo, como se ha visto, tiene distintos niveles significativos, los cuales se interrelacionan y se proyectan a lo largo del siglo, para sumergirse en el siglo XX, aunque ya, desde una visión mucho más amplia y universal.

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO  
*General Perón, 32, 23 L.*  
MADRID-20.

## El arte de los jardines

Los que vivimos en la ciudad muy a menudo sentimos una gran añoranza de los árboles y de los jardines. Soñamos con árboles frondosos y en el recuerdo oímos el susurro de los álamos. Vamos hacia los parques para estar bajo las frondas de los castaños. Padecemos una neurosis verde. La nostalgia del árbol y de las plantas y de los jardines es tan intensa, que el hombre va caminando por las calles sin árboles como por un desierto en busca de oasis, y mira a los balcones y a las terrazas de donde cuelga una enredadera verde, y se detiene para contemplar unas rosas y unos geranios rojos encendidos sobre un fondo de hiedras.

Envidia los huertos de Melibea, esos jardines medievales que asoman tras unos altos muros de la vieja ciudad, y cuando una puertecilla se abre ve un limonero lustroso junto a un laurel en la sombra. En los barrios de fin de siglo hay antiguos palacios con patios interiores y bellos jardines decadentes con estatuas. Basta con verlos sólo un minuto, al pasar. Nunca más se olvida la imagen.

El hombre de la ciudad sueña con árboles y con jardines. En los museos permanece ante los cuadros de Watteau y de Poussin, esos paisajes con árboles enormes, desmesurados, junto a las figuritas pintorescas que apenas cuentan si no es para destacar la grandeza del árbol; hojea libros donde hay fotografías de árboles, y siente el deseo de estar cobijado por un árbol.

En la ciudad que crece desmesuradamente y los árboles caen cortados para dar