

DANIEL BARROS GREZ, FUNDADOR E IMPULSOR

DEL TEATRO NACIONAL

Por:
Ignacio Ossa

Algo acerca de su vida y obra.

Daniel Barros Grez nace en Colchagua, probablemente en un lugar del Departamento de Santa Cruz y quizá el año de 1833. Siendo muy niño, asiste al fusilamiento de su padre. De ahí, en cierta manera, proviene su conducta retraída y su aire melancólico.

Se nutre en la infancia del ambiente provinciano; observa su lenguaje y costumbres; ya joven, el conocimiento del mundo capitalino enriquece el material que proveerá su obra.

Vigoroso y sensible, su espíritu lo impulsa hacia los caminos de la ciencia y del arte; publica artículos sobre hidráulica (en los Anales de la Universidad de Chile); en alguna oportunidad combina su talento de arquitecto y constructor; inventa un instrumento musical: la violi-arpa; no concluye un ambicioso diccionario enciclopédico-etimológico.

Muere en Quillota, 1904.

Se había titulado de agrimensor a los veinte años (en 1850: de esta hipótesis surge la fecha de que su nacimiento debió ocurrir en 1830; habrá que reunir más datos). Alterna el ejercicio de su profesión con las actividades literarias; compone cuatro novelas extensas, al estilo de folletín (de ellas se destaca "Aventura de Cuatro Remos" de 1889); muchos cuentos y fábulas, innumerables poesías y una veintena de comedias.

El interés de su obra reside en la comedia de costumbres.

Su arte de comedia a través de las obras principales.

"La Beata", un comienzo revelador: es su primera obra, publicada en La Semana (1859) por los hermanos Arteaga Alemparte. Es cuento dramático-trágico-cómico -así lo llama el autor- satiriza los excesos de una devoción malentendida: dos señoras descuidan los quehaceres hogareños y se dedican a labores parroquiales; el conflicto con los maridos es permanente: hay situaciones de tragedia absurda y de comicidad ridícula. De una cuasi-tragedia aprenden la lección; renace la armonía y la sonrisa de los postergados esposos.

Comedias de amores: algunos personajes, un tanto maduros, sienten o intentan reavivar su corazón; en muchos casos, responden a una inclinación respaldada por una férrea posición económica; en otros, mediante el fingimiento, anhelan apoderarse de la fortuna de la víctima.

Generalmente, perturban el idilio de los jóvenes.

Se desarrolla la trama; el enredo aprisiona a los inocentes; siempre, no obstante, triunfa el verdadero amor. Y los amantes crepusculares, entre ellos, disponen un arreglo satisfactorio (a veces nupcias notables); si no, el embaucador hace oportuno mutis de la escena.

Algo así ocurre en "El tutor y su pupila" (1880), "Ir por lana..." (1880), "El casi casamiento" o sea "Mientras más vieja más verde" (1881), una de sus comedias más divertidas, y en "Cada oveja con su pareja" (1879), la más lograda del conjunto.

Realismo crítico en dos obras sociopolíticas:

"Como en Santiago" (1875), critica al arribismo provinciano: ¿Dónde gravita la trascendencia de la obra? Porque hemos de reconocer superficiales los caracteres; dos o tres rasgos los enmarcan; están abstraídos, lo que limita su universalidad; se mueven en un solo sentido: arribismo

(Dorotea, Ruperta), preocupación edilicia (don Victoriano), conquista de fortuna (Faustino).

El conflicto casi no se plantea; las fuerzas combatientes apenas se coluden; no se genera acción, es decir, no se crea vida. Los resortes dramáticos internos, asomados en la exposición, pierden eficacia y desarrollo; sólo acontece un flujo y reflujo de situaciones contradictorias que extienden la obra innecesariamente.

En suma, la atracción de la comedia se halla en las situaciones planteadas.

Y en lenguaje intencionado. Los diálogos vuelan de las inocentadas del sub-jefe de hogar, reposan en el romanticismo ingenuo de Silverio (el prometido oficial), se agitan en la voz estentórea de Ruperta (la jefa de casa), o se confunde en los caprichos de la hija Dorotea. Se empapa de lirismo en la refrenada pasión de Inés (la Cenicienta).

Escena octava del acto primero: don Victoriano Siempreviva, en presencia de su familia y de Faustino Quin talegre, diputado por la zona, recuerda las alternativas de la última sesión de la ilustre Corporación Edilicia. El público-lector queda abrumado, gratamente sorprendido; cómo soportan sobre sus hombros y en su cabeza los grandes problemas y el alto nivel de la discusión!

"sobre la reja que había de rodear el jardín que pensamos poner en la plaza"

tal uso de la capital! Tras derribar los argumentos del único opositor ('del rojo', así lo califica: no hay presupuesto, más barata de madera, plantar árboles autóctonos en vez de extranjeros), aduciendo la mayoría de votos, don Victoriano suspira:

"Nunca había trabajado tanto desde que soy cabildante!"

Las relaciones afectivas sostienen la armazón de la obra. Faustino, interesado en Dorotea por la riqueza de su progenitor, inicia un leve movimiento. Don Manuel,

hermano de don Victoriano y padre de Silverio, comunica el mismo final; sorprende y denuncia las maniobras del diputado; lo engaña y descubre en su misma salsa. Inés y Silverio anuncian su compromiso. Los dueños de casa, mientras tanto, recapacitan.

Los personajes, ubicados en su medio, comienzan a emplear su propio lenguaje para debatir los problemas, criticar las incongruencias don Manuel es, en este caso, el aval de este movimiento; significa la gestión suya, muy claramente, que las soluciones están en la misma provincia.

Inés abre camino a las fuertes personalidades femeninas del teatro nacional.

"Como en Santiago", ridiculiza, ironiza tenuemente, sin agitar demasiado, entreteniendo.

No pasarán muchos años para que la provincia, advertida por Daniel Barros Grez, siguiendo el ejemplo de Martín de Rivas, en retribución a la visita de Faustino Quintalegre, ordene a uno de sus hijos marchar a la ciudad, a husmear sus modos: "Don Lucas Gómez", de Mateo Martínez Quevedo (1885).

"El Vividor", una pequeña obra maestra: "La acción pasa en Santiago, en un día de elecciones, en casa de don Victorio. El lugar de la escena es una sala ricamente amblada...". Se origina el decurso de la obra en un continuo juego de futuros particulares acosados por contingencias públicas: Elvira Ama al diputado liberal Benito Muñoz, contrario al gobierno defendido por don Victorio, su padre, para quién el candidato ideal es Augusto, que será diputado oficialista por suprema orden, mérito suficiente -piensa el experto parlamentario- que garantiza las virtudes de un buen marido. Doña Rosa insiste en el preferido de su hija.

Los esposos revelan personalidades definidas, de morales apuestas.

Don Victorio se fanatiza. Traslada sus moldes políticos al hogar; pretende, así como así, determinar la orientación sentimental de su hija:

"Aunque fuera un ángel no debería elegirlo mi hija sin mi venia. Es lo mismo que cuando el pueblo elige sus representantes, sin el acuerdo y venia del ministerio". (pág.83)

Doña Rosa, al contrario, es partidaria de la libertad en las relaciones amorosas. Defiende, por sobre todo, la decisión personal de los enamorados. Reconoce las cualidades del pretendiente. Y así "Como en Santiago", Ruperta deseduca a Dorotea en la escalada arribista, en "El vividor" doña Rosa, en cambio, ha enseñado a Elvira que el amor derriba prejuicios sociales y económicos. Respondiendo a su esposo acerca del derecho que tiene Elvira para elegir por su cuenta, le asesta un golpe definitivo:

"El mismo que yo tuve para hacerte dueño de mi cariño, sin tomar el consentimiento de mi padre".
(pág.85)

El choque de los caracteres es frecuente e intenso. Y la obra avanza hacia el reencuentro personal de don Victorio.

Y "El vividor", una pequeña obra maestra, afirmamos, porque el autor olvida sus defectos: personajes esquemáticos, manejo de la acción, el paso intempestivo de la ingenuidad al ingenio. Pone en tensión sus virtudes: enlace de conflictos particulares y colectivos; interinfluencia progresiva de personajes y situaciones; humor espontáneo, ironía fina, formas operativas de lenguaje dramático, ubicación y movimiento sugestivos. Consigue una integración armónica de elementos; la escena es un eco de otra más vasta. Los personajes aluden constantemente a las elecciones mientras defienden actitudes privadas. Dos aspectos concretan las relaciones de ambas esferas: uno de orden técnico: sonido ambiental que se acrecienta junto a la progresión dramática; otro de contenido; los personajes visibles informan de los que actúan en el exterior del escenario; en su defecto, se contrata a un hombre para que dé las noticias. Y descubrimos otro acierto: los personajes ausentes (Benito y Ricardo, hijo de don Victorio y también diputado liberal) tienen más vigencia que el "prudente" Augusto, a quién le solicitan abandonar la escena-living.

"El Ensayo de la Comedia" (1886):

Prétextos iniciales y predominio de la farsa: se establece una presentación acumulativa de personajes y problemas; se pinta el ambiente de la compañía teatral: el vet dettismo de la primera dama, los entrecruces de celos profesionales y amorosos, el nerviosismo del autor, la impotencia del director y la curiosidad maliciosa de los amigos-espectadores. La dictadora de escena es doña Rita; ya desde la segunda instancia se quejan de su carácter y pretensiones: dudan de que se haya aprendido el papel, que recha za, porque "aspira siempre a hacer los papeles de niña; sus caprichos y disgustos deterioran la disciplina; oponerse al noviazgo de su hija con Rafael. E impone a Cosme para que interprete al galán y lo respalda en su vocación de yerno sojuzgado.

"RITA.- (...) EXALTADA) Se lo niego todo, todo. Porque no merece el lauro a que aspira ni la mano que pretende". (pág. 145).

En esta ruptura violenta, Rafael asume la dirección de la obra: crea la farsa: neutraliza a la dictadora y domina al director. Juega al loco; el personaje abandona el paternalismo del autor y despliega libremente su ingenio; configura un héroe que desvaría lucidez; metaforiza la actuación y logra una fase antológica, una posibilidad concreta de personaje universal. Se erige en el centro gra vitacional de la comedia: fusiona, magistralmente, el mundo cotidiano y la ilusión escénica: fustiga el arbitrio de la madre-primer dama, el sometimiento de la hija-actriz jo ven, desarma la vanidad parsimoniosa de Cosme, imprecisa al director-receptor su tolerancia de la mediocridad y, final mente, previa invitación a suicidarse en las aguas del Rimac, elude el interés de Bruna por sustituir a Serafina.

Pero este vuelo decae; la inventiva se abandona por la ingenuidad, la locura vital del personaje por la in tromisión ajena de las situaciones. Se confecciona un suí cidio y se acude a un presunto médico.

El acto segundo continúa la dispersión acumulativa; se produce la reducción divina de la farsa humana..... Rafael irrumpe de fraile; reparte disculpas y persuasiones: aconseja incorporarse a la vida tranquila del convento. Se

interrumpe definitivamente el ensayo con la llegada estrepitosa del gringo Johnson, ahora pretendiente oficial de Serafina; oportunamente lo suplanta Rafaél; se aparta del líbretista y declara su amor. Escucha el sí y se desenmascara. Felicidad para todos y complacencia para el director; ha recuperado dos cómicos.

Intriga de rincones: desde el palco y los rincones del escenario se extiende una invitación a la complicidad; se estructura mediante una doble marginalidad: de una parte, confidencias de amigos y enamorados; de otra, ya fuera del proscenio, donde se ajustan las articulaciones de la farsa. La información se deja ambigua para el público-lector. De estas celebraciones clandestinas, proviene el movimiento sustancial de los implicados: una conducta sorprendente o el camuflaje y suplantación de figuras. En las zonas prohibidas a la óptica del público, se comunican secretos, se afiatan compromisos; y ante la vista de todos, se cosechan los fingimientos altruistas.

Sorprendemos, al pasar, la creación de una atmósfera íntima para acoger el abatimiento de Serafina:

"ALVARO.- (AFUERA) Es él ¡Pobre amigo mío! (TODOS LOS PERSONAJES, MENOS SERAFINA, SE AGRUPAN EN EL FONDO DE LA ESCENA. SERAFINA SE APARTA HACIA LA DERECHA, Y ALLÍ CAE DE RODILLAS, SIRVIÉNDOLE UN SILLON DE RECLINATORIO". (pág. 151).

Ruidos: señalan actuaciones decisivas del protagonista: golpes de una caída en el primer acto y, en el segundo, entrada violenta del gringo Johnson; ambas se prolongan hacia el concurso de co-protagonista: Alvaro y Serafina, respectivamente.

Tiempos, geografías: todos los personajes, incluyendo al gato, dan cuenta de las situaciones exteriores: el mundo se resume en la escena; el tiempo de la acción (entre dos noches) se amplía en un tiempo de fábula significativa (vida social de Rita, diligencias conventuales de Rafaél).

12.-

Los tiempos del ensayo resultan cronológicamente festivos: existe un director-reloj; marca puntualidades y

12.-

retrasos, comienzos e interrupciones, en progresivo juego de esperanza-impotencia.

"Son más de las siete y media", "ya son las siete y media", "queda todavía una hora y cuarto".

"Pues que llego a la hora justa", "Ya estamos todos, y podemos comenzar nuestro ensayo". "Y cómo diablos ensayaremos ahora? Alvaro!".

Y es el ensayo, en buenas cuentas, el que entorpece la otra comedia que se va tejiendo desde una madaja oculta entre bambalinas. Así lo comunican los amigos-espectadores:

"AMIGO 19.- (AL AUTOR) ¡Ten paciencia, hombre! Veamos en lo que va a parar esta comedia."

"AMIGO 20.- Yo creo que Alvaro está también en el secreto".

Un gato: es un actor-personaje de fugaz, pero trascendente, actuación. Es el doble de Rafaél; para la escena, le sustituye muy incógnito en la caída; su carrera inaugura la otra puesta en escena. Improvisación. Este juego escénico, sin voces, iniciado con ruidos, se proyecta en juego dramático silencioso (SERAFINA SE APARTA...) Convergen el dolor de la enamorada, el humor del artífice que se traduce en burla muy suave hacia Bruna, precisamente la dueña del gato y pretendiente frustrada.

"El Ensayo de la Comedia", una obra pre-pirandelliana: uno de los personajes, Ambrosio, alude a "La Mojigata" de Moratín. Sin duda, Barros Grez debió conocer "La Comedia nueva" o "El Café". Se menciona otro modelo: "Un drama nuevo" (1867), de Tamayo y Baus.

La obra de Moratín es la fuente más socorrida, sobre todo por la elusión trágica de los acontecimientos: el resultado es feliz, ajeno al teatro, se agradece a la severa filantropía del crítico don Pedro.

Con respecto a "Un drama nuevo", "El Ensayo de la Comedia" adolece de la falta de exasperación en los carac-

teres; las intrigas inocuas están lejos de la fuerza envidiosa de Walton, de la angustia de Alicia, la desesperada inventiva de Edmundo, hijo adoptivo de Yorick, el comediante, que ha derivado su arte hacia la interpretación trágica. La pasión retenida se desborda en el clímax de la obra representada, ante el público-testigo: mueren actores, se desmaya la actriz, la improvisación resulta cruenta y el drama de la ficción queda inconcluso, pues la tragedia de la realidad ha finalizado: los personajes ya no tienen actores.

La tonalidad risueña de "El Ensayo de la Comedia" se aparta del modelo moratiniano y carece de la fuerza trágica de Tamayo. No juega las alternativas de un estreno, lejos de la escena, ni tampoco desarrolla una tragedia durante la representación.

En lo fundamental, entonces, no sigue los esquemas anteriores. Presenta módulos y latencias de "Seis personajes en busca de autor" de Pirandello, (1921).

Al respecto de la distancia artística, hay que añadir la visionaria tentativa que se adelanta en 35 años, también muy respetable.

Ambas obras transcurren durante los ensayos, en "Seis personajes...", estos "más verdaderos", sobrepasan la realidad de los actores, quienes, incluso, deben remedar la actuación de aquellas creaturas. En "El Ensayo...", los actores se hacen personajes a través de una improvisación más personal.

El ambiente físico y espiritual del teatro son dominantes conflictivas. Los ámbitos de la ilusión escénica y de la realidad se distinguen, complementan y evitan, definitivamente, la identidad: elusión magistral en Pirandello, aspiración no conseguida en Barros Grez.

Se trata, ciertamente, de ambientaciones que promueven analogías. En todo caso, en estas improvisaciones hay similitudes de gesticulaciones y pormenores, una especie de sinfonía parcial.

Bastan algunos ejemplos. Como la tensión excesiva

va en los directores:

"AMBROSIO.- ¡Va es tarde! Vámonos a dormir; y mañana ensayaremos los tres actos juntos".

"DIRECTOR.- (...) ¡Ma han echado a perder el día! (MIRA EL RELOJ) ¡Váyanse! ¡Váyanse! ¡Qué se puede hacer ahora! Es muy tarde para reanudar el ensayo". (Instancia final de "Seis personajes en busca de autor").

"AMBROSIO.- Seguiremos su consejo, señor ¡y representaremos esta otra comedia!" (Escena final de "El Ensayo de la Comedia").

Disculpen los críticos graves, los lectores severos, pero hay un detalle: los animalitos domésticos; el perro de la primera actriz ("Seis personajes...") es sólo acompañante; es encerrado en los camarines. Mientras que el gato de la segunda dama, Bruna ("El Ensayo..."), es utilizado como actor-personaje, y nada menos que aparece en escena corriendo a refugiarse en los brazos de su ama. Trás esta nimiedad, existe el mundo del teatro, el "status" de los comediantes.

Valoración de la dramaturgia de Daniel Barros Grez.

En sus obras predomina la acción única, desdoblada, la conducción externa de situaciones y desenlaces. Es frecuente el recurso de la intriga, especialmente la otra comedia que montan los personajes como iniciativa privada. Con respecto al clímax, su intensidad se relaciona con el ridículo alcanzado por el embaucador y la burla que desatan los fingidos burlados. Y en ellos persiste el desajuste de la repentina agudeza.

Los personajes son dirigidos por el autor; les despeja el camino, arregla coincidencias, los anima de graciosos equívocos; de preferencia sucede esto con los jóvenes a través de insistentes "aparte" y, en otro orden, silenciando hasta el clímax la identidad de los respectivos enamorados.

El diálogo no es brillante de ideas o pensamientos profundos; tampoco es definitivamente caracterizador del personaje; pero es ágil, despierta interés. Los monó-

logos son repetitivos o informantes, jamás creadores.

Sin embargo, hay cierta frescura poética en el lenguaje; a veces los diálogos trasladan significaciones conflictivas:

"DON CAYETANO.- (...) Sí, señora, qué noches aquellas de invierno, en que, por faltarme una compañera que me entretenga, tengo que acostarme con las gallinas y levantar me con las diucas". "Cada oveja con su pareja", (pág.312)

Hay también la intensificación tragicómica del mal entendido, y, por supuesto, la consabida acta de avenimiento.

Las gentes maduras disponen de los jóvenes:

"DOÑA BERNARDA.- Mi hija es suya"

"DON CAYETANO.- Mi sobrino es de usted".(pág.311)

Pero lo que permanece con mayor entusiasmo es el tono moralista de su arte de comedia; debe su importancia al enfoque satírico, no ya salpicado sino embadurnado de comicidad. Aquí se fundamenta, entonces, el talento del autor y el atractivo de sus comedias.

Y otro hecho notable: algunas de sus comedias no pierden actualidad "Como en Santiago", "El vividor", "El Ensayo de la Comedia". En este sentido, Barros Grez ha sido un fundador: incorporó al teatro las costumbres sociopolíticas nacionales. Su tono moralista es proyección del siglo XIX, pero la sátira liviana es propiedad exclusiva de su creación. Aunque exentos de complejidad o de cierta evolución, sus tipos son representativos de un sector de la sociedad; habitualmente pertenecen a la esfera urbana y regional de una clase media alta; no escasean los jóvenes idealistas, algunos con el estigma de poetas.

Allí subían a escena el parlamentario y su inoperancia de tono grave y moralista, señoritos desposeídos a la caza de fortunas, los ancianos que basan sus encantos irresistibles en las riquezas y propiedades; los vejetes reverdecidos pululan por livings y rincones. Así como el achacoso Ro

meo es un pillo redomado, la arrugada Julieta parece haber cosechado más ingenuidad que experiencia.

Capítulo aparte merecen las esposas. Son amas e ideólogas del hogar. Ya es la que dirige al marido y participa de su ideario cívico "Como en Santiago", o, en otras ocasiones, se le opone, acompaña y respalda la vocación de sus hijos "El vividor".

La obra de Daniel Barros Grez, definitivamente, es alentadora, optimista: en ella triunfa el bien, los jóvenes idealistas ven realizadas sus aspiraciones, se fustiga a los tipos retrógrados y banales; se ridiculizan vicios y desvaríos anacrónicos.

En el pequeño escenario de "El vividor", por ejemplo, caben la ciudad y el país, manifestados en personajes cuyos gestos revelan antagonismos y tendencias de la colectividad, ideologías y proposiciones en torno al progresocívico y espiritual de la Patria.

Con toda justicia, entonces, nos adherimos al juicio de que Daniel Barros Grez merece el título de fundador del teatro chileno (1), y, agregamos nosotros, impulsor de su desarrollo.

(1) Luis Ordenes Olmos: prólogo a la edición de "El casi Casamiento" y "El vividor", Stgo. Ed. del Nuevo Extremo, 1959.

Otras referencias a ediciones citadas: "El Ensayo de la Comedia" en 'La Semana', Stgo. 1889. "Como en Santiago", en Panorama, de Julio Durán Carda, Stgo., Ed. del Pacífico, 1959. "Cada oveja con su pareja", en Revista Chilena, Stgo. tomo XV, 1879.