

TEATRO DE ENSAYO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

# APUNTES

12

## EL OFICIO DE DRAMATURGO.

Por:  
Sergio Vodanovic.

Sucede que un buen día, uno se da cuenta que es dramaturgo. Bueno o malo, no importa. Lo cierto es que si quiere definirse con una palabra en relación a esa actividad que le ocupa gran parte de su tiempo: pensar teatro, escribir teatro, no encuentra otra que la de dramaturgo. Y puesta sobre sí la etiqueta, se da a pensar en que es lo que es un dramaturgo, cual es su oficio, cual su responsabilidad. Y nos encontramos con que un dramaturgo es un escritor y, ante este descubrimiento, no podemos menos que preocuparnos. La generación de dramaturgos a la que pertenezco, nació a la sombra de los teatros universitarios. Allí se nos dijo con una frase u otra que el teatro era un arte colectivo, que era la resultante de un concurso de voluntades artísticas y no faltó quien, doctoralmente, influido seguramente por los

avances de la tecnología moderna, comparó al teatro con una gran máquina y asignó al dramaturgo la incómoda situación de una tuerca más en el maravilloso mecanismo.

Por un tiempo, nos dejó satisfecho esta medrada situación. Aceptamos aforismos inventados por no sé quién que decían: "una pieza teatral no está concluida, sino hasta el momento del estreno ... o quizás después." y quienes nos lo decían se abrogaban, lógicamente, el derecho de tachar, agregar y modificar parlamentos en nombre de una ciencia sin nombre que, por cierto, su acceso le estaba negado al dramaturgo y que tenía por finalidad darle "teatralidad" al teatro escrito.

El primero en dar un grito de protesta en forma pública, creo que fué Luis Alberto Heiremans. En un trabajo que leyó en un Encuentro de Escritores patrocinado por la Universidad de Concepción y, luego, en una reunión de autores teatrales, organizada por el Teatro Experimental, sentó tesis de que la labor del dramaturgo implicaba dos facetas: una, la de su mundo interior, que nadie tenía derecho a modificar y, la otra, su oficio de autor que sí estaba sujeto a las sugerencias del director.

Traigo a colación esta intervención de Heiremans porque, en cierta medida, ella ha sido aceptada tanto por los autores como por los directores. La división entre "fondo" y "forma" resulta válida en un período del desarrollo de un teatro, cuyos autores recién empiezan a emerger y la oportunidad en que Heiremans emitió su juicio, correspondía a tal período. Pero es necesario ir superando etapas.

Decía que, de pronto, uno descubría que un dramaturgo es un escritor y este término amplio y, a la vez, preciso, da la dimensión de la labor del dramaturgo y de su responsabilidad.

Escritor es quien, con el empleo del idioma y de las características del género literario que emplea, es capaz de expresar con amenidad, hermosura e interés, los sentimientos que le son propios y que, en cierta medida, son compartidos por el medio social en que vive.

El escritor es, pues, un intérprete de emociones, sentimientos e ideas que, siéndoles propias, alcanzan un eco en el público lector o espectador. No concebimos a un escritor sin lectores ni a un dramaturgo sin espectadores. Por eso, el material literario con el que trabaja debe tener un común denominador que alcance a la sensibilidad de los demás.

Pues bien, nadie puede decir que sea privativo de los escritores tener un mundo interior que tenga esta cualidad básica de interesar a los demás miembros de la sociedad. Más legítimo sería decir que, en diferente grado, todos los seres humanos lo tienen. Lo que sí individualiza al escritor es su capacidad de "expresar" esos sentimientos, de revelarlos a los demás. Usará de la expresión poética, si es poeta, de la expresión novelesca, si es novelista o de la expresión dramática, si es dramaturgo. Amoldará su medio de expresión a los requerimientos del género literario que más le convenga, pero su caracterización como escritor residirá en su facultad de expresión.

El dramaturgo, pues, se diferencia de otra persona con sensibilidad semejante a la de él, en que el dramaturgo puede proyectar dramáticamente su mundo interior, sus sentimientos y sus observaciones sobre la realidad que lo circunda, en una obra literaria.

Es poseedor pues de un don que, sujeto a una normativa, configura el oficio de dramaturgo. Y demás está decir que ese oficio le pertenece a él y no puede delegarlo en otras personas que tendrán la facultad de recrear en un escenario lo que él creó. Me resulta alarmante advertir la falta de interés que muchas veces los dramaturgos demuestran en su oficio. Más de una vez, hemos oído referencias a autores jóvenes en que se alaba "el interés de su problemática", su "exquisita sensibilidad" o "el mundo poético que deja entrever", para añadir que si bien la obra no está conseguida, ello importa poco en relación a esas íntimas cualidades. Discrepamos de esas afirmaciones. Hay una sustancia

indispensable sin la cual el escritor no existe ni puede existir y es, justamente, esas características de sensibilidad, de agudeza de observación y de vivencias que constituyen lo que vagamente se llama "mundo interior", pero ya hemos dicho que él no es patrimonio exclusivo del escritor, sí lo es, en cambio su capacidad de expresarlo literariamente. En el ejercicio de esta capacidad, reside el oficio de dramaturgo.

¿En qué consiste? Primero, en algo que es intrínseco a la calidad de escritor. Todo aquel que se precie de tal, tenderá a una recreación de realidad que tenga por objeto mostrarla en su profundo significado. No es tarea fácil, por cierto. Exige un bucear dentro de sí mismo y dentro de lo que lo rodea para extraer una imagen veraz y honda. Esto implica un trabajo paciente, una búsqueda incesante, un poder de síntesis, una honradez cabal consigo mismo.

No es de extrañar que la mayoría de los buenos escritores no sean pródigos con sus frutos literarios. El proceso físico de escribir es el más corto, el más simple, en relación a este otro en que el escritor, conciente de su misión de interpretar los sentimientos permanentes o mutables del hombre, de reflejar una realidad desprovista de los aditamentos superficiales que impiden a la mayoría advertir de ella su íntima verdad, trata de calar hondo en las experiencias del acontecer diario.

¿Cómo no extrañarnos al observar la facilidad con que, nosotros, los dramaturgos chilenos iniciamos y terminamos piezas teatrales? ¿Y cómo ha de ser el resultado otro que un reflejo de nuestras propias dudas, vacilaciones e interrogantes?

Y el vicio nace del hecho que nuestros dramaturgos aún no han adquirido conciencia cabal de su calidad de escritores, de la trascendencia de su misión, de que su obra teatral no desaparece al cerrarse el telón de la última representación. El segundo aspecto del oficio del dramaturgo, dice relación con la técnica dramática. Aquí, el dramaturgo se siente prisionero de una serie de normas

que pueden tener mayor o menos validez y evolucionar o no con el tiempo, pero que tienden a la consecución de un fin elemental. Por interesante que haya sido el buceo que realizó en sí mismo y en la realidad que lo circunda, por generosos que sean los frutos obtenidos de esta incursión, el proceso de recreación le exige que el espectador congregado en una sala -para quién el dramaturgo escribe- se interese progresivamente en su pieza, se emocione y reciba el impacto que el autor desea. Y tampoco es ésta una tarea fácil. El lector de una novela podrá leer lo escrito por el novelista en una noche, o en pequeños trozos. Si hay algunos aspectos de la trama que le parece oscuro, consultará en las páginas anteriores y, si es necesario, releerá dos o tres veces un pasaje. El lector puede hacerlo, pues tiene el libro a su disposición. El espectador no. El está obligado a sentarse en una butaca y seguir la ilación de la anécdota en la forma como el autor se la haya presentado, no podrá pedir que la representación se detenga para volver a escuchar un parlamento, ni podrá solicitar que se le interprete de nuevo una escena para entender mejor el enredo. El espectador está prisionero del autor. ¡Pero ay del dramaturgo que permite que su público se distraiga en una escena o se aburra; Por interesante que sea lo que más adelante tenga que decirle, el espectador ya estará perdido para la obra.

Y ese aspecto del oficio del dramaturgo, también ha sido descuidado por nuestros autores, delegándole, a veces, en el director o en los intérpretes, como si fuese de menor importancia. La forma de expresarse de un dramaturgo es a través de una obra de teatro que exige de normativas más precisas y menos flexibles que ningún otro género literario.

El teatro chileno ha avanzado a grandes pasos en la última década y, como tenía que suceder, el dramaturgo nacional fué el último elemento que emergió de este avance de la calidad de nuestros intérpretes, directores y escenógrafos. Y es tiem

po, ahora, que tomemos conciencia que para ser dignos de ser llamados dramaturgos, debemos conocer nuestro oficio y defender la calidad de escritores, -y no de tuerca- que tenemos en lo que algunos llaman "la maquinaria teatral".

-----

Y PASARON 20 AÑOS ...

En el mes de Junio de 1941, hace ya 20 años, un grupo de jóvenes estudiantes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, reaccionaba contra el teatro profesional de corte Español, decidiendo enfrentar la dura tarea de renovar el Teatro en Chile. El público también parecía exigir un cambio, expresando su voluntad a través de una creciente indiferencia por los espectáculos que el teatro comercial le ofrecía. En ese tiempo, en nuestro país, solo existía lo que se dió en llamar Teatro Profesional. Los componentes de ese teatro se formaban a fuerza de sacrificios en la dura escuela de la escena misma. Artistas de vocación, autodidactas por naturaleza y por falta de centros destinados a la enseñanza del arte dramático.

Los entusiastas alumnos del Pedagógico o de la Universidad de Chile, comprendiendo este fenómeno, lanzaron la peregrina idea de fundar un grupo de Teatro Experimental. En medio de un ambiente de indiferencia de parte de la prensa, de las autoridades, del público mismo, tal vez por un desconocimiento del Arte Teatral como vehículo irremplazable de cultura, la voluntad de los estudiantes impuso su idea de organizar el Teatro Experimental. El propósito que animó este movimiento fué la necesidad de contribuir a la formación del hombre de Teatro y de un ambiente teatral capaz de presentar las mejores obras del repertorio clásico y moderno. Desde un punto de vista histórico, el Teatro Experimental, representa un movimiento similar a los de renovación teatral, surgidos a fines del siglo pasado y a comienzos de éste en Europa, y reproducido años después en los Estados Unidos.

Pedro de la Barra se destaca de entre los socios fundadores por su eficaz labor de director y organizador del movimiento.

En 1949 se fundó la Escuela del Teatro bajo la dirección de Agustín Siré, con clases para formar actores, directores y técnicos. Es el año en que se estrena entre otras obras "La Visita del Inspector" de Priestley.

1950 será el año de "Montserrat", "La Muerte de un Vendedor", "Volpone", "La Isla de los Bucaneros" de Enrique Bunster; primera obra premiada en el concurso anual de Obras Teatrales que se viene realizando desde 1945, con el afán de estimular la producción dramática chilena. Este concurso ha premiado ya 14 obras de distintos autores nacionales, contribuyendo eficazmente al descubrimiento de nuevos valores para nuestra dramaturgia. Así es como le debemos a esta organización el conocimiento de autores como Egon Wolff, María Asunción Requena, Fernando Debesa, Alejandro Sieveking, etc.

El 1° de Enero de 1959 el Teatro Experimental pasó a llamarse Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, pues se fusionó con otra dependencia universitaria: el Departamento de Teatro Nacional, cu-

ya función principal consistía en otorgar la calidad de "Compañía Nacional" a los elencos que trabajan en el país.

El Instituto del Teatro es actualmente una organización de tipo profesional no comercial. A lo largo de 20 años ha ido cumpliendo en forma paulatina con los propósitos artísticos que se fijara en sus comienzos. Ha difundido y difunde el teatro clásico y moderno, ha creado una Escuela de Teatro y permanentemente está presentando nuevos directores, actores, dramaturgos y técnicos; ha contribuido a formar un público y un ambiente que está siendo ampliado gracias a su trabajo de extensión teatral que consiste en llevar los espectáculos del ITUCH hasta la provincia chilena, donde ha despertado el interés por el arte escénico y ha fomentado la creación de conjuntos locales a los cuales patrocina y orienta. Auspicia festivales nacionales y regionales de Teatro Aficionado, distribuye obras teatrales chilenas y extranjeras, auspicia programas radiales de difusión, etc.

Desde sus momentos iniciales el Instituto del Teatro ha sostenido el principio de que la contribución más importante que puede hacer un movimiento teatral a la cultura de su país, es el caudal de obras dramáticas que ese movimiento haga nacer y perdurar. Paralelamente a lo anterior, este Instituto ha afirmado que la única manera de dar solidez a las experiencias actuales y futuras, consiste en conectarlas a la tradición. Basados en estos dos principios, se creó en 1951 el Centro de Investigación del Teatro Chileno, dirigido por Orlando Rodríguez, con la Asesoría de Rafael Frontaura y que hace una extensa labor, con lecturas dramatizadas quincenales, asesoría de grupos, charlas y conferencias, lectura y juicio de obras chilenas y otros trabajos de importancia, como la conservación y enriquecimiento del Museo del Teatro Chileno.

Desde "La Guarda Cuidadosa" de Miguel de Cervantes, primer estreno del Teatro Experimental, hasta el "O'Higgins" de Fernando Debesa, obra con la que se

conmemora el aniversario del Teatro, podemos contar 99 estrenos consecutivos presentados por el ITUCH al público chileno.

De este modo, bajo la dirección de don Agustín Siré, el Instituto del Teatro continúa laborando activamente para que el arte dramático cumpla una labor educativa social y contribuya a la superación cultural y espiritual de nuestro pueblo.

En esta ocasión conmemorativa de 20 años de esfuerzo y trabajo, el Teatro de Ensayo se enorgullece al comprobar la enorme labor efectuada por sus compañeros del ITUCH y se complace en felicitarlos.

-----

DISCURSO DEL SR. UGARTE CHAMORRO EN LA  
UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS. Lima. Perú.

"Sr. Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Sr. Decano de la Facultad de Letras, Sr. Decano de la Facultad de Ciencias, Sres. Catedráticos; distinguidos integrantes del Teatro de Ensayo de la U. Católica de Chile, señores y señoras:

En nombre de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y del Teatro Universitario recientemente reformado, cúpleme el honroso y gran honor de dar la bienvenida a la embajada del Teatro de Ensayo de la Univ. Católica de Chile, que por 2° vez visita nuestra capital, inspirado en su noble y gentil propósito de estrechar los lazos de per-

sonal amistad con la familia teatral y el público limeños, que han sabido apreciar el alto nivel de capacidad técnica, artística y humana de esta ejemplar institución universitaria.

Bien hacen los dirigentes del Teatro de Ensayo, la Honorable Municipalidad de Lima, y la organización Conciertos Daniel, en propiciar la confraternidad internacional mediante las expresiones culturales. En la realización de tan hermoso ideal, el arte dramático asume importancia excepcional, porque es ta máxima afrenda de amor, como la ha calificado con bello acierto Eugenio Dittborn, Presidente de la delegación visitante, sólo se enciende y florece al contacto con la sensibilidad colectiva.

Sería de desear por eso que también una embajada teatral peruana visitara a Chile en próxima fecha. Así se cumpliría la necesaria y saludable política del intercambio cultural. Y debemos reconocer que desde los tiempos de la colonia y a lo largo de nuestra vida republicana, ha sido Chile el país su damericano con que el Perú ha mantenido las más in tensas y constantes vinculaciones teatrales.

Tal es el tema que hemos juzgado oportuno desarrollar, tratando en sucesión cronológica a los más destacados personajes y a los más notables acontecimientos que jalonan este apasionante y hasta hoy inédito capítulo de la historia teatral de 2 pueblos hermanos.

Don Sancho Bernera y Bravo de Lagunas, el donoso poeta y dramaturgo limeño del siglo XVI, quien fue ra hiperbólicamente celebrado por don Miguel de Cervantes y Saavedra, compuso una pieza dramática, que según la autorizada opinión de Guillermo Lohmann Villena, estuvo inspirada en sus hazañas y aventuras en tierra chilena, en las que peleó valientemente contra los araucanos y a las que viajó temiendo el castigo de la Audiencia de Lima, por uno de los muchos y sonados escándalos que protago nizó en su turbulenta existencia. Desgraciadamente de estas comedias no se conserva ni el nombre.

El dramaturgo español Luis de Belmonte Bermúdez, autor de divertidas comedias que alcanzaron gran

popularidad en América y España, llegó al Perú a principios de siglo XVII, procedente de Nueva España, vinculándose estrechamente con los escritores criollos entre los cuales se hallaba el célebre autor de "El Arauco Domado", don Pedro de Oña, quien se educara en Lima en el colegio de San Felipe, y en estas aulas de la Universidad de San Marcos; se presume que Pedro de Oña, proporcionó a Bermúdez las informaciones que sobre el gobernador de Chile primero, y virrey del Perú después, don García Hurtado de Mendoza, sirvieron para componer la comedia titulada: "Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete", obra que como es sabido fué escrita por Belmonte Bermúdez en colaboración con Luis Velez de Guevara, Mira y Amescha, y Juan Ruiz de Alarcón.

Por instancia del hijo de García Hurtado de Mendoza deseoso de reivindicar el nombre de su padre, silenciado en "La Araucana", de Ercilla, Bermúdez compuso en 1622 esta curiosa pieza estrenada con gran aparato en el mismo año en Madrid.

Don Gaspar de Ávila, dramaturgo murciano, había glorificado la memoria de don García en la comedia "El gobernador prudente", analizada por el bibliógrafo chileno José Toribio Medina.

Hacia 1634 se representó con singular éxito en el Coliseo de Lima una obra teatral de ignorado autor e inspirada en la supuesta aventura sentimental vivida siendo prisionero de los araucanos, por el capitán Don Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, el autor del famoso poema "Cautiverio Feliz". Según el argumento, la hija de uno de los jefes indígenas se sintió enamorada del valiente capitán, y años más tarde, por capricho del destino, cayó en poder de los españoles pasando a poder de don Francisco, quién la educó cristianamente y la puso a su servicio.

Digna de recuerdo es también esta pieza, porque las alusiones que debió contener en agravio de la dignidad de importantes personajes limeños determinaron el nombramiento de parte del Cabildo, de un Comisario encargado de examinar las comedias antes de ser

representadas, lo que significaba el restablecimiento de la censura teatral en la capital del virreynato.

A propósito de la censura teatral, Juan Broy, asevera que ella se implantó por primera vez en Lima en 1614, por disposición del Ayuntamiento y a raíz de la representación en el Corral de Santo Domingo de una comedia compuesta por don Fernando Cavígola de Córdoba, comedia en la que se ofendía gravemente el honor de conocidos varones de la época.

Sin embargo José Toribio Medina en su "Historia del Santo Oficio de la Inquisición de Lima" escribe:

"Hallábase de Corregidor de Arequipa en 1583 Pedro de Córdoba y Mejías, sujeto de campanillas, y habiendo llegado a la ciudad ciertos cómicos, quiso que estos dieran una representación, pero como las piezas debían examinarse primero por la Inquisición, don Pedro de Quiroga, comisario de este temible Tribunal, con cierta arrogancia dijo que no daría su aprobación, si no se representaba primero en su casa, como en efecto se hizo".

Por el párrafo transcrito del erudito chileno, se desprende pues que la censura teatral en el Perú data no de 1614 sino prácticamente desde el establecimiento de la Inquisición, o sea desde 1570.

El nombre de Fray Gaspar de Villarroel y Ordoñez, una de las más notables figuras de nuestra literatura colonial del siglo XVIII, está gratamente vinculado a la historia de las representaciones teatrales chilenas y peruanas, particularmente a lo que don Emilio Cotareño y Mon ha llamado "Controversias sobre la viscosidad del teatro". Villarroel alcanzó singular renombre como obispo de Santiago de Chile y Arequipa, arzobispo de Charcas, orador sagrado de la Real Corte de Felipe IV y autor de una docena de libros en varios de los cuales vibra con pristino acento un claro sentimiento americanista. Su afición se reveló con alta elocuencia en 1637 cuando hallándose en Madrid fué presentado por Felipe IV para desempeñar el obispado de Santiago de Chile. En esta ocasión decidió agasajar a los frailes del Convento de San Felipe, en que se alojaba, con 3

comedias para lo que pagó en forma especial a un conjunto de actores. La función sensiblemente hubo de suspenderse momentos antes de comenzar, por carecerse de la respectiva licencia del Presidente del Consejo de Castilla.

En los 2 voluminosos tomos de la más importante de sus obras titulada "Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los 2 cuchillos: pontificio y regio", publicada hace poco más de 300 años, Villarroel expone su particular pensamiento sobre los diversos pasos en que las comedias son o no entretenimientos listos.

Las conclusiones a que arriba son notoriamente favorables para el teatro y revelan un espíritu amplio e ideal, bastante avanzado para esa época en que las representaciones profanas eran tenidas por la generalidad de las autoridades eclesiásticas y civiles por espectáculos infames e infamantes.

Según Cotareño y Mon, las conclusiones de Villarroel significan una de las poquísimas defensas que en aquel tiempo se hicieron de la literatura dramática. Por lo demás todos los derechos condenaban las comedias y declaraban infames a los faranduleros, quienes no podían ser acusadores ni testigos, pero sí desheredados por su sola condición de comediantes.

Recordemos también al respecto que en el Perú recién el 31 de Diciembre de 1821, o sea a escasos meses de jurada la Independencia, el general San Martín expidió un decreto cuya primera resolución declaraba: "El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa".

En la misma obra, al ocuparse de las prerrogativas de los poderes eclesiásticos y civil, Villarroel nos revela curiosos conflictos suscitados entre ambos fueron con ocasión de representaciones habidas en Lima y en el cementerio del Convento de la Merced de Santiago de Chile.

Particularmente grato resulta destacar, que cuando a solicitud del Presidente, don Ambrosio O'Higgins, el oidor de la Real Audiencia de Stgo. de Chile, don Juan Rodríguez Ballesteros, presentó en 1793

un informe sobre la posibilidad de establecer en esa ciudad la Casa Estable de Comedias, amparó su razonamiento en las conclusiones de Villarroel. Huelga decir que dicho informe fué ampliamente favorable para el establecimiento de la Casa Pública de Comedias. Por ello las historias del teatro chileno recuerdan siempre las saludables y progresistas ideas del sabio prelado del Perú colonial.

El más grande de los dramaturgos españoles, don Pedro Calderón de la Barca, escribió la comedia en 3 actos: "La Aurora en Copacabana" cuyo fabuloso tema inspirado en una leyenda religiosa, transcurre en tierras peruanas. El primer acto ocurre en una playa de Tumbes, el segundo en un palacio cercano al Cuzco y el tercero en el pueblo de Copacabana.

En esta comedia aparecen en curiosa mezcla algunos personajes con nombres araucanos, como Guacolda y Tucapel, junto con otros de nombres quechuas como Huáscar y Yupanqui.

Fué con motivo de la llegada de la dama limeña doña Juana Urdanegui, hija del marqués de Villaforte a Concepción, que tuvieron lugar en 1693 las primeras representaciones teatrales de carácter profano de que se guarda recuerdo hayan ocurrido en Chile. Celebrando el matrimonio de esta encumbrada dama con el nuevo presidente del reino, don Tomás Marín de Poveda, se representaron en Concepción 14 comedias, junto con la titulada "El Hércules Chileno", obra reconocida como la primera de teatro compuesta en ese país. Sus autores fueron 2 cavernícolas según el cronista Córdoba y Figueroa. Hijo de tan distinguidos personajes fué el Dr. Juan José Marín de Poveda y Urdanegui, natural de Santiago, quién fuera ilustre catedrático de teología y Rector de la Universidad de San Marcos en los años 1749 a 1751. De sus muchas virtudes se ha ocupado Luis Antonio Iriguri en su trabajo "Actuación de los hijos de Chile en la Universidad de San Marcos".

De igual modo la primera representación en Valparaíso fué en 1702 con ocasión del nacimiento del primer hijo habido en el hogar del gobernador de Val-

paraíso, el caballero limeño don Matías Vásquez de Acuña, segundo conde de la Vera del Rey, casado con la noble dama santiaguina doña Catalina Iturgoyi. Camilo Henríquez, padre del periodismo chileno, y también autor dramático, cuyo nombre lleva la sala donde actúa en Santiago el elenco del Teatro de Ensayo, que nos complase y distingue con su presencia, vino a Lima en 1784 a los 15 años, a estudiar en el Convento de los Padres de la Buena Muerte, convento en el que después entró de novicio y profesó en 1790. En Lima trabó estrecha amistad con los más selectos escritores peruanos, entre ellos con don José Baquija de Ucadillo, a quién recordaría en explosivos versos aparecidos en 1812 en las páginas de "La Aurora de Chile", el primer periódico chileno del que fué fundador. Particularísima gratitud profesó Henríquez a 2 caballeros limeños apellidados Gave y Acrove. A ellos dedicó su drama "Camila" o "La Patriota de Sud América", publicado en 1817 en la capital argentina. La dedicatoria reza: "A los señores Gave y Acrove, el suceso más feliz que deseo a esta producción de la fantasía es que en todos los teatros del mundo haga resonar vuestros respetables nombres en dulce memoria de aquella amistad fraternal conque en Lima me favorecisteis, Camilo Henríquez".

En la escena primera del 2º acto del drama, el personaje Yari expresa: "Después la divina Providencia me condujo a Lima y logré hacer algunos estudios a la benéfica sombra de los señores Gave y Acrove. Florecían en Lima en aquella época hombres eminentes. Tuve la fortuna de oírlos, de admirarlos y de leer sus excelentes libros".

"No puede caber duda, expresa Miguel Luis Amunátegui, de que era el mismo Camilo Henríquez quien hablaba por boca del indio Yari, enviando desde las orillas del Plata sus recuerdos y sus agradecimientos a sus camaradas y protectores de las orillas del Rimac".

En 1809, Camilo Henríquez sufrió prisión en los calabozos de la Inquisición en Lima. Amunátegui escribe al respecto: "¿Cuál fué el crimen de que se

le acusaba? Nunca he podido averiguar los detalles". Debe haber contribuido a este misterio la repugnancia que el interesado demostró por hablar de semejante aventura. Este misterio fué descubierto por don Ricardo Palma en sus "Anales de la Inquisición en Lima", cuando anota:

"En 1809, Henríquez fué por tercera vez acusado de tener libros prohibidos y de consagrarse a la lectura de los filósofos franceses. Un inquisidor se constituyó en su celda y después de registrar escrupulosamente muebles y estantes se retiró sin haber encontrado obra alguna digna de censura. Henríquez se consideraba ya libre, pero el Tribunal insistió y la Inquisición dispuso nueva pesquisa. En ella se encontró que los colchones de la cama de Henríquez estaban rellenos de libros. El ilustre chileno fué conducido en el acto a las mazmorras del Santo Oficio". No sabemos a punto fijo si se le mantuvo preso, pero es sabido que en 1810 se le ordenó que pasase desterrado a Quito. En el periódico "La Aurora de Chile", C. Henríquez abogó arduamente por el teatro como tribuna de la ilustración y de las ideas libertarias y su puesto de combate contra el despotismo. "Yo considero el teatro -decía- únicamente como una escuela pública y bajo este aspecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en manos de la política".

Tan parcial criterio explicábase por el especial momento histórico que vivía la América Hispánica. En 1817 continuó en Buenos Aires su campaña a favor del teatro suscribiendo vibrantes artículos en el periódico "El Censor" y formando parte de la llamada "Sociedad del Buen Gusto", que reunía en su seno a los más prominentes intelectuales argentinos y que se propuso la depuración literaria, moral y cívica de las representaciones escénicas. En ese mismo año Camilo Henríquez compuso su drama "Camila", que mereció serios reparos de la crítica bonaerense, la que entre otras objeciones, argumentó que el personaje central, Camila, lucía una ilustración desconocida en las adolescentes americanas de entonces. Henríquez respondió que en Lima y Quito había jóvenes tan

ilustradas como Camila, y más sensatas que los detractores del drama. Henríquez nunca se resignó a reconocer la evidente modestia de su primera creación dramática, a la que pronto siguió otra titulada "La inocencia en el asilo de las virtudes", que Miguel Luis Amunátegui publicó en 1889.

Benjamín Vicuña Mackenna en su obra "La revolución de la Independencia del Perú", aporta algunos datos de interés para la historia del teatro peruano en el período de la emancipación. Del aventurero limeño José García, tristemente célebre por su traición a la causa de la independencia, dice: "Era un antiguo cadete de Lima, mozo vulgar, mezquino en sus pasiones, que desde muy temprano se había hecho notar por algunos escándalos de bastidores, en los que figuraba el nombre de la conocida actriz, que el tenaz apodo limeño llama todavía "La Chepa Manteca". Josefa Borgues fué el verdadero nombre de esta cómica y tonadillera, cuyo apodo se debió según Covarrubias, a su zandunga y movimientos. Con relación a las circunstancias en que el virrey, don Joaquín de la Pezuela, recibió la noticia del desembarco en Pisco del Ejército Libertador, Vicuña Mackenna cuenta la siguiente anécdota: "Cuéntase, y esta es una anécdota que oímos hace muchos años en nuestro país, que aquel mandatario se encontraba en el teatro en Lima y en el mismo palco que hoy ocupan los Presidentes, cuando un edecán se presentó sorpresivamente y le anunció como positivo el desembarco de San Martín con el Ejército Libertador, y Pezuela, levántandose al punto con una sonrisa entre melancólica y festiva se dirigió a los circunstantes y refiriéndose a la costumbre que existe en su país de beneficiar puercos para la fiesta de San Martín, les dijo: "Vamos, señores, a cada cochino gordo le llega su San Martín".

El historiador chileno anota luego: "El Sr. Fuentes en su "Estadística de Lima", dice que el virrey estaba en palacio haciendo jurar la constitución de 1820 cuando le dieron la noticia del desembarco de San Martín". El hecho quizás tuvo lugar

de esa manera, pero nosotros hemos apuntado la versión anterior sólo como una anécdota que nos fué transmitida por personas respetables, y que es característica del hombre y de su época.

Sin embargo ni la anécdota repetida por Vicuña Mackenna, ni la afirmación de Manuel A. Fuentes, descansan en base histórica alguna. Constan por el contrario en la relación compuesta por el propio virrey Pezuela las siguientes palabras escritas el 10 de Septiembre de 1820: "Habiendo recibido un parte del comandante general de Pisco de haber desembarcado la expedición enemiga en aquel punto con 4.000 hombres, se despachó aviso a las fragatas "La Venganza" y "La Esmeralda" que aún estaban a la vista". Este parte constituyó pues, la primera información de Pezuela sobre el desembarco en Pisco del ejército Libertador. Sólo 5 días después el 15 de Septiembre, se produjo en las plazas de Lima y ante la indiferencia ciudadana la jura de la constitución española de 1812 restablecida a raíz de la revolución liberal del general del Riego, y al día siguiente en el palacio, juraron la constitución el virrey, ante el Acuerdo de Justicia y el Ayuntamiento, y los generales y brigadieres realistas ante el virrey.

Estos hechos consignados en la relación de Pezuela, están confirmados por "La Gaceta de Lima" y desmienten la versión de Manuel A. Fuentes. Por otra parte don Ricardo Palma en su obra "Los brujos de Chucahuanga", al tratar de las proclamas y pesquisas revolucionarias que hacia 1818 circularon en el Perú, cita el siguiente verso con que terminaba una de las proclamas: "Al fin y al fin, va a llegarle a los godos su San Martín".

La supuesta expresión de Pezuela vertida en 1820 en el teatro de Lima, tampoco fué muy original, y el verso que acabamos de citar, bien pudo ser el que Vicuña Mackenna escuchó en su patria, de la que justamente procedían el mayor número de proclamas revolucionarias. Cuatro días después de proclamada la independencia del Perú, precediendo a una comedia representada en el teatro de Lima para celebrar a-

quel glorioso acontecimiento "se echó", como se decía en la jerga histriónica de entonces, la primera loa teatral compuesta en el Perú independiente. Hemos tenido la feliz oportunidad de ubicar en la Biblioteca Nacional el único ejemplar que existe de esta verdadera reliquia de la producción teatral peruana. Sus 2 pequeñas hojas se salvaron de ser devoradas en su integridad por llamas que un infautista día de Mayo de 1943 consumieron el material bibliográfico que atesoraba la anterior Biblioteca.

En las representaciones ocurridas en Lima a principios del siglo XIX observamos que las loas solían ofrecerse con discursos o monólogos y en el período de nuestra gesta emancipadora sirvieron a veces, con los nombres de prólogo, introducción o alocución patriótica, para estimular el ánimo de los revolucionarios, cantar las excelencias de la libertad y celebrar los triunfos de las huestes y los héroes de la independencia. Dos partes claramente distintas conforman nuestra pieza: la primera consta de 38 versos endecasílabos que se suponen son recitados por un personaje que simboliza la patria; y tiene particular interés, porque además de manifestar con elevado fervor el júbilo por la proclamación de la independencia, sus últimos 14 versos revelan la presencia en esta histórica función teatral del general José de San Martín. La segunda parte está compuesta por 10 octavos destinados a ser recitados por un actor o una actriz distinto al intérprete de la Patria. La sucesiva intervención de otros personajes y actores imprime cierta acción a esta pieza de dominante carácter discursivo. Juzgamos que esta loa es la primera que se escribió en el Perú independiente porque no existe noticia alguna de que en el Coliseo de Lima se hubiera ofrecido representaciones especiales ni tampoco ordinarias las noches del 28, 29, 30 y 31 de Julio, únicas oportunidades anteriores en que pudieron efectuarse otras loas celebratorias de la jura de la independencia.

Por lo demás, sabido es que en la noche del día 28 el Excelentísimo Ayuntamiento de Lima organizó en

las Salas Capitulares una espléndida fiesta a la que concurrió el libertador y que éste a su vez en la noche del 29 ofreció otra recepción en el Palacio. Y se hace muy difícil suponer que en los días anteriores a la fecha en que comprobadamente se ofrecieron una loa y una comedia en celebridad de la Jura de la Independencia, se estrenaran otras piezas destinadas al mismo objeto patriótico.

Este razonamiento se refuerza con la certidumbre de que en aquellos tiempos actuaba en el teatro limeño una sola Cía. dramática, la que necesitaba como todas un par de días por lo menos para ensayar las comedias a representarse. El impreso de la loa no da a conocer el nombre de su autor, pero brinda en cambio la preciosa noticia de que ella precedió a la comedia que se hace en celebridad de la jura de la Independencia de Lima, el 1° de Agosto de 1821. Con ocasión del 150° aniversario del nacimiento de Felipe Pardo de Aliaga, en 1956 publicamos un trabajo titulado "Piezas teatrales del Perú independiente que precedieron a "Frutos de la Educación". En él demostramos que antes de esta comedia estrenada en 1830 y tenida como la primera obra teatral del Perú libre, se habían escrito y representado en el Coliseo de Lima varias otras piezas nacionales. Quedó pendiente sin embargo, el conocimiento de la obra del autor que debían ocupar con legitimidad de derecho la honrosa ubicación erróneamente designada a "Frutos de la Educación" y a su ilustre creador.

El renombrado bibliófilo boliviano Gabriel René Moreno en su fundamental obra "Biblioteca Peruana", publicada en Santiago de Chile a fines del siglo pasado, consigna el drama en 2 actos firmado por M.C. y titulado "Los patriotas de Lima y la noche feliz". Después de reproducir algunos párrafos del N°1 de la Gaceta del gobierno de Lima independiente del 16 de Julio de 1821, párrafos en los que se relatan las manifestaciones de júbilo con que los vecinos de Lima habían declarado el Cabildo abierto con firme voluntad de ser libres. René Moreno añade el siguiente comentario: "Hubo furor de fes-

tejos, y entre estas la representación de esta comedia", y concluye con la escueta anotación: "Atribuída a Miguel del Cardio". El folleto de "Los patriotas de Lima y la noche feliz", proporciona el valioso dato no considerado por René Moreno del reparto de los actores que intervinieron en el estreno de la obra, lo que confirma la noticia de su escenificación. Pero la sensible falta tanto de la fecha de estreno como de la impresión, impiden afirmar categóricamente que esta pieza fué la primera del Perú independiente. Era indispensable descubrir especialmente la fecha del estreno. Pues bien, creemos que tan importante noticia la brinda el impreso de la loa antes referida. En él se lee que el estreno precedió a la comedia que se hace en celebración de la jura de la independencia de Lima el 1° de Agosto de 1821. Recordando previamente que el término "comedia" se aplicaba entonces a todo género de obras teatrales, podemos afirmar que la aludida "comedia", representada en aquella solemne oportunidad y por ende la primera obra teatral del Perú independiente fué el drama firmado por M.C. "Los patriotas de Lima y la noche feliz", y que M.C. fué también el autor de la primera loa nacional recitada el 1° de Agosto del año citado, fecha inaugural del arte histriónico en el Perú.

Así lo demuestra entre varias otras razones, que expondremos en otra oportunidad, no sólo la semejanza, sino la absoluta identidad de algunos de los versos de ambas composiciones. El drama citado no tiene, al igual que la loa mayores méritos literarios. Más su importancia histórica es digna de la más alta estimación, ya que constituye una fiel, detallada y vibrante exposición de los sucesos y de las ideas que conmovieron el espíritu de los patriotas limeños en la memorable noche de "la entrada de la patria", como se dijo entonces y se repitió con emoción por muchos años. Y para la historia del teatro peruano, de más está decirlo, es una rara, antigua y valiosa joya, que tuvimos injustamente olvidada. Con respecto al nombre del au

tor, encubierto por las iniciales M.C., la única referencia era la brevísima e insignificante de René Moreno, atribuída a Miguel del Cardio. Pero en el diccionario biográfico de José Domingo Cortés ni Juan Antonio Ribeiro, ni José Antonio Lavalle, que en notas más o menos extensas se ocuparon de la personalidad y la obra de don Miguel del Cardio, traen la menor noticia de que este ilustrado arequipeño hubiera escrito alguna obra de teatro, ni utilizado ninguna forma de seudónimo. Y don Ricardo Palma que en "La bohemia de mi tiempo" trata de la producción dramática de nuestros poetas dramáticos y del importante papel de mecenas que para ellos cumplió Miguel del Cardio, tampoco alude a ninguna pieza dramática de este autor, del que por lo demás sólo han podido conservarse sus composiciones poéticas tituladas "Mi actualidad" y "Almisti". De ser cierta la atribución de que habla René Moreno, don Ricardo Palma, que conoció y estimó en alto grado a don Miguel del Cardio no hubiera desaprovechado esta valiosa información en páginas tan propicias para ello.

No existe pues, ninguna otra referencia, ni mucho menos la más mínima prueba o indicio de que Miguel del Cardio hubiera compuesto "Los patriotas de Lima y la noche feliz", ni ninguna otra obra de teatro. Descartada la paternidad de del Cardio, nuestras siguientes investigaciones tendientes a descubrir al afortunado autor de la primera loa o de la primera comedia del Perú independiente, nos fueron revelando a través de sucesivas cada vez más convincentes noticias, que el autor fué Manuel Concha, ciudadano chileno de larga residencia en Lima, popularísimo escritor de teatro, calificado patriota y periodista, y uno de los más grandes animadores de la vida teatral limeña en el período de nuestra independencia y en los primeros años de la República. Decenas de publicaciones aparecidas en periódicos limeños acreditan a Manuel Concha como uno de los pocos y el más prolífico de los autores dramáticos de la época y también como un ardoroso patriota que en piezas y obras teatrales así como en artículos perio-

disticos firmados justamente con las iniciales M. C. celebraba constantemente los más grandes sucesos cívicos peruanos y americanos. En sus numerosos artículos polémicos con temas teatrales nos habla con frecuencia de su condición de chileno y se complace asimismo en repetir que es hijo de limeña y padre de 10 peruanos. La personalidad de Manuel Concha merece un estudio especial. Pero no resistimos la tentación de transcribir los párrafos finales de una carta que publicó el 29 de Diciembre de 1930 en el periódico "La Miscelánea", contestando los ataques que le lanzaba el ciudadano inglés Tomás Lans, asentista del teatro de Lima, quién se había referido a la condición de chileno de M. Concha. Escribe éste: "Me saca Ud. por falta el ser chileno; por ésto solo perdonará Ud. cuantos agravios le ha hecho, porque el ser chileno es mi mejor blasón".

La carta concluye con estos versos: "Pero aunque en Chile nací, también me nombro peruano, soy colombiano y porteño, brasilero, mejicano, boliviano, cisplatino, y en fin, centroamericano; pero no soy chapetón, contrario a vuestra opinión. M. Concha".

Pocas ocasiones más felices que la presente para hacer la revelación de que fué un hombre chileno de teatro el primer autor de nuestra patria libre. Hecho de tanta significación debe ser destacado y difundido como uno de los más hermosos vínculos culturales que hermanan Perú con Chile. Y como si la Providencia hubiera dispuesto que la hermandad teatral de ambas naciones naciera y se desarrollara en las más recíprocas y armoniosas condiciones, justo y también hermoso es recordar en esta oportunidad que el primer autor conocido en el teatro Chileno fué el eminente peruano don Juan Egaña del Risjo.

Así lo acreditan los historiadores del teatro chileno. Bástenos citar a los más distinguidos: Miguel Luis Amunátegui, en su libro "Las primeras representaciones dramáticas en Chile". Afirma: "La más antigua composición dramática escrita en

este país, de que yo tenga un conocimiento seguro y completo, es una que corre impresa con este título: "Al amor vence el deber, melodrama para cantar y representar", traducción libre y modificada de la "Zenobia" del célebre Metastasio. Su autor fué un hombre que escribió mucho y sobre los temas más variados. Su nombre era Juan Egaña. Había nacido en Lima pero se había casado y avecinado en Santiago".

Nicolás Peña en su obra capital: "Teatro dramático nacional", confirma: "Aunque Juan Egaña había nacido en Lima, pero habíase casado en Chile, y formado aquí su hogar, debe considerársele como el primer autor conocido que ha llevado a las tablas una obra en este país".

Además de la obra citada por Amunátegui, Egaña Compuso las comedias "Porfía contra el desdén", y "En amor no hay imposible", y los sainetes "Polifonte" y "El valor invencible", "El marido y su sombra" y "Amor y gravedad".

Juan Egaña nació en Lima en 1768. Estudió en el Colegio Seminario de Santo Toribio, del cual fué después profesor. Se graduó de bachiller en la Universidad de San Marcos. Estando de visita en Santiago de Chile fué invitado a permanecer en esa ciudad por el Regente de la Audiencia don Francisco Antonio Moreno. En Santiago contrajo matrimonio con la dama chilena Victoria Javes y se dedicó a la enseñanza y el ejercicio de la profesión de abogado con brillo tan singular que pronto conquistó el unánime reconocimiento como uno de los personajes de mayor fuste intelectual y moral de su tiempo. Los altísimos servicios que Juan Egaña prestó a Chile en las jornadas de la emancipación y en su organización jurídica, como pueblo libre, lo han erigido en el país hermano del Sur, como una verdadera gloria nacional.

La primera actriz de renombre internacional que actuó en el siglo pasado en el Perú y Chile fué Teresa Samaniego; en España amante de Fernando VII. Se contaba en Lima, que habiendo roto sus relaciones con el rey, decidió venir a América

para evitar las manifestaciones hostiles que le preparaban en el teatro algunos cortesanos. Covarrubias refiere que la Samaniego en sus momentos íntimos solía decir con orgullo, señalando a uno de sus hijos: "Este es hijo de rey". La Samaniego se presentó por primera vez en Santiago a principios de 1827 mereciendo los más encomiables juicios de la crítica, especialmente de don Andrés Bello, reconocido junto con don José Joaquín de Mora, como fundadores de la crítica de teatro en Chile. Algunos años después hizo su aparición en los teatros santiaguinos una joven actriz peruana que se erigió en seria rival de la Samaniego. Nicolás Peña, prolijo historiador del teatro chileno comenta al respecto: "En el mismo tiempo de la Samaniego trabajaba en teatro una hermosa muchacha nacida en Lima llamada Carmen Aguilar. A causa de su coquetería y viveza de carácter era muy aplaudida con gran disjusto y envidia de la primera". Miguel Luis Amunátegui nos informa de la Aguilar que cierta vez en Santiago se propuso bailar la zamacueca peruana en una de las representaciones. Se contaba que esta sobresaliente actriz, dice, era insinuante e imperiosa a la vez. Rodeada del fragante humo de un habano, porque fumaba, parecía un junco envuelta en una nube vaporosa de aromático incienso. La Sra. Aguilar había escogido para su beneficio, que tuvo lugar el 29 de Enero de 1835, la tragedia titulada "Florinda y el rey don Rodrigo", y había conseguido que uno de sus devotos le compusiera una petit pieza en verso titulada "La calesa para el baile" o "El apuro de 3 damas", a fin de tener oportunidad de bailar ella y su hija la zamacueca al uso de Lima. Parece que esa pieza, concluye Amunátegui, era una adaptación bastante bien hecha a las costumbres chilenas de "Las damas apuradas", sainete escrito por don Ramón de la Cruz.

Es de sentir que no se haya conservado. Debemos consignar también que don Andrés Bello tradujo especialmente para la Aguilar el drama "Teresa" de Dumas.

Otra notable actriz peruana que actuó en aquellos años en Chile fué doña Toribia Miranda. El escritor Manuel Blanco Cuartín afirmaba que hasta 1875 fué la mejor dama que había visto en su género. Amunátegui testimonia: "Doña Toribia Miranda era una limeña que estaba dotada de un sentido artístico admirable. La belleza de que estaba dotada contribuía poderosamente a la fascinación que ejercía en el auditorio". Y el propio Amunátegui recuerda que Domingo Faustino Sarmiento desterrado en Chile decía de la Miranda: "Esta mujer tiene en su cuerpo todo el fuego de su patria". Igualmente hacia 1865 trabajó con gran suceso la actriz peruana doña Amalia Pérez, la misma que había prestigiado el arte dramático americano actuando durante varios años en los más importantes teatros de España. En el importante teatro madrileño "El español", Amalia Pérez había sucedido en 1873 a la célebre actriz Teodora La Madrid. Don José Joaquín de Mora, el escritor y maestro hispano chileno, cuya acción ha dejado tan profundas huellas en la historia cultural de Chile, y del que hemos señalado el mérito de ser con Andrés Bello, fundador de la crítica teatral en ese país, cuando estuvo desterrado en el Perú, entregó al teatro de Lima su comedia: "El marido ambicioso", que se representó con gran aplauso en 1831. La impresión que en 1837 causó en Chile la firma del Tratado de Pacarpata que significaba el fracaso de la primera expedición, llamada "restauradora", comandada por el general Blanco Encalada, se manifestó en exaltadas formas contra la conducta del jefe chileno y de Antonio José de Irisarri, connotado escritor guatemalteco que desde 1818 había prestado servicios diplomáticos a la nación chilena y que esta vez exhibió el elevado cargo de Plenipotenciario cerca del gobierno de Santa Cruz. Ricardo Donoso cuenta que era tanta la reprobación popular, especialmente contra Irisarri, que hasta en una función de títeres que en esos días se daba con gran regocijo del público en el Convento de San Agustín de Santiago, comenzó a a-

parecer don Cindizarra, al que sorprendían en todo instante en alguna maldad que le ganaba una tremenda paliza y que el público aplaudía con la mayor complacencia.

Entre las obras dramáticas de Salvador Sanfuentes, primer gran poeta del Chile independiente, que estuviera en el Perú en 1835 cumpliendo misión diplomática, figura "Coba", o "La virgen del sol", drama cuyo argumento está tomado de los incas. Este drama de tema peruano, fué escrito en 1841 y se salvó del fuego en que Sanfuentes condenó otras 4 piezas teatrales que compuso en su juventud.

Alejandro Fuenzalida, en su difundida obra "Lastarria y su tiempo" escribe: "El tronco de la familia Lastarria en Chile, tan notable en nuestras letras, en nuestra diplomacia y nuestras ciencias, fué don Miguel José Lastarria, nacido en Arequipa el 8 de Mayo de 1759. La biografía de este olvidado prócer de la independencia americana y benemérito escritor peruano, fué publicada por Benjamin Vicuña Mackenna en su "Historia de Santiago". Nieto de don Miguel fué José Victorino Lastarria, eminente pensador y autor teatral, que inició el movimiento intelectual que en 1842 dió origen a la literatura nacional chilena.

Angélica Palma en su Tratado de las constantes relaciones chileno-peruanas de origen político, literario, social, ha escrito: "Entre las repúblicas de Perú y Chile existe, desde que lo son y sin que para su continua vigencia haya sido preciso conferencias diplomáticas ni cartas de protocolo, lo que en derecho internacional podría llamarse "intercambio de revolucionarios".

Don Ricardo Palma, nuestro glorioso tradicionalista, luego del frustrado ataque a la casa particular de don Ramón Castilla, ataque en el que participó activamente, se asiló en la Legación de Chile, y viajó desterrado a ese país. Entre las múltiples labores intelectuales que Palma desarrolló en su destierro que duró poco más de 2 años, varias estuvieron ligadas a la vida teatral. Colaboró en la revista porteña "Sudamérica", difundiendo la labor

dramática de sus compañeros Manuel Ascencio Segura y Carlos Augusto Salaverry.

En un salón del teatro de Valparaíso tuvo lugar la reunión de los escritores entre los que se hallaba Palma, que suscribieron su viva protesta por las pretensiones monárquicas de Europa y México. Y fué también en un teatro donde un grupo de intelectuales chilenos celebró una velada a la que asistieron los desterrados peruanos. Uno de los más exaltados oradores condenó a los tiranos americanos, entre ellos al mariscal Castilla. Palma que ocupaba uno de los palcos, en compañía de 4 compatriotas, el general Fermin del Castillo, y el jurisconsulto Manuel Toribio Ureta, se levantó de su asiento y con la venia del público, refutó al orador, diciendo que, a pesar de ser enemigo político de Castilla no podía admitir que se calificara a éste de tirano.

Particular sentimiento de gratitud merece la memoria del actor chileno, nacido en Valparaíso. Juan de Montbuseno Pantoja, quién después de actuar en los escenarios de su patria vino a Lima en 1866 a tiempo de culminar el conflicto suscitado con España. Pantoja se enroló como voluntario en el ejército peruano e intervino en el glorioso combate del 2 de Mayo. Por su noble acción el gobierno del Perú le otorgó una medalla de honor.

Con la pieza titulada "El ensayo de la comedia" de D. Barros Grez, el distinguido cultor de la comedia costumbrista chilena, ganó el segundo (?) premio del concurso literario internacional promovido en 1886 por el "Ateneo" de Lima.

Entre los intelectuales peruanos que compusieron y estrenaron piezas teatrales durante su residencia en Chile a fines del siglo XIX, citaremos a Miguel Antonio Benavides y a don Enrique Hurtado Yáñez. Durante la infausta Guerra del Pacífico, registróse en ambos países una abundante producción dramática alusiva a los sucesos y personajes más sobresalientes de la contienda. Entre los autores peruanos que escribieron durante este período y con esta intención se hayan Abelardo Lamarra, Carlos Ger

mán Amézaga, María Luisa Idróperez, Belisario Aca-  
ya, etc., y entre los chilenos Juan Rafaél Allend  
Enrique Tornero, Luisa Valenzuela, Carlos S. La-  
throp, Fco. Puerta de Vera, y Fernando Mollado.  
Armando Herrera en su trabajo sobre el teatro en  
Moquehua nos informa que en 1897 se produjo un re-  
nacimiento en la vida teatral de aquella ciudad,  
porque un conjunto de jóvenes organizó la Cía. Te-  
atral de Aficionados que sostuvo largas temporadas  
con la decidida colaboración de la Sociedad Moque-  
huana.

La nota curiosa y que viene al caso recordar con-  
siste en que era ya tradicional que en las repre-  
sentaciones teatrales de aficionados moquehuanos  
jamás interviniera ninguna mujer. Los papeles fem-  
ninos eran desempeñados por varones. Sin embargo  
en aquel extraordinario año de 1897, figuró en la  
aludida Cía., la primera y también única actriz,  
la señora Fidelina de Tumba, llamada "la chilena",  
posiblemente por ser Chile su país de origen.

Suscrito el Tratado de 1929 relativo al problema  
de Tacna y Arica, don Leonardo Arrieta, gloria vi-  
va de nuestra escena, sirvió de embajador del tea-  
tro peruano en Chile, viajando a ese país al fren-  
te de una compañía de actores peruanos, que actuó  
con extraordinario éxito en el teatro "Comedia de  
Santiago, ofreciendo un vasto repertorio que in-  
cluía obras de varios autores limeños. A su vez la  
actriz sureña Elena Puelma encabezando una Cía.,  
que trabajó con igual éxito en Lima, viajó a este  
país, y es hecho digno de recordarse, que cuando  
por feliz coincidencia los barcos en que viajaban  
ambas Compañías se cruzaron a la altura de Coquim-  
bo, los artistas chilenos y peruanos intercambia-  
ron cables de cordial salutación deseándose mutuas  
felicidades en la misión bella de cultura y confrater-  
nidad que simultaneamente se habían propuesto  
cumplir. Largo sería ennumerar los múltiples he-  
chos, ocurridos en las últimas décadas en el cor-  
dial intercambio de compañías y hombres de teatro  
entre ambos países.

No podemos sin embargo, dejar de referirnos a la

actuación en Chile de las Cías infantiles Baronte y Garols y de Lucho Córdoba, los hermanos Retes, y Celso Garrido. Como tampoco podemos olvidar los nombres de Alejandro Flores, Pepe Rojas, Rafaél Frontaura, Pedro de la Barra, Pedro Orthous, Sergio Arrau y Raúl Montenegro, de muy apreciable labor en el Perú. Justo es asimismo recordar que fué también la materialmente desaparecida Escuela Nacional de Arte Escénico, la ENAE, la que inició hace 6 años las relaciones con los teatros universitarios de Chile. En una reunión celebrada en el Consejo Directivo del Teatro Experimental de la U. de Chile, en compañía del Director de la ENAE, nació bajo los mejores auspicios en 1953 la iniciativa de organizar el Primer Congreso Americano de Teatro, que alcanzó a realizarse en México 4 años después.

Pedro de la Barra, ese magnífico agitador teatral que fundara el teatro Experimental visitó a Lima invitado por la ENAE, y fué también esta institución la que patrocinara la llegada al Perú del primer conjunto universitario chileno, y la que estrenara la comedia "Por el decoro" de Edo. Barrios valor representativo de las letras chilenas y ligado a nuestra patria por ser hijo de peruana y haber hecho sus primeros estudios en Lima. Alguna vez la ENAE organizó un programa con obras en las que intervinieron en simbólica actitud actores de ambas nacionalidades. Y porqué no decirlo, en la ENAE hubo siempre una habitación destinada a los hombres de teatro que llegaban de Chile. Entre los huéspedes chilenos se contó Pedro de la Barra, Isidoro Basis, Sergio Arrau y Raúl Montenegro.

Pero los acontecimientos de mayor significación en la historia de las relaciones internacionales chileno-peruanas son seguramente las magníficas representaciones que en el Teatro Municipal ofreció en 1956 y está ofreciendo en nuestros días el Teatro de Ensayo, a cuyos excelentes y caballerosos artistas la casa de San Marcos recibe hoy con la más viva simpatía haciendo votos por la creciente prosperidad del teatro chileno cuyos seculares y fraternales lazos nos ha sido grato destacar.

Amigos del Teatro de Ensayo: podéis tener la absoluta seguridad de que vuestro finísimo mensaje de arte y de amistad ha llegado directo y feliz a su destino. Gracias."

-----

"APUNTES" N° 12 - JUNIO DE 1961.

Revista mensual del Departamento de  
Publicidad y Relaciones Públicas del  
Teatro de Ensayo de la Universidad  
Católica de Chile.

Directora.  
Anamaría Vergara.

Desarrollo y Compaginación.  
María Viola Velásquez M.

Oficinas: Amunátegui 38.  
Teléfono: 85414.

-----000-----