

María Asunción Requena: Éxito e historia del teatro

Juan Villegas

La historia del teatro como teatro implica considerar tanto los textos dramáticos como la representación de los mismos. Con respecto al pasado, uno de los problemas más difíciles de resolver es la reconstrucción de la contextualización de la representación. Esta reconstrucción conlleva entender la significación que se le dió por las distintas corrientes ideológicas o teatrales de la época, las reacciones del público, las razones por las que el texto fue elegido para su representación, la justificación posible de la elección del texto o del autor o autora para ser representados, las connotaciones o los intereses del grupo que lo puso en escena o las salas o los barrios en que se estrenaron. Aunque son muchos los medios para este proceso de reconstrucción teatral, en este ensayo me centraré en una fuente que, con frecuencia, ha sido poco explorada. Me refiero a los comentarios de la prensa diaria, tanto previo al estreno como después del mismo. Tomaré como ejemplo la obra de María Asunción Requena, la que representa un caso interesante de la historia literaria, aunque bastante común dentro de la historia del teatro: el éxito como autora teatral y poca presencia en las historias literarias.¹

María Asunción Requena, escritora chilena que surgió en los años cincuenta, a pesar de su poco reconocimiento internacional, vio la mayor parte de sus obras representadas en su tiempo, algunas con mucho éxito. Dos fueron adaptadas para la televisión. Una se repuso varios años después de su muerte con extraordinario éxito de público. En 1949 obtuvo su primer reconocimiento literario de importancia al ganar el Primer Premio de Poesía con su libro *Poemas* en un concurso de la Municipalidad de Punta Arenas. En 1952, le fue concedido el Primer Premio de la Dirección del Teatro Nacional con su comedia dramática *Mr. Jones llega a las ocho*. Obtuvo el Premio Teatro Experimental con *Fuerte Bulnes* en 1953. Esta obra recibió el Premio de la Crítica y el Premio Municipal de Santiago. Fue llevada a escena en 1955. Con *Pan Caliente*, en 1958, obtuvo Mención Honrosa en el Concurso del Teatro Experimental. Con *El camino más largo*, en 1958, también ganó el Primer Premio de Teatro en Los Juegos

Literarios Gabriela Mistral, que auspiciaba la Municipalidad de Santiago. En 1964 dio a conocer *Ayayema*, la que es representada el mismo año por el Teatro de la Universidad de Concepción. Ganó el Premio al XXX aniversario del DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile) con *Chiloé, cielos cubiertos* en 1971. Este texto fue puesto en escena en 1972 en Santiago. En el mismo año se estrenó en Santiago, *Homo chilensis*, por el grupo de teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS). Pese a sus triunfos teatrales, el discurso crítico sobre el teatro chileno y latinoamericano le ha prestado poca atención.² Es difícil encontrar estudios generales o análisis específicos de sus textos principales. No hay ediciones de sus obras.³ Su nombre tampoco figura como una de las grandes dramaturgas latinoamericanas.

Aunque son numerosos los aspectos por estudiar que sugiere su dramaturgia, en este ensayo me centraré en un aspecto de reconstrucción histórica y teatral: el comentario de las producciones teatrales y su contexto tales como fueron percibidas por la crítica periodística en los momentos de su estreno. Para ello me fundaré en un corpus limitado de comentarios periodísticos aparecidos en los diarios de la época.⁴ Mi intención es mostrar la dificultad de la reconstrucción arqueológica de las representaciones teatrales y mostrar el funcionamiento de algunos de los factores mediatizadores del proceso de evaluación teatral. En el caso de María Asunción Requena se evidencia que, aunque es posible rastrear comentarios periodísticos en el momento en que sus textos fueron representados, los artículos de prensa no proporcionan una imagen cabal del fenómeno teatral en sí, ni de los procedimientos teatrales utilizados, ni el tipo de público, ni los escenarios en que se pusieron en escena. Tampoco es posible reconstruir las razones políticas o teatrales de su selección o las transformaciones impuestas por los directores. En varios casos la referencia periodística accesible es mínima, especialmente cuando se trata de representaciones en provincias. Además, los comentarios tienden a referirse al texto literario y hay pocas menciones de los códigos de la teatralidad funcionando en cada una de las representaciones. Finalmente, aspectos que pueden interesar al sociólogo o al arqueólogo del teatro no se mencionan porque constituyen la información implícita de los contemporáneos. Pese a las dificultades y a la insatisfacción del cuadro incompleto, considero que este tipo de recolección de materiales puede contribuir a una percepción de sus textos como teatrales y su significación en su tiempo.

Naturalmente, los comentarios periodísticos no constituyen toda la "verdad" de lo acontecido en torno al éxito o fracaso del texto. Una visión completa implicaría entrevistar a los directores, actores, productores, analizar las condiciones en que se representó, la sala o los espectadores a los cuales se dirigió, etc. Un análisis que no llevaré a cabo—a pesar de lo tentador del mismo—es el análisis ideológico de los textos o de las críticas dentro del

contexto nacional. Tampoco analizaré los factores sociales, políticos e institucionales que hicieron que sus textos fueran representados por grupos teatrales asociados con determinadas tendencias políticas e ideológicas. La década de los setenta en Chile fue un período políticamente conflictivo y la selección de las obras de un autor o autora implicaba su utilización por las instituciones teatrales y el poder político. El análisis de este proceso es sumamente complejo y, como apunté anteriormente, requeriría utilizar otros materiales que no he tenido a mi alcance.

Los textos teatrales de María Asunción Requena tienen algunas particularidades distintivas en relación con los otros dramaturgos chilenos del mismo período.⁵ Varios de los dramaturgos de la época, por ejemplo, enfatizaron la representación de personajes de sectores marginales desde una perspectiva que evidencia la conflictividad social del momento y la función de los marginados en la transformación social propuesta por los grupos nacionales o internacionales. Este es el caso de *Los invasores* de Egon Wolff o *Los papeleros* de Isidora Aguirre. Otros configuraron un personaje marginal idealizado, portador en el fondo de los valores de los sectores medios dominantes, como es el caso de Luis Alberto Heiremans en *El abanderado*. El discurso dramático de María Asunción Requena también incluyó sectores sociales marginales. De este modo, los chilotes o los indios alacalufes, sectores sociales y geográficos poco representados en la dramaturgia del país, alcanzan la categoría de personajes centrales de sus obras. En su representación, sin embargo, es menos evidente la connotación política del mensaje, por cuanto se centra en la necesidad de mejorar la condición social en que se encuentran. Un buen ejemplo en este sentido es el de *Ayayema*, el cual toma como asunto dramático la casi legendaria experiencia del alacalufe Lautaro Wellington, quien después de educarse en Santiago, regresó al mundo de los canales patagónicos donde encontró la muerte. El tema es la desaparición de las culturas aborígenes y los aborígenes mismos, su explotación por parte de los colonos y las fuerzas del orden. La acción acontece en Puerto Edén.⁶ La crítica social no se sustenta en una ideología determinada o fácilmente relacionable con un partido en la conflictividad política de la época. Más bien, parece aludir a la despreocupación de todos los gobernantes nacionales por estos sectores sociales. Aún más, podría entenderse que las buenas intenciones de los gobiernos se ven anuladas por los intereses egoístas de unos pocos. Las obras con el tema del sur de Chile pueden ser leídas como la necesidad de incorporar a la vida nacional a grupos culturales en un determinado momento. También cuestionó los mitos nacionales, sin fronteras ideológicas, especialmente con *Homo chilensis*, divertida comedia nacional en que satirizó los códigos de la masculinidad. A la vez, destacó la presencia de la mujer dentro de la cultura y

la historia del país, como lo evidencia *El camino más largo*, drama basado en la vida de Ernestina Pérez, primera mujer que decidió estudiar medicina en el país.

Esta descripción, sin embargo, no implica falta de compromiso político con su tiempo. María Asunción Requena en varias ocasiones, especialmente en entrevistas, se refirió a sus obras, dando claves para su interpretación. En declaración a *La Nación* (Santiago, 29 de julio 1971, p. 20) al ser entrevistada a propósito del Premio de DETUCH por *Chiloé, cielos cubiertos* declaró:

Todas mis obras tienen contenido social. He querido relatar en cada una de ellas el esfuerzo de los chilenos en todas las situaciones. También me he preocupado por las injusticias sociales. Trato de realzar los valores. No me gustan las cosas negativas, siempre busco lo bueno en cada cosa. A veces un poco de sátira, pero constructiva.

En el caso de los textos de María Asunción Requena, la falta de codificación política evidente permitió su utilización por grupos de diversas ideologías. Este mismo factor posiblemente condujo al silencio de las obras con mayor contenido político cuando el discurso crítico enfatizó la dimensión política y antidictatorial de los textos citados con más frecuencias al hablarse del teatro chileno. Por otro lado, sin embargo, su inclusión de representación de los sectores alejados de la capital—tradicionalmente marginados—pudo contribuir a la representación de los textos después de 1973. Uno de los cambios importantes en la organización administrativa del país impuesto por el régimen militar fue el de la "regionalización." Esta innovación, desde el punto de vista de la cultura, implicó asignar mayor importancia a las distintas regiones. En lo cultural se manifestó en un aumento de programas televisivos en los cuales los elementos folklóricos—bailes, canciones y creencias—adquirían mayor visibilidad. Por otra parte, los nuevos programas de educación incluyeron temas vinculados con la regionalización, el folklore y autores nacionales.

Los textos escenificados y la crítica del momento

Fuerte Bulnes

El texto representa la fundación del Fuerte Bulnes, en la zona de Magallanes. Es un drama que reconstruye un episodio histórico de un grupo de colonos que mueren debido a las inclemencias climáticas y al abandono. *Fuerte Bulnes* fue estrenada por el Teatro de la Universidad de Chile en 1955. Yolanda Montecinos se refiere a esta representación al hablar de la versión televisiva muchos años después:

Vimos la obra en su presentación por el teatro de la Universidad de Chile. Entonces no fue un éxito real siendo mal comprendida por el porcentaje considerable de gente aficionada al teatro que es profundamente snob y extranjerizante. (*Crónica*, Santiago, 24 de mayo 1977, p. 20)

El comentario de Yolanda Montecinos parece sugerir que la falta de éxito se debió a que el público habitual al Teatro de la Universidad de Chile tendía a favorecer poco a obras nacionales y, aún menos, a un texto asociable con el costumbrismo y el realismo teatral. Desgraciadamente, no encontré referencias coetáneas a la puesta en escena.

En enero de 1975, se habla de que se terminó de filmar el teleteatro *Fuerte Bulnes*, patrocinada por el Consejo Nacional de Televisión y la Universidad Católica de Chile. Los comentarios periodísticos previos a la presentación coinciden en destacar ciertos rasgos. La recurrencia de temas y el lenguaje empleado en estas referencias sugieren que, en este caso, los diarios se limitan a repetir o a glosar la información proporcionada por los productores del programa. La representación televisiva formó parte de un proyecto de la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica para dar a conocer los clásicos teatrales chilenos a través de la televisión. El primer teleteatro fue *Parejas de trapo* de Egon Wolff y el siguiente anunciado *Animas de día claro* de Alejandro Sieveking. El texto original de Requena fue adaptado para la televisión por Pepe Caviedes, quien también fue el director.

Los productores del Canal de Televisión dieron mucha importancia a la posibilidad de atraer telespectadores con el renombre y prestigio de los actores y actrices: Roberto Parada, Rafael Benavente, Teodoro Lowey, Tennyson Ferrada, Ana González, Sonia Viveros y otros.

Veintiocho actores y ocho alumnos figuran en el elenco. Enrique Heine es el comandante del fuerte; Roberto Parada interpreta el famoso franciscano Padre Domingo Passolini, un italiano que dedicó su vida a la colonización de la zona del Estrecho. Encarnó el mismo personaje en 1955 en el ITUCH cuando *Fuerte Bulnes* se dio en el teatro. Rafael Benavente y Teodoro Lowey desempeñan el papel de militares. Ana González (Premio Nacional de Arte) es la colona que espera un hijo. Su marido está interpretado por Tennyson Ferrada (Premio del mejor actor 1974). El uruguayo Walter Kliche (protagonista de "María José," nuevo teleteatro chileno que aún no se estrena) interpreta a Santo Centurión, que es el cacique en la obra, es también uruguayo.

Otras figuras conocidas de teatro como Sonia Viveros, Jorge Cisternas, Jorge Yáñez, Mario Montilles, Violeta Vidaurre, también trabajan en esta ambiciosa producción nacional. (*El Mercurio*, 1 de diciembre 1975, p. 46)

Los articulistas también hacen notar el cuidado y la verosimilitud realista con que se procedió a preparar y ejecutar la representación. Una vez más, la similitud en los comentarios de varios periódicos hace pensar que los periodistas tendieron a repetir o glosar la información proporcionada por el canal de televisión y a no comentar directamente lo visto en la pantalla:

Caviedes se documentó exhaustivamente sobre la historia de la Patagonia y el Fuerte. En la versión televisiva, centró el conflicto en los caracteres psicológicos de los personajes y trabajó con cámara ágil, siempre siguiendo el contenido dramático de la obra. (*El Mercurio*, 12 de enero 1975, p. 46)⁷

En *La Patria* del martes 14 de enero de 1975, se describe:

Casas y murallas de madera, edificadas con especial cuidado, en fidelidad de estilo y materiales. Un incendio, cien ratas muertas, caballos de verdad, todo fue llevado a la pantalla chica con absoluta veracidad. Nada fue falso, por la importancia que se le da al trabajo televisivo en la EAC. (p. 35)

Se vuelve a hablar de una representación de *Fuerte Bulnes* en televisión en 1977, como parte de un ciclo de teatro chileno. El espectáculo fue presentado en abril de 1977 y, lo que es sorprendente, fue visto a través de varios canales nacionales 3, 4, 7 y 9. Por lo tanto, se buscó transformar el programa en un evento televisivo. Posiblemente se trataba de la repetición de la versión del 75. Yolanda Montecinos en su comentario señala varios actores mencionados en la descripción del año 75, aunque no nombra a Roberto Parada. Montecinos destaca muchos errores televisivos:

Era inevitable al practicar una síntesis, el caer en algunos clisés, en algunos lugares comunes, en actuaciones poco convincentes y en pinceladas como el amor entre la joven india y el soldado, poco comprensibles en su desarrollo y planteamiento. Todo transcurre con cierta prisa; luego se pierden minutos en discusiones algo estáticas o reiterativas y por lo menos dos de las escenas de grupo están de más

al no aportar nada a la situación. La intervención de los indios comandados por el mestizo Santos Centurión es tan breve y poco comprensible que resulta casi forzada.

El director buscó un enfoque algo Bergmaniano, que jugara con primeros planos y "close ups" exploración. Hubo alguna intencionalidad clara para destacar frases, actitudes de determinados personajes, pero siempre en sentido teatral, no televisivo, lo que acentúa más la diferencia entre ambos géneros. La naturalidad que tendría que ser arma definitiva, el arma del actor en cine o TV casi no existió y hubo sobreactuación en general, lo que indica que la mano de Hugo Miller presionó por este lado. (*El Cronista*, Santiago, 23 de mayo 1977, p. 20)

La misma crítica concluye:

Pero el total es bastante positivo. Esto es ya un esfuerzo, por cuanto, la empresa fue bien financiada y se buscó a los actores precisos para cada personaje. Un buen trabajo, algo irregular, sin mayores elementos de ubicación histórico geográfica, hecha de pequeñas escenas sin demasiada unidad. (20)

Fuerte Bulnes es un texto que ha sido favorecido por los grupos teatrales de la zona austral para quienes constituye un símbolo del sacrificio de los colonizadores y es uno de los pocos textos de ficción en Chile en que el espacio es la zona de Magallanes. Un grupo de profesores de Punta Arenas—Taller Teatral del Magisterio—la puso en escena en noviembre de 1978, con la dirección de Rolando Mancilla.

Fue representada también en Ancud, Castro y otras localidades de Chiloé por el grupo Remando Juntos de la Fundación para el Desarrollo de Chiloé (FUNDECHI) en julio de 1979. Fue dirigida por Mauricio de la Parra. Al parecer, la motivación fue la necesidad de poner en escena un texto con temas y personajes afines a Chiloé. El director Mauricio de la Parra explicó a Mario Uribe Velásquez, corresponsal de *El Mercurio* en Castro:

Se eligió el tema porque había que hacer algo que tuviera relación con Chiloé, que hablase de nosotros, del pescador, del cura, del hombre modesto, del trabajador de la tierra, del obrero, de los hombres antiguos. (*El Mercurio*, edición provincia, 18 de julio 1979, p. C 12)

Se representó, por lo menos, en Castro y Quellón:

ha proseguido con sus representaciones en Castro, Quellón y otras localidades de la provincia, obteniendo un señalado éxito por la bien lograda puesta en escena de la interesante pieza teatral.

En la misma edición de *El Mercurio*, el comentario del obispo de Ancud, Juan Luis Ysern de Arce, Director de FUNDECHI, es sugerente para entender la recurrencia de la representación de estas obras en Chiloé:

Nos hace vivir una gesta heroica de Chiloé. El esfuerzo y sacrificio de quienes participan en los hechos. Dice también que el objetivo del grupo es caminar hacia un teatro creativo, en el que el hombre de Chiloé exprese su esfuerzo, su esperanza, su vida entera.

*Pan Caliente*⁸

Este es un texto cuya fortuna en las representaciones se asocia fácilmente con la transformación radical de las preocupaciones nacionales que trajo el golpe militar. Se representó con frecuencia antes del 73 y casi desapareció después de esa fecha. La acción se lleva a cabo en una "población callampa," donde no hay agua ni condiciones higiénicas mínimas. Escenifica el esfuerzo de los personajes por seguir viviendo en el rancho sin techo, pero que consideran como espacio propio.⁹

A propósito del estreno de *Pan Caliente* en Antofagasta, un periodista le preguntó a la autora: "¿Qué es "Pan Caliente" para usted." A lo que respondió:

Es mi obra regalona. Tuve la suerte de ser dirigida por Raúl, quien tiene la misma sensibilidad que yo frente al problema del pueblo. Sobre este personaje se podrían escribir obras pesimistas, negras. Los pobres están bastante apaleados. Yo compruebo esto en mi trabajo del SNS. Mi obra resalta la generosidad del pueblo. A algunos les parece raro que exista tanta generosidad entre gente que no tiene nada. El roto chileno es pícaro. "Pan Caliente" tiene partes divertidas porque ¿Quién dijo que el pueblo es triste?¹⁰

El drama fue representado varias veces antes de 1973, aunque no encontré comentarios extensos que permitan configurar la modalidad de su puesta en escena. Hay una mención de que fue vista en octubre de 1967. También hay referencias a representaciones en Curicó (25 octubre 1968) y en Linares (28 de octubre 1968).

El TEKNOS la estrenó en la sala del Teatro de la Universidad de Chile en Antofagasta el 18 de abril de 1969, dirigida por Raúl Rivera. Aunque tampoco

hay críticas sobre la puesta en escena en sí ni las reacciones de los espectadores, se puede inferir la fuerte carga política de la representación. El tema de la obra y la declaración de la autora con respecto a la función social del teatro refuerzan su posibilidad de simbolismo. A esto se agrega el hecho de que el TEKNOS fuese el grupo de teatro de la Universidad Técnica del Estado, la que emergía ya como un bastión de la Unidad Popular.

La obra también fue representada en el Teatro de la Reforma—Santiago—por el Grupo Teatral de la Escuela Normal de Ancud en julio de 1972. Este grupo estaba formado por veinte jóvenes dirigidos por Mauricio de la Parra. El único comentario que encontré aparece en el diario *El Siglo*, órgano oficial del Partido Comunista. En el artículo "Con sonsonete chilote conjunto teatral ofreció *Pan Caliente* (6 de julio, 1972, p. 11) se cita la opinión de varios espectadores jóvenes, alumnos y alumnas del Liceo Gabriela Mistral. El carácter oficial o semi-oficial de la representación se advierte en que la gira del grupo sureño estuvo auspiciada por el Departamento de Cultura de la Presidencia, el DETUCH, Junta Nacional de Auxilio Escolar y Becas, y el Instituto Provincial de Cultura de Ancud. La fecha—1972—y el patrocinio indican una vez más la funcionalidad política con que era vista la obra. El artículo describe el ambiente social de la representación:

Con un Teatro de la Reforma repleto de estudiantes, debutó el lunes el Grupo Teatral de la Escuela Normal de Ancud. El fin de semana no lo pudieron hacer por el ataque que la Facultad de Música sufrió de parte de los fascistas de 'Patria y Libertad', que obstruyeron el tránsito y lanzaron piedras al edificio. (p. 11)

Una de las entrevistadas que destaca la crónica de *El Siglo* evidencia la lectura preferida en el momento, desde la perspectiva de la izquierda:

Me gustó la obra, especialmente en la forma de presentarla: realista ciento por ciento. Yo conocí una población callampa por dentro, así es que desde ese punto de vista no me impactó, pero considero que se refleja fielmente ese ambiente. (p. 11)

De este texto también se hizo una versión televisiva, dirigida por René Schneider. Al parecer en julio de 1971. No encontré comentarios.

Pan Caliente desaparece de la escena nacional después del golpe militar, indicio de que es posiblemente el texto de María Asunción Requena con mayor connotación político-social y que hablaba más directamente de los problemas de Chile hacia 1970.

Homo chilensis

Estrenada por el teatro TEKNOS en mayo 1972, en Talca, bajo la dirección de Raúl Rivera. Esta comedia musical en 14 capítulos aparece en momentos difíciles para el país. Al no centrarse en el tema político, obtuvo un gran éxito, evitando de este modo la intensa conflictividad nacional. No hay una historia coherente. Lo que une a los capítulos o escenas es la sátira e ironía de las costumbres nacionales, especialmente en lo que respecta al comportamiento de los hombres.

Aunque abundan los comentarios periodísticos, no es fácil construir la historia teatral. El primer ciclo de representaciones es de mayo de 1972. Se habla de que se va a estrenar en Talca el 29 de mayo y que continúa en varias ciudades (Talca y Ancud). Su segunda temporada comienza en agosto de 1972, por el mismo TEKNOS. Esta se mantiene en cartelera varios meses. Hubo un reestreno en la sala Camilo Henríquez, varios años después, 1974, también por el TEKNOS. En este mismo año se anuncia el viaje del grupo en noviembre a Puerto Montt y Punta Arenas. En enero y febrero de 1975 se representa en Viña del Mar.

En "Obra de autora chilena enfoca al hombre chileno" (*La Tercera*, Santiago, 18 de mayo 1972, Suplemento) se describe el texto: "En sketches cortos y unidos por la voz de dos obreros que entonan "El clavo y el martillo", y que no tiene nada que ver con ningún símbolo de ningún partido político, María Asunción Requena explica la forma de actuar del hombre." (p. 8) Y agrega:

La obra que tiene una duración de casi tres horas comienza con una obertura musical donde tienen participación todos los actores que entonan una canción característica. En seguida van apareciendo los sketches o capítulos en los que van surgiendo los distintos temperamentos y personalidades.

La mayor parte de los comentarios se refieren a la temporada de agosto de 1972. René A. Sepúlveda, en "Homo chilensis de María Asunción Requena" (PEC. Santiago, 18 de agosto 1972) observa:

Podríamos clasificar a "Homo chilensis" de una minirradiografía destinada a mostrar más que las cualidades, los defectos de nuestro hombre común. Con un lenguaje sencillo, pero directo, la autora subraya del chileno perfiles innegables, tales como la resignación y la irresponsabilidad. (p. 12)

Y el mismo crítico agrega al final de su artículo:

María Asunción Requena con su obra "Homo chilensis", junto con damos un momento teatral bastante grato, remueve muy a su manera nuestro interés concitando diversas reacciones y una de ellas induce a pensar sobre nosotros mismos.

En octubre del mismo año el comentarista de *La Ultima Hora* apunta que la obra lleva tres meses de éxito:

El público ha respondido con un sano humor a la fotografía al desnudo que de él se hace y así esta pieza constituye otra acertada búsqueda de la autora de lo auténticamente nacional. . . . Con fluida comicidad aparece tras cada personaje, mistificado por la tradición—el chileno valiente, patriota, trabajador—, su verdadero rostro de hombre mujeriego, machista, arribista, flojo." (*La Ultima Hora*, 15 de octubre 1972, p. 15)

A propósito de la segunda oportunidad en que se representó esta obra, Yolanda Montecinos comentó:

Festival, liviana, graciosa, sabe poner la nota justa de risa y de profundidad, sin dejar por eso, de hacer todo un rosario de representaciones del sexo masculino que a la vez tipifican a las distintas esferas socioeconómicas del mundo y de nuestro medio.

La misma crítica destaca en esta versión:

El *Homo chilensis* surge en todas sus facetas, como una resultante del medio y tal como ocurre con el teatro contemporáneo en sus mejores manifestaciones, se expresa a través de la música, la coreografía, la caricatura casi vodevilesca y una agilidad estructural que resta negrura a ciertos retratos.

Y agrega:

Resulta explicable el éxito que la obra tiene en todas partes . . . No hay nada tan grato como reírse de una caricatura bien trazada en escena, mejor actuada, irresistible y que vagamente recuerda a conocidos, sin llegar nunca a sospechar que uno mismo va en el modelo base.

La autora expresó en la entrevista de *La Nación*, 29 de julio 1971: "El caso de *Homo chilensis* es claro; satirizados, pero sin maldad, sino que utilizando lo humorístico que en ellos encuentro." (p. 20)

Chiloé, cielos cubiertos

Chiloé, cielos cubiertos ha llegado a ser un clásico del teatro chileno. Es, indiscutiblemente, la obra de Requena que ha tenido más impacto. El texto tiene la capacidad de moldearse a los intereses de productores y espectadores de distintas épocas. Las causas del éxito varían de acuerdo con lecturas diferentes del texto o lecturas que permiten enfatizar aspectos relevantes para nuevos públicos y nuevos contextos. Obtuvo el Premio XXX aniversario Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en 1971. El premio consistía en diez mil escudos y el estreno en el Teatro Antonio Varas, que correspondía a la sala oficial del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. En una entrevista previa al estreno, la autora recuerda la génesis del texto:

Hace un tiempo atrás tuve la oportunidad de viajar al sur. Me anclé en Chiloé, estuve en contacto con la gente, pude meterme en sus vidas y captar su sentir. El chilote es un complejo, traté de que este complejo estuviera reflejado en mi obra. Esa gente humilde tiene un solo ideal, salir de la isla. . . . Por otro lado la incomunicación tremenda en que están, el abandono, ayudan. Chiloé es una tierra de mujeres solas, los hombres salen a hacer su vida y las dejan allí, vuelven sólo cuando están viejos para que los cuiden. Es un mundo mágico, lleno de leyendas, de brujos, de ánimas. Todas estas cosas están increíblemente enraizadas en la mente de los chilotes. En fin, relatar lo que vi es largo y da para . . . una obra de teatro. Sólo espero haber captado el alma chilota." (*La Nación*. Santiago, Jueves 29 de julio 1971, p. 20)

El estreno fue en octubre de 1972. Los comentarios previos al estreno anuncian un "suceso teatral" y se publicita tanto al director como al elenco. El Director fue Eugenio Guzmán y la música de Luis Advis, quien ya se había hecho famoso en el país con la "Cantata de Santa María." Contó además con la colaboración técnica y musical de Margot Loyola, conocida cantante folklórica y profesora de danzas nacionales. Al día siguiente del estreno, Luis Advis explica su participación:

Un aspecto teórico y otro técnico constituyeron el doble punto de partida para la composición dramática-musical de la obra.

Teóricamente no podía yo, como compositor, tener la pretensión de hacer folklore. Todos sabemos que lo folklórico sólo puede ser determinado como tal por los procesos y necesidades culturales de un pueblo o sector popular. En ella quise, en la medida de mis posibilidades, entregar un reflejo, una referencia honesta, a las grandes pautas direccionales de lo chilote autóctono. (*El Siglo*, Stgo. 21 octubre 1972)

Este aspecto musical fue destacado por varios críticos. En *La Nación* del 30 de octubre, 1992, se afirma:

La música es realmente de mucha calidad. No podía ser de otra manera si se toma en cuenta que su creador es nada menos que Luis Advis quien, en moldes chilenos y los más cerca de raíces folklóricas compuso una música de mucho valor. (p. 19)

El comentario sigue con una entrevista a Advis quien repite algunos de los conceptos expresos en *El Siglo* y agrega:

En lo que se refiere a los aspectos técnicos estilísticos opté por conservar los instrumentos más utilizados en la región, tales como la guitarra, el acordeón, y bombo. Mantuve también las típicas danzas propias de la isla en que en ella han adquirido sus modalidades especiales Refalosa, Mave, Pericono, Vals, Cielito, Cueca y Rin.

Estuvo seis meses en cartelera. La última función en Santiago es del 7 de enero de 1973. Después de esto sale a provincias. Entre otros lugares, visitan Ancud, Castro, Achao en Chiloé.

Con respecto a este estreno hay numerosos comentarios periodísticos, todos ellos muy elogiosos y que destacan especialmente el éxito de público. La enunciación de los participantes evidencia que se puso mucho cuidado en la representación y se aseguró su éxito recurriendo a varios de los actores de moda en el momento. Se la puso en escena en el Teatro Antonio Varas que, en la época tenía un público seguidor, especialmente de las escuelas secundarias. Es interesante destacar que los comentarios periodísticos son tanto de diarios de derecha como de izquierda, en un período de gran polarización política en el país —fines del 72 y comienzos del 73.

Yolanda Montecinos en *La Segunda* (Santiago, 27 de octubre 1972, p. 17), enfatiza el valor del texto y apunta el carácter "universal del conflicto":

La existencia en una minúscula, azotada y lejana región chilena es convertida por María Asunción Requena en una pieza teatral cuyo regionalismo traspasa todas las limitaciones para convertirse en una obra universal.

Y concluye su elogioso comentario:

La obra posee una dignidad y un equilibrio como estructura central que mantiene un ritmo parejo para culminar con un doble final en dos planos: lo mágico y lo real.

No hace comentarios de la representación o los aspectos teatrales de la misma. El mismo diario, al día siguiente destaca: "Enorme éxito de público ha obtenido la obra de María Asunción Requena . . . en sus presentaciones diarias en el Teatro Antonio Varas." En la continuación de la crítica, el Director del DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), Sergio Aguirre—quien también representó uno de los personajes—se refiere a la reacción del público:

Muy positiva a pesar de todos los problemas que afectan a la capital, que en estos momentos y quienes estamos en el escenario sentimos que el público nos comprende y que siente igual que nosotros los problemas del hombre de Chiloé.

No hay referencias al mensaje o sentido del texto percibido por el público, excepto que se evidencia la condición social de los seres humanos en Chiloé.

Otra puesta en escena sobre la que no hay comentarios en los diarios fue la de la Escuela Normal de la Reina. Encontré dos cartas de lectores que se refieren a una presentación de "La Chilota" de Asunción Requena. En *La Cruz del Sur* de Ancud (10 de octubre 1971, p. 3) y en el mismo diario (14 de octubre 1971, p. 6) ambas cartas de lectores, radicados en Ancud y amantes de Chiloé, manifiestan su indignación por la falsa versión que la representación da de Chiloé. En la carta firmada por Cristina de Torres, se apuntan numerosos rasgos en los cuales esta versión no coincide con la realidad: "Difiero con la autora de la obra por no haberse basado en la realidad y me pregunto ¿por qué los actores trajeron aquí una obra de este tipo?" (14 de octubre).

Chiloé, cielos cubiertos se vuelve a representar en abril de 1983 por el teatro de FUNDECHI en Ancud y, según se anuncia, con planes de llevarla a varias ciudades de la región. La dirección estuvo a cargo de Mauricio de la

Parra. La publicidad enfatiza que la gente de Chiloé esperaba que "obra fuera representada por la gente de su tierra." Se apunta también:

La obra no solamente tiene actuación, sino que además entrega canciones con excelente letra y música que compuso especialmente Carlos González junto a la orquesta ALFA. (*El Llanquihue*. Puerto Montt, 19 de abril 1983)

Chiloé, cielos cubiertos: la representación de 1989

Este texto fue repuesto en 1989, en condiciones históricas del todo diferentes y nuevamente obtuvo un gran éxito de público. Las razones para el éxito esta vez, sin embargo, fueron distintas. El énfasis, a mi juicio, se dio menos en la condición social del abandono de Chiloé como en la representación de Chiloé como espacio de magia y folklore. Como he indicado previamente, una de las transformaciones políticas significativa para una nueva lectura del texto es el proceso de regionalización nacional posterior a 1975. Este proceso condujo a que muchas regiones del país fuesen publicitadas en televisión a través de sus rasgos diferenciadores, especialmente lo folklórico. De este modo, el público santiaguino había visto en televisión los bailes y canciones de Chiloé. Es decir, el público potencial estaba sensibilizado para recibir un *Chiloé, cielos cubiertos* más folklorizado que en los años setenta. Por otra parte, la empresa productora utilizó los procedimientos del nuevo espíritu comercial del país: la publicidad masiva y la comercialización. Los productores publicitaron la dimensión folklórica y la magnificación del proceso de producción, la selección de actores y actrices. Se publicitaron entrevistas a familiares y la vida de la autora. Ya en enero del 89 se habla en los diarios de que se está empezando a preparar la obra, que se estaba llevando a cabo la selección de actores y actrices, y se anunciaba: "El día de estreno, 20 de abril, se realizará un carnaval chilote en San Diego, entre Avenida Matta y Tarapacá, que culminará antes de la función . . ." (*Las Ultimas Noticias*, 26 de enero 1989, p. 31).

En *La Segunda* se anuncia que:

El estreno de "Chiloé, cielos cubiertos" será con una típica fiesta del archipiélago. En el foyer, mientras los asistentes vean el montaje, se preparará un curanto para mil personas, que será compartido al término de la presentación, al compás de valeses chilotes. (24 de abril 1989)

Por otra parte, el público potencial y real fue predominantemente el de las escuelas secundarias, para quienes la obra satisfacía requisitos de varias

asignaturas: castellano, la regionalización, folklore.¹¹ La sala en que se representó, además, posee un amplio escenario que permitió el despliegue de conjuntos de bailes con gran libertad. La amplitud del escenario y su diagramación en varios niveles favorecía un espectáculo de gran visibilidad. Estuvo en cartelera varios meses. Se estrena en abril del 89.

En el "Reportaje" de *La Epoca* (viernes 21 de abril 1989, p. 21) se entrevista al director, Nelson Brodt. Brodt manifiesta que María Asunción Requena escribió la obra con los impulsos sociales y políticos propios de los 60, los cuales, a la luz del 89, resultan, "un tanto ingenuos." En el Reportaje se agrega que el montaje de 1989 constituye "la puesta en escena de las tradiciones y mitos chilotes. Para eso han contado con la asesoría de la folclorista e investigadora Gabriela Pizarro y de Hiranio Chávez quien aportó en las danzas y coreografías" (p. 21). A su vez, se cita al empresario Stuardo quien afirma que es "más importante: la confusión de la fantasía y la realidad, más conocida en nuestro arte latinoamericano como el realismo mágico" (p. 21).

No puede sorprender entonces que los comentarios periodísticos de esta representación enfatizan la dimensión folklórica y disminuyan la posibilidad de significación política. Carmen Mera, por ejemplo, destaca la estereotipación del chilote:

Un pretexto, tal vez, para informar sobre la riqueza del sentimiento chilote: divertido y triste; esperanzado o desilusionado; ingenuo o vivaz. Como de otro país a veces. Se habla de la papa coraila, del trauco y el Caleuche, del camahueto y del balseo; de los brujos y del futuro puente a construir; de las mujeres casaderas y de aquellas cuyos maridos partieron a la Patagonia. También hay sahumeros, huso y lana. (*Las Ultimas Noticias*. 29 de octubre, 1989, p. 32)

En junio del 89, Eduardo Guerrero, catedrático universitario que escribe para un lector de sectores acomodados en la revista *Mundo Diner Club*, cuestiona la puesta en escena como deformante del espíritu original: "un exceso de espectacularidad (en su real significación) que rebasa el intimismo de la poética de María Asunción Requena" (num. 79). El mismo crítico en un párrafo anterior describía con más detalles su perspectiva:

Considerando lo anterior, el peligro mayor de un montaje cuyo soporte es la espacialidad (drama de espacio) es caer en la tentación de búsquedas efectistas para dimensionar visualmente el espectáculo y, a su vez, sobrecargar imágenes y situaciones dramáticas sin mayor necesidad estética. Aludimos a esto porque son dos fallas evidentes

en esta proposición escénica: en primer lugar, la confusión entre producir efectos que apoyan la teatralidad y el efectismo casi gratuito (una buena manera, en todo caso, de ganarse al público); en segundo lugar, la constatación de una falta de mayor limpieza, de una condensación de imágenes, de una estilización de los contenidos dramáticos. (p. 3)

Hay numerosos comentarios periodísticos de esta representación, lo que parece indicar tanto un triunfo de impacto teatral como de asistencia de público. Yolanda Montecinos analiza con detalles la escenografía, el vestuario y la actuación en su "Crítica de teatro" en *La Nación* (4 de mayo 1989, p. 31). Para Italo Passalacqua (*La Segunda*, 27 de abril 1989) la versión deja "la impresión general de una propuesta artística válida y tremendamente positiva" (p. 30). Para el crítico de *Fortín Diario*, ésta es una "pieza remozada" en que "realmente lo pasa bien" (30 de abril 1989, p. 22). Agrega: "La gracia del director es haber sabido darle un soplo de juventud y dinamismo a un libreto que obedecía a otros cánones estéticos." En mayo, Virginia Vidal en *Análisis* destaca que "es aclamada tarde a tarde por un público predominantemente juvenil." (p. 50) Semejante es la explicación del articulista de *APSI* quien concluye afirmando:

La versión que dirigió Nelson Brodt en el Nuevo Teatro Cariola resalta precisamente los tonos espectaculares, los bailes, los rituales, las canciones a cada paso, como corresponde más o menos a la estética que han definido los impulsores de esta sala, a la cual le agregan el ingrediente de chilenidad y donde los espectadores deben ser fundamentalmente estudiantes. ("Una cierta espectacularidad," 8 de mayo 1989, p. 42)

Esta puesta en escena fue indudablemente éxito teatral dentro de los parámetros nacionales. En junio de 1989, un informe aparecido en *La Epoca* afirma que: "Una cifra un poco superior a las 31 mil personas la han visto hasta ahora, cuando se aproxima a cumplir dos meses en cartelera" (p. 27). *Chiloé, cielos cubiertos* estuvo en cartelera en el Cariola cuatro meses. Luego salió a recorrer numerosas ciudades de provincia.

De este breve recorrido por la crítica periodística sobre las obras representadas de María Asunción Requena se pueden inferir varias hipótesis. La crítica periodística, aunque proporciona algunos elementos para entender el texto teatral en su tiempo, no permite la reconstrucción de los modos de representación, los códigos de la teatralidad utilizados, el tipo de público asistente o las reacciones del mismo. La crítica la mayor parte de las veces no constituye una

fuente que permita reconstruir la dimensión teatral de las representaciones del pasado. Tiende a centrarse en los textos representados en las instituciones teatrales mayores, pero silencia las representaciones en teatros socialmente secundarios o las representaciones de provincia. Por otra parte, el crítico silencia información que supone conocida por los lectores de su columna o del periódico. Pocas veces se alude al contexto histórico, ya que es el espacio en el cual el lector vive cotidianamente. Permite, sin embargo, vislumbrar el sentido que tendió a dársele en su tiempo. Con respecto a los textos de María Asunción Requena, por ejemplo, la observación más evidente es que los temas y los sectores sociales incluidos en sus obras constituían áreas de preocupaciones nacionales en los momentos de su representación. Otro aspecto evidenciado es que sus textos con tema del Chile austral han pasado a constituirse en símbolos de legitimización temática para los habitantes del sur del país. Finalmente, la representación de *Chiloé, cielos cubiertos* en 1989 puso de manifiesto cómo es posible reutilizar un texto para que satisfaga los intereses de los productores y de los nuevos espectadores potenciales y reales. El texto que, en la instancia de su primera representación, connotaba una reivindicación social y cultural pasó a constituirse primordialmente en un texto potencialidad económica por su inserción en un seudo realismo-mágico y su visualización folklórica y turística. Entre 1970 y 1973, el país vibraba con preocupaciones de renovación nacional y una de las funciones de los intelectuales era dar voces a los marginados; en los ochenta, la libre empresa y la supervivencia económica constituían fuertes ingredientes de las producciones teatrales nacionales.

University of California—Irvine

Notas:

1. De profesión dentista, nació en Buenos Aires 1916, nacionalizada chilena. Vivió su infancia en Punta Arenas. Su adolescencia la pasó en España. De regreso al país estudio odontología en la Universidad de Chile. Después de graduarse se radicó en Punta Arenas, donde vivió varios años dedicada al ejercicio de su profesión. Se trasladó posteriormente a Concepción y Santiago. A fines de 1973 viajó a Francia, donde se acercó con su esposo—Raúl Rivera, ex-director del grupo teatral TEKNOS—en Lille, en cuya universidad prestaron sus servicios profesionales. María Asunción Requena murió en Lille, Francia, el 18 de marzo de 1986.

2. María de la Luz Hurtado, *Teatro y sociedad chilena. La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970* (Apuntes num. 94, marzo 1986) no menciona a María Asunción Requena. Tampoco aparece en María de la Luz Hurtado, *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual* (Santiago: CENECA, 1983) en la que examina los autores entre 1960 y 1973 y se centra en el tema de la representación de los marginados en el teatro chileno. Catherine M. Boyle, *Chilean Theater, 1973-1985* (London and Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1992), cita los títulos y resume brevemente el argumento de *Pan Caliente*.

3. La edición de Fernanco Cuadra incluye sólo tres textos: María Asunción Requena, *Teatro. Ayayema—Fuerte Bulnes—Chiloé, cielos cubiertos* (Santiago: Ediciones Alerce, 1964).

4. Me limito a una selección de los artículos recolectados por el equipo de trabajo de la sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Agradezco a Justo Alarcón y su equipo el trabajo admirable que han realizado por varios años conservando la memoria cotidiana. La selección de los recortes periodísticos los hice antes de empezar a escribir este ensayo. No he podido volver al país a revisar nuevamente los materiales. Por lo tanto es posible que haya información complementaria a la que utilizo en estas páginas.

5. Una visión panorámica de estos autores puede verse en Elena Castedo-Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo xx*. Santiago. Editorial Andrés Bello. 1982.

6. Fue estrenado por el Teatro de la Universidad de Concepción en 1964. No encontré comentarios sobre esta representación.

7. No hay muchos comentarios periodísticos. Además de la referencia anterior hay otra, en términos muy similares, en *Las Últimas Noticias*, 3 de diciembre 1975, p. 31.

8. Ganó el Premio Alerce en 1964.

9. En un comentario de *La Nación* el 29 julio de 1971 se dice que es "una de las obras más representadas tanto en Chile como en el extranjero" (p. 20).

10. "Obra de Teknos será como 'Pan Caliente'" (*Estrella del Norte*, Antofagasta 17 de abril 1969).

11. He analizado la importancia de los programas de educación secundaria en las producciones teatrales nacionales en el ensayo "La reescritura de la historia del teatro y los programas de educación secundaria." *Estreno*. Vol. XVIII, No. 1 (Primavera 1992) 37-42.