

Entrevista con Sergio Vodanovic

Marjorie Agosin

La llamada generación del cincuenta, encabezada principalmente por el escritor chileno, Enrique Lafourcade, quien acuñó este término, no es sólo una generación estrictamente literaria, sino más bien, un movimiento global que abarca diversas modalidades de la creación artística gestada en dicho país. En esta época, las artes dramáticas van canalizando sus tendencias hacia nuevos postulados y horizontes dentro de este aire de renovación cultural.¹ Los nombres de Fernando Debesa, Egon Wolff, Jorge Díaz, Isadora Aguirre, Alejandro Sieveking comienzan a oírse con frecuencia y sus obras, amparadas y patrocinadas por las universidades, en especial la Universidad de Chile, comienzan a dar cauce a lo que denominaríamos teatro chileno contemporáneo. A esta lista de destacados nombres debemos agregar uno en particular, el de Sergio Vodanovic.²

Vodanovic, como Wolff, Díaz, y otros, no necesita presentación. Su vasta producción dramática representada en diversos escenarios chilenos, latinoamericanos y europeos, habla por sí misma. Inserto dentro de las tradiciones renovadoras de la generación del cincuenta, Vodanovic enfoca su dramaturgia desde el punto de vista social, psicológico y sobre todo, inmerso en la problemática nacional que cobra en su producción, un espíritu universal. Según el crítico Juan Andrés Piña, "Vodanovic es un poco la síntesis de algunas tendencias del movimiento" (p. 15). Y efectivamente, sus obras más conocidas, *Deja que los perros ladren*, la trilogía *Viña* (que contiene tres obras—*El delantal blanco*, *Gente como nosotros*, *Las exiliadas*) y *Perdón . . . estamos en guerra* contienen una profunda crítica a ciertos valores sociales que abundan en el país.

En *Deja que los perros ladren* se plantea el conflicto de un funcionario del Ministerio de Salud, presionado a cometer un acto corrupto al cerrar un diario opositor al gobierno para así anular este medio de comunicación. Aquí se plantea un universo tajantemente dividido entre el bien y el mal, entre los protagonistas corruptos y los que por necesidad extrema se dejan corromper. Esta obra primeriza, estrenada en 1959, plantea muchos de los valores de la producción posterior de Vodanovic. La trilogía *Viña* alude al

mundo decadente de una ya caduca aristocracia chilena en el elegante balneario de Viña del Mar.

El delantal blanco, excelente comedia de interesantes técnicas dramáticas, trata sobre una prepotente dama aristocrática que cree en su estirpe, hasta que por un absurdo juego que intentaría comprobar que aunque cambie de ropa siempre será una señora reconocida por los demás. La comedia aparentemente resulta ser un mero juego; sin embargo, nadie la distingue y su alcurnia no es reconocible mientras viste el delantal blanco de su mucama. Este mismo tema de la aristocracia decadente se plantea en *Gente como nosotros* y *Las exiliadas*.

El conflicto político-social germinado en *Deja que los perros ladren* vuelve a aparecer en *Perdón . . . estamos en guerra* donde los protagonistas representan una máscara para encubrir sus propias debilidades. Esta obra trata la historia de un pueblo invadido, y para sobrevivir ante el opresor, los personajes deciden formar un cabaret para ayudar a los aliados pero sólo terminan por ayudarse a sí mismos.

Durante el mes de enero del 84, tuve la oportunidad de conversar con Sergio Vodanovic en Santiago de Chile, pero no quise volver a preguntarle sobre sus obras y sus motivos al escribirlas. Pensé que sería de gran interés conversar con Vodanovic acerca del teatro chileno de su tiempo, incursionar en sus tendencias actuales y aprovechar esa inmensa riqueza en experiencia y en su calidad de pionero dentro del teatro chileno contemporáneo. Este es el tema de la entrevista cuyas preguntas fueron contestadas directamente por Vodanovic y transcritas en la misma manera como aparecen en el texto.

¿Cómo ves tú el teatro chileno desde el 73 hasta ahora?

Bueno, bastante difícil la pregunta. El 73 fue una fecha clave, pero han habido varias fechas antes también que han marcado ciertas diferencias con respecto al teatro de Chile. Hasta el año 73, el teatro chileno, en distintas formas de expresión, sea a través de dramaturgos, sea a través de la creación colectiva que fue una forma de trabajo que entró mucho en este país, estaba expresando de una manera u otra la realidad que iba produciéndose dentro de la situación general del país, una realidad que no tenía un carácter de crónica sino que trataba de buscar ciertas explicaciones y las significaciones. Vino el golpe de estado, y hubo un cambio total en distinto orden de cosas. Primero, el teatro en Chile, desde la década del 40, se basó fundamentalmente en los teatros universitarios. Los teatros universitarios son una organización muy peculiar dentro del teatro chileno que creo que no existe nada semejante dentro de Latinoamérica. Las universidades profesionalizaron sus teatros y pudieron de esa manera realizar una labor cultural muy amplia, con medios, donde se principia dando el gran teatro universal, los clásicos, después se dió el teatro contemporáneo, lo que se está dando en París, en Londres, se da aquí con mucha rapidez, y al mismo tiempo fueron naciendo, al amparo de estos teatros universitarios, los dramaturgos chilenos. Los dramaturgos chilenos nacen, o, me refiero desde luego a una nueva generación cuando ya está un poco perdida toda la anterior, nace en la década del 50. No solamente en ese sentido los teatros universitarios provisaron, o marcaron el liberazgo dentro del teatro chileno, también gente que nacía de sus escuelas o que no estaba

satisfecha con la labor que realizaban dentro de sus teatros, se separaban y formaban teatros independientes.

Bien, todo esto tuvo un desarrollo, tuvo vaivenes, obviamente verdaderamente antecedentes con el golpe de estado. Se mantiene el principal teatro universitario chileno, que es el Teatro de la Universidad de Chile. Sus miembros son diezmos, prácticamente de allí, del 73 para adelante. El teatro de ese Chile sigue funcionando pero sin ninguna significación. En cambio el teatro de la Universidad Católica logra mantener alguna planta de actores y directores con cierta continuidad, pero siempre solveando un teatro destinado especialmente a los estudiantes, es decir, un teatro clásico, y se evitan dar obras nacionales, justamente porque toda obra nacional implica una visión crítica que se pretendía evitar por estas universidades que habían dejado de ser independientes para estar intervenidas por el gobierno. No hay, pues, teatro nacional propiamente tal dentro de los teatros universitarios, salvo algunos autores que se caracterizaban por un teatro más bien psicológico, un teatro que no transcurre en ningún lugar determinado, que puede suceder tanto en Chile, en Francia, en cualquier parte, es decir no tiene un entorno propio del país.

Al mismo tiempo, los grupos independientes inmediatamente después del golpe actúan con mucha cautela, y también tratan de dar obras que de alguna manera u otra están relacionadas con la situación que vive el país. En ese sentido, la gente del teatro, de pronto, adquirió una responsabilidad superior a la que le correspondía en un ambiente en que estaba toda expresión disidente bastante ahogada. Le correspondió al teatro la posibilidad de tener alguna opinión, alguna expresión antes escondida. Pronto el gobierno se dio cuenta de que el teatro no tenía en realidad una transcendencia popular mayor, que llegaba a un grupo de gente muy elitista, y consecuentemente no les hacía mayor daño cualquiera posición contraria, en circunstancias que mucho más daño les hacía el escándalo que se produciría ante una clausura. Y fue así como el teatro de pronto se vio ante la responsabilidad de tener que expresar cosas que no se expresaban normalmente por los medios de difusión. Esto dio lugar a una serie de obras de teatro bastante comprometidas con la situación que vivió el país, pero a su vez fue cayéndose, a mi juicio, en un teatro bastante panfletario también. En cierta manera, principió a hacerse un teatro digestivo de la burguesía,—de izquierda—en que el público va a escuchar lo que ya sabe.

En la medida que se fue produciendo la apertura en la radio y en la prensa, y hubo más espacio para opiniones de disidentes, el teatro se vio liberado en cierta medida de este fardo. A mi juicio era un fardo tener que actuar como vocero de un sector de la opinión pública que no tenía ninguna expresión, y fue retomando sus cauces normales. Y, yo creo que está en este momento retomando sus cauces normales, aunque, todavía no hemos llegado a una normalidad plena, pero, grupos que antes se dedicaban a creaciones colectivas en que el "sketch" era la forma de expresión más normal y donde el tema siempre estaba relacionado con el tema político, principian a trabajar con autores y a tocar temas que, no estando desprovistos de una raíz dentro de la realidad, están observados en una forma mucho más amplia, más profunda. Es el caso, por ejemplo, del Teatro Ictus que hizo un último estreno con José

Donoso, uno de nuestros principales novelistas—la obra se llama *Sueños de mala muerte*. Ahora en este momento el Ictus está ensayando una versión teatral de la novela de Mario Benedetti, *Primavera con la esquina rota*. El teatro *Imagen*, otro teatro independiente que tiene mucha importancia dentro del panorama teatral chileno, abandona también por un tiempo el campo de la creación colectiva. Y así se van formando grupos que nuevamente están retomando cauce que tenía el teatro chileno anteriormente. Claro que siempre queda la rémora de los teatros que antes eran líderes, de los teatros universitarios que, en general, se mantienen dentro de una posición de dar obras clásicas u obras de teatros universal, y con mucho temor respecto al teatro chileno.

¿Tú crees que el público se ha ido amoldando a las nuevas circunstancias que el teatro chileno ha tenido que producir?

Mira, yo diría de que en un principio de esta década que estamos analizando, hubo un público evidentemente muy receptivo, un público que iba muy ansioso al teatro para escuchar y oír aquello que no escuchaba y oía en otras partes. Pero, creo que el público principió a cansarse y a pedir otro tipo de teatro. Pero en realidad es muy difícil en este momento hacer un análisis del público teatral porque hay otros factores que inciden, que no tienen nada que ver con el teatro, pero que evidentemente rectan la posibilidad de aquilatar cuál es lo que le gusta al público; me estoy refiriendo a la situación económica. El Teatro Independiente, que es el teatro que, de mayor valor en este momento dentro de la actividad dramática en Chile, necesita para subsistir en fin que le paguen entradas. Estas entradas tienen que ser pagadas por alguien, y la situación económica no es como para que el público vaya en forma masiva al teatro. Sin embargo cuando hay funciones populares, es curioso, inmediatamente se agotan estas entradas. Un hecho anecdótico ocurrió el día de ayer. Traté de ir al Teatro Ictus con unos amigos y en la mañana llamé para reservar entradas y las entradas estaban agotadas desde hacía varios días. Justamente porque era una obra que se estaba dando en función popular con entradas a 150 pesos cuando normalmente valen 400 pesos. Es difícil, en realidad, determinar cuál es la conducta del público chileno. Por esta parte yo creo hay una gran desorientación por parte de los teatristas. Los directores todavía siguen insistiendo en dar un tipo de obra en los cuales ellos son los autores o ellos son los que guían la producción escénica, y creo que no tienen en realidad en este momento ninguna respuesta por parte del público, o una respuesta muy masiva. Poco a poco, me parece que se está volviendo al teatro del autor.

A mí siempre me ha llamado la atención la manera en que tú captas lo que se puede llamar el problema de la clase media acomodada. ¿Qué reacción crees tú que la gente de esta misma clase que ve tu obra tiene? ¿Cómo lograste dar esos toques que son tan precisos, tan sarcásticos sobre los temas que tú tratas? ¿Había una conciencia de desmitificar ciertos valores o hacer que esta misma gente cambie o era hasta para divertirse?

Yo creo que una de las posibilidades que te da el teatro, y por lo menos es lo que a mí me interesa, es dirigirte a tus pares. Cuando escribo teatro me estoy dirigiendo a un público que creo que conozco, o sea la gente como yo. O sea

gente de clase media, gente de la burguesía, que pueden tener posiciones de izquierda o derecha pero que tienen el mismo entorno en cierta medida, y en realidad yo a ellos me dirijo y a ellos los pinto o me pinto a mí mismo también. De tal manera que no creo que sea tan difícil producir este interés. Ahora, si esto trasciende a otros países o a otras capas, tanto mejor, pero a mí personalmente nunca me ha interesado mayormente lo de que mis obras se representen fuera, sino que me interesa de alguna manera corresponder a un público que es al que yo conozco y a una sociedad a que es la mía y toda mi crítica y todo mi amor y todo mi interés está dirigido a ellos. Después si eso a través del tiempo perdura, es algo imposible de preverlo, y yo simplemente me limito a tratar de escribir para esa gente que yo conozco.

¿Podrías hablar un poco de cómo se ha gestado alguna de tus obras, inclusive cuánto has tardado en escribirlas, y el proceso creativo?

Es difícil generalizar esto, porque uno nunca sabe cuando principia algo. Yo creo que, en el caso mío, siempre nace primero de una observación o de varias observaciones, que se transforman en imágenes. La imagen siempre entra, especialmente primero. Después me viene la pregunta, y yo digo que toda obra de teatro es en sí misma indagación, o sea, yo nunca escribo partiendo de una tesis, diciendo voy a demostrar tal cosa, la pregunta es ¿qué sucedería si tal cosa? Y usando el medio que conozco, que es la técnica dramática, simplemente se va construyendo la obra. Por ejemplo, recuerdo que en *Deja que los perros ladren* la primera génesis en que se mostró la posibilidad de una obra de este tipo, fue en circunstancia que yo era abogado de la caja de empleados públicos de periodistas, y por azar de la circunstancia, eran las vacaciones. Estaba a cargo de la caja, había salido de vacaciones la principal de autoridad de allí, y de pronto me llegó una llamada de un ministro pidiéndome que no clausurara o diera afecto al remate de un diario que estaba abogando imposiciones y por eso había sido rematado, y evidentemente presionándome políticamente por ese motivo. Yo simplemente me resistí, porque estaba en ese cargo de forma muy supletoria, no tenía ninguna responsabilidad. Pues fue este caso cuando, al poco tiempo pensando dije, bueno, y qué habría sucedido si se hubiera tratado de un diario de oposición y que efectivamente no hubiera habido ningún problema ni de imposiciones ni de talleres ni de nada y que se está usando este arbitrario para clausurarlo, no para no clausurarlo, como era el caso. Y haciéndome esa pregunta, planteándome qué le pasaría a esto, a un funcionario honrado que recibe esta presión, nació la situación dramática de la cual se desarrolla después todo *Deja que los perros ladren*. Y así como este caso te podría contar de cada caso en particular.

Hubo una época muy fructífera del teatro chileno con producción de muchas dramaturgas. ¿Qué ha pasado con ellas? ¿Tú crees que las obras de ellas han forjado ciertos rumbos dentro del teatro chileno? Pienso en Isadora Aguirre y en Gabriela Roecke principalmente.

Sí, y habrías de agregar una tercera que es María Asunción Requena. Partiendo por Isadora Aguirre, yo te diría que ella está muy activa y ha dirigido últimamente una obra que se llama *Lautaro* que es una obra histórica pero con bastante proyección hacia lo actual, dentro de un teatro bastante

político, y sigue trabajando con su entusiasmo de siempre. Gabriela Roepke, en cambio, parece haber abandonado el teatro. Gabriela vive en New York, y ha cambiado su amor al teatro por amor a la ópera. Hoy en día está haciendo clases de canto en Philadelphia, y es una de las expertas en el campo de literatura operática. Y en cuanto a María Asunción Requena, ella está en el exilio en Francia, y que yo sepa no ha escrito últimamente. Las tres efectivamente son aportes importantes dentro del teatro chileno y han puesto un toque, que no diría femenino porque creo que todas las obras, tanto de Gabriela Roepke como Asunción Requena, son obras que tienen características comunes y corrientes, independientemente de su sexo. Evidentemente hay una visión propia de la mujer, en algunos casos especialmente, en el caso de María Asunción Requena. Recuerdo en este momento una obra de ella que se llama *El camino más largo* que es la historia de la primera mujer que fue médico en Chile, y otra obra que se llama *Pan caliente* que transcurre en una población y que es todo lo que tiene que hacer una mujer obrera para que su hija haga la Primera Comunión en forma digna. Evidentemente hay temas en que una autora femenina puede tomar el protagonista femenino con mucha mayor propiedad posiblemente que un hombre porque lo conoce más. Y son ellas las tres principales autoras que hubo en mi generación. Han habido otras como Ana María de Manguerni que después dejó el teatro y está dedicada totalmente a la televisión, y un par de otras que en realidad no han seguido mayormente.

¿Tú podrías nombrar algunos grupos de teatro joven que hay en Chile y el tipo de cosas que hacen? ¿Existe un renovado interés en representaciones teatrales hasta en la calle? ¿Es un fenómeno que siempre ha ocurrido acá o es algo de ahora?

Un amigo mío periodista me comentaba que una de las ironías que él advertía en este momento era que justamente la dictadura estaba provizando un teatro popular y un teatro callejero. Hoy en día, la situación económica en Chile es tal de que el centro de Santiago está convertido en un mercado persa. Yo no he ido últimamente, creo que los erradicaron en gran parte, pero antes de la Navidad era una cosa insoportable pasar por el pasaje Ahumada. Dentro de este mercado persa también había grupos de muchachos que hacían una cosa que llamaban teatro callejero, que, en realidad yo nunca me detuve más de cinco minutos a mirarlos porque tampoco me parecía que tuvieron un gran valor, un gran interés artístico, pero sí me parece de gran significación social. Ahora, hay muchos grupos de muchachos jóvenes que están actuando en distintas partes, pero yo no podría nombrármelos específicamente porque nacen y se deshacen con mucha facilidad. Sin embargo, lo más interesante que yo he visto en teatro en los últimos tiempos en Chile fue un grupo de teatro que lo vi en una parroquia frente al Santuario de Lourdes. Es el teatro que se llama Teatro Q. Hay contexto de un sacerdote, Esteban Gumusio. Es un texto que es prácticamente como una parábola. Se hizo una puesta de escena extraordinaria, con actores aficionados, con un asesoramiento de actores y directores profesionales. Pero es muy difícil darte nombres, porque, como te digo, los grupos nacen y se deshacen, pero sí hay mucha inquietud de parte de la juventud.

¿Ha tenido Tres Marías y una Rosa un impacto muy fuerte aquí en Chile? ¿Y también nos puedes hablar de Cuántos años tiene un día, que es una de las obras menos conocidas allá en Estados Unidos, la obra tuya?

Bueno, *Cuántos años tiene un día* no es una obra propiamente mía. Es una obra en que yo trabajé con el grupo Ictus, que es de la creación colectiva, y yo fui uno de los autores de la obra. Dentro del período aquel, en que el teatro chileno principió a atreverse, a mostrar obras que estaban íntimamente relacionadas con el devenir de la historia actual, yo nombraría cuatro obras que son importantes. La primera de todas fue *Pedro, Juan y Diego*, que es también del Teatro Ictus, en que actuó como dramaturgo David Benavente. Es la historia de tres hombres del empleo mínimo. La segunda fue *Cuántos años tiene un día*, también del Ictus, esta vez con intervención mía como dramaturgo, que es la historia de cuatro periodistas que trabajan en la televisión, y que insisten, a pesar de la represión, no obstante todas las dificultades, en llevar adelante su trabajo y hacer su trabajo, y termina, prácticamente, con un llamado a quedarse en Chile y aportar lo que se pueda a la actividad cultural. Y ésta es una obra que se dió en Estados Unidos, en Washington y New York, en 1979. Después viene *Tres Marías y una Rosa* (estoy hablando cronológicamente), que es del dramaturgo David Benavente, también creación colectiva con un grupo. Entonces el trabajo nos fue bastante interesante porque el grupo principió a trabajar con gente que trabajaba en una parroquia haciendo arpilleras, fue observándolo, fue notando incluso las cosas que hablaban, y después juntaron todo ese material, se lo pasaron a David Benavente y él lo ordenó, y, de alguna manera, creó la obra. Y evidentemente es una obra que tuvo mucho impacto también en Chile. Y por su verdad, por su inmensa verdad. Y es una obra que tiene una característica de construcción dramática muy semejante a la otra que David Benavente también había trabajado en creación colectiva con el Ictus, que es *Pedro, Juan y Diego*. Y la cuarta obra es una obra del Teatro Imagen, en que el director, y dramaturgo también, dentro de la creación colectiva, fue Gustavo Meza, es *El último tren*. Por lo demás, mi teoría es de que ésas son las cuatro principales de ese período.

¿Te gustaría agregar algo, decir algo más?

No . . . ¡Stop, eject!

Wellesley College

NOTAS

1. Para una mayor información acerca de la generación del cincuenta en Chile, véase Fernando Alegría, *Literatura chilena del siglo XX*, 3a. ed. (Santiago de Chile: Zig Zag, 1970).

2. Para mayor información sobre la citada generación de dramaturgos, véase "El teatro chileno de nuestros días" en *Teatro chileno contemporáneo*: nueva edición (Mexico: Aguilar Editor, 1970). También la introducción de Juan Andres Piña "Sergio Vodanovic: nuevo teatro, viejos conflictos" en *Sergio Vodanovic, Teatro* (Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1978). Todas las citas y referencias a las obras de Vodanovic vienen de esta edición.

Quisiera agradecer a Sergio Vodanovic por su generosidad e interés en esta entrevista.