

Sergio Arrau, el dramaturgo ignorado

Pedro Bravo-Elizondo

En los años setenta, durante el régimen de Salvador Allende en Chile, encontré en una revista la mención de un grupo de la Universidad de Concepción que acometía la empresa de teatro eminentemente popular. Les escribí de inmediato para conocer sus actividades. Me enviaron a vuelta de correo el manuscrito de *Lisístrata González* de un tal Sergio Arrau. Me fue difícil leer la obra pues la risa interrumpía mi lectura. Años después, en un festival en Caracas, pregunté a Orlando Rodríguez por Sergio Arrau. Habían sido y eran amigos. Fue así como establecí contacto con un hombre para quien el mundo no existe sin encontrarle su lado risueño. Cuando se leen las últimas publicaciones bibliográficas, el lector no encontrará su nombre, pero sí el de oscuros dramaturgos de comienzos de siglo que tuvieron el tino de obsequiar copias de sus obras a las Bibliotecas Nacionales.

Con varios premios a su haber y el reconocimiento de su patria adoptiva, Sergio Arrau merece un estudio detenido de sus obras. En 1986, la Dirección Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Cultura, Perú, otorgó seis premios de teatro, uno de los cuales en el Área de Dirección correspondió a Sergio Arrau como "director y dramaturgo, por su valioso aporte al desarrollo del Teatro Nacional."

He aquí para el lector interesado, un perfil del dramaturgo chileno Sergio Arrau Castillo (Santiago, 1928).

¿Cuál es tu formación como dramaturgo?

En la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, donde estudié Actuación y posteriormente Dirección, entre los años 1949 y 1953, una de las asignaturas era la de Técnica Literaria del Drama, que estaba a cargo de don Agustín Siré, Director de la Escuela. Aparte de las cuestiones teóricas, era obligatorio llegar a escribir una obra para aplicar prácticamente lo que se aprendía. Recuerdo haber escrito "Más allá de las montañas azules," obra felizmente perdida, romántica, anárquica y Saroyana, que trataba de un

muchacho oprimido por su medio--la escenografía se achicaba, mientras los demás personajes permanecían congelados--hasta que un vagabundo le señalaba que la felicidad y la libertad estaban más allá de las montañas azules, quizá en ninguna parte, como decía Jarry de Polonia.

Pero aparte de escribir obligatoriamente para cumplir con la asignatura, empecé a hacerlo por puro gusto y por afán de "tandeo" como dicen en Chile, vale decir por diversión. Sobre todo durante algunas festividades como la fiesta de los estudiantes, en una especie de Carnaval que se hacía al comenzar la primavera.

En el teatro Caupolicán, especie de coliseo utilizado más que nada para eventos deportivos, con compañeros del Instituto Pedagógico, a los que dirigí, presentamos *La micro*--otra obra felizmente perdida--. También durante dos aniversarios del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, nuestra alma mater, satiricé, esta vez con compañeros de teatro, tanto a la Escuela como el Teatro mismo, en forma muy divertida, pero hiriente, mostrando al desnudo las fallas que criticábamos calladamente. Todos se divertían en gran forma, pero acusaban el golpe. Tanto así que don Pedro de la Barra, el gran maestro del teatro chileno, después de una representación me llamó aparte y me dijo: "Sabís que más, huachito? Si no estuviéramos tan curados, te sacábamos a patadas del teatro."

Por la misma época, comienzos de la década del cincuenta, escribí ya más en serio, sólo un poco más, la que titulé "Trilogía psico-sensua," compuesta por "Una madre desdichada," "Cornudo 88505" y "El Milagro," escritas por diversión y al "de por ver." (Dos de ellas se han representado). Ya había leído bastantes dramaturgos europeos y norteamericanos, pero más me gustaba Pedro J. Malbrán, comediógrafo "tandero" de los años treinta y cuarenta.

Bastantes años después, cerca de quince, en que dejé totalmente de escribir, retomé la materia gracias a integrar un taller, con dos grandes amigos, Orlando Rodríguez y Víctor Torres, que comenzando deportivamente y más por el interés de conversar y tomar vino, fue adquiriendo una importancia para mí trascendental, pues recién se puede decir, empecé a aprender a escribir teatro, guiado por las críticas acérrimas y las orientaciones afectuosas de estos dos amigos. (Para el desconocedor de estos "amigos," Orlando es crítico teatral, radicado involuntariamente en Caracas y Torres, dramaturgo, ganador de premio de Casa de las Américas por *Una casa en Lota Alto* en 1973. Nota del entrevistador). El Taller ART, sigla de los apellidos de sus integrantes, se mantuvo por fructíferos cinco años, hasta poco antes del golpe militar, que nos desperdigó a los tres por distintos lugares de América Latina.

¿Cuando escribes una obra, empiezas con el plan o el asunto toma forma mientras escribes?

Podría decir que con ambos métodos, o ausencia de método. Cuando trato sobre un tema histórico, soy profesor de Historia y Geografía, que me

agradan mucho y en que la "fábula" es conocida, trazo un plan bastante estricto y voy escribiendo según ese plan, lógicamente después de un estudio concienzudo de los documentos que puedo conocer. Esto que suele ser lo más engorroso, se me facilitó cuando escribí *Santa María del Salitre*, porque tú me dejaste un paquete, mejor dicho un libro sobre el asunto.

Lo normal es que esté metido en bibliotecas llenando cuadernos con anotaciones que copio de libros, revistas y periódicos. Luego viene la arquitecturación en que se van proporcionando las escenas que establecen la secuencia, formando el esqueleto del edificio. Claro que a veces la obra se escapa, adquiere pirandelliana vida propia, como me sucedió con una obrita en un acto que empecé a escribir sobre Manuel Rodríguez, el extraordinario héroe popular chileno, que a medida que la iba escribiendo, iba creciendo. Comprendí que debería ser en dos actos. Pero a medida que escribía el segundo, comprendí que había la necesidad de un tercero. Total, que lo que había sido planificado para durar media hora, terminó durando dos. La obra se estrenó en Chile durante la Unidad Popular con el nombre de *Un tal Manuel Rodríguez*.

Años después, corregida y reducida a dos partes, manera que parece ser la más adecuada en este tiempo, me la publicaste tú en tu antología editada en México en 1982 por la UNAM, *Teatro documental latinoamericano* con el título de *Manuel viene galopando por las alamedas*. Vuelta a corregir, en verdad leves modificaciones, se estrena este año de 1987 en Perú como *Manuel Rodríguez viene galopando*. Y después he hecho otra corrección, a la que llamo solamente "Manuel." Ocurre que no puedo releer una obra mía sin empezar a modificarla, así haya sido publicada, porque la encuentro plagada de defectos. O bien porque se trata de un asunto coyuntural que lógicamente va variando, que es el caso de la obra en cuestión, en que si bien es cierto que lo histórico de los hechos de Manuel Rodríguez no varía, sí el enfoque contingente autoral en relación con los acontecimientos políticos del momento.

Pero también he escrito sin contar con un plan prefijado, movido por una situación o un personaje en una situación que me ha obsesionado hasta tener que escribirlo, compulsivamente, hasta en el autobús. Fue el caso de *Neanderthal*, monólogo con voces, larguísima, de un hombre que está preso y es torturado, y revive su amor.

La forma también se altera a veces durante el período de la corrección, período largo y fatigoso pero apasionante, en que se mide, proporcionaliza, se descacofoniza el lenguaje para que "suene bien," y sobre todo se suprimen palabras, parlamentos, a veces escenas completas en aras de una mayor precisión, se sigue personaje por personaje en cada una de sus intervenciones considerando que no haya una desvirtuación de su carácter. En fin, ello significa el reescribir la obra varias veces hasta quedar medianamente satisfecho.

Es curioso pero en la etapa creacional, una etapa gestatoria en la que uno no escribe nada, pareciera surgir una especie de imán que atrae, no partículas

de hierro, sino todo aquello que se necesita para la obra: datos, versos, refranes. De manera imprevista, se escuchan conversaciones que calzan justo en lo que uno necesita, como si acudieran los materiales solitos para facilitar el trabajo.

¿Qué importancia le asignas a la realidad o a la fantasía en tus trabajos?

Dada mi vinculación a lo histórico, es lógico que le dé fuerte importancia a la realidad, al hecho, al acontecimiento concreto. Por supuesto que la fantasía no resulta desterrada, puesto que el suceso debe ser interpretado desde uno o varios puntos de vista, tomando partido o no; en cualquier caso hay que meterse en vidas ajenas, empáticamente, fisgonamente, indiscretamente. La imaginación tiene entonces tanta importancia como el hecho puntual.

En *Digo que Norte a Sur corre la tierra* me propuse tratar sobre los forjadores de la nacionalidad chilena, a mi criterio: Lautaro y Pedro de Valdivia. Pude contar con facilidades para lograr la documentación necesaria, puesto que una compañera de estudios en los lejanos años del Instituto Pedagógico tenía a su cargo la Sala Toribio Medina en la Biblioteca Nacional de Santiago y me proporcionaba la orientación y materiales. Así me podía emparar del espacio-tiempo histórico y llegué a sentir como vivos y amigos personales a los dos personajes en cuestión. Leer, anotar, fantasear: tres instancias en mis ensayos histórico-dramáticos.

La realidad histórica me ayuda a refrenar la fantasía que hace soñar despierto. Soy de esos tipos que se crean mundos de opciones contrastantes con cualquier banal suceso cotidiano. Protagonizo fantasías de felicidad, de grandezas y también de desgracias y catástrofes.

Dejo más suelta a la yegua fantasía cuando escribo obritas infantiles. Y parece que me va bien, puesto que las tres, *El leñador y la princesa*, *El Rey jabonero*, y *Buffalo Bill en Mangamarca*, han sido representadas, lo que no sucede con varias de las escritas para adultos, que no han merecido vida escénica.

¿Cuáles son tus autores favoritos y por qué?

A nivel latinoamericano, el argentino Dragún de las *Historias . . .*, el colombiano Buenaventura de *Los papeles . . .* y *A la diestra . . .*, la cual puse con singular éxito en Antofagasta, ay! años ha; el peruano Segura, sin duda el mejor dramaturgo latinoamericano del siglo XIX, del cual he dirigido dos montajes, *Na Catita*, y *Las tres viudas*; y el chileno Jorge Díaz. Con ellos me reconozco y aprendo.

De otras tierras admiro a Ibsen, Chejov, Brecht y Williams. Y de más antes, a Aristófanes, a quien debo mi *Lisístrata González*. Lugar especial doy a los clásicos españoles que releo degustándolos como a vino reservado de "cosecha siglos de oro." Ah!, y a Beckett, que tan bien expresa nuestra crisis

finales siglo XX. Hace algún tiempo tuve oportunidad de ver en Santiago una puesta en escena de *Esperando a Godot* realmente conmovedora. Parecía que Beckett había escrito la obra pensando en el Chile de Pinochet.

En suma: son muchos los autores que me gustan. Pero en verdad leo poco teatro comparando con novela, por ejemplo. El teatro me resulta más tarea que placer.

¿Cuál es tu obra preferida o mejor lograda, hasta ahora?

Es bien difícil establecer una preferencia. Aunque resulte siúctico expresarlo, como se dice en Chile, o *huachafo* como se dice en Perú, cada obra es como un hijo. Y así como en este caso se puede preferir al taradito o con defectos físicos, también se puede mostrar predilección por una obra mal lograda.

Cada una me ha significado un esfuerzo, una experiencia a veces desgarradora. Y más que a la obra misma uno revive las circunstancias que obligaron a crearla. Si se me exigiera quedar con una sola obra, escogería *Lisístrata González* a pesar de todos sus defectos y a que posteriormente he escrito, creo, cosas mejores, sobre todo formalmente hablando. Y la escojo porque siento que a través de ella, hablan mi madre y los campesinos, con sus dichos, su gracia, su picardía, bondad y sentimentalismo, su fatalismo paradójicamente unido al espíritu de lucha, constantes también del pueblo chileno. Y a que fue escrita y representada durante el período de la Unidad Popular.

Como mejor lograda en cuanto a recepción pública, a haber sido montada hasta donde yo sé en siete países latinoamericanos, sería una obrita en un acto que escribí hace más de veinte años y que se llama *La multa*. Si se tratase de una función completa y tomando igualmente como índice al público sería *Bodas de plata* representada con buen éxito en cuatro países.

¿Qué premios has obtenido y por cuáles obras?

En Chile saqué en 1970, el segundo premio del Concurso Nacional de Dramaturgos con *Marijuana*. En el 71, el primer premio en el Concurso Nacional de Obras Teatrales de la Universidad de Concepción, por *Lisístrata González*. En el 72, mención honrosa en el Concurso Presidente de la República por *Un tal Manuel Rodríguez*. Y un tercer premio en el Concurso Literario Gabriela Mistral por *José Manuel y el jabonero*. En 1978 logré el segundo premio en el Concurso Nacional de Dramaturgia por *Ni a extranjero dominio sometida*. Y en 1983 el primer premio por el *El Rey de la Araucanía*. Finalmente en 1985 obtuve el premio Eugenio Dittborn de la Universidad Católica, por *Santa María del Salitre*.

En el Perú, saqué el segundo premio en 1982 del Concurso de la Municipalidad de Lima, en el rubro de teatro infantil, por *El leñador y la*

princesa. Y una mención honrosa por *Serpiente centellante*. En 1983, tercer premio en el mismo concurso por *Los zapatos*.

En Venezuela obtuve en 1981 el primer premio en el Concurso Andrés Bello por *Entre ratas y gorriones*. Y primera mención por *El padre del teatro venezolano*. También en 1983 volví a conseguir el primer premio del Concurso Andrés Bello por *Los móviles*. En Cuba obtuve en 1971 una "recomendación" de Casa de las Américas por *Listrata Gonzalez*. Y en 1978 una mención honrosa en la misma institución por *Secretario de Estado* (traducida posteriormente al alemán y representándose actualmente en la República Democrática Alemana).

¿Cómo ves tú el papel del escritor en la sociedad?

El escritor es testigo de su tiempo. (Perogrullada!) Así escriba sobre la prehistoria y el Pitecántropus Erectus. Claro que puede ser testigo pasivo o bien tener la pretensión de influir, normatizar, indicar caminos. En cuanto al escritor de teatro, su caso es más complejo. Porque no es un literato "puro." (Algunos dicen que ni siquiera es literato). Lo que escribe es para ser dicho. (Por actores que a veces dicen malísimo). Y por personajes que en el escenario son apreciados en una dimensión extra-literaria. Su "literatura" puede ser deficiente y sin embargo ser un buen dramaturgo, un buen incentivador del hecho teatral. Y tiene que gustar a los que creen ser representantes del gusto de un público, que buscan obras ad hoc. Y si es representado, gustar al público. ¿Escribidor más que escritor? En todo caso, creo que no piensa en términos de trascendencia, como lo hace el poeta, por ejemplo, y que su mira es más coyuntural, mucho más del momento.

Para cumplir bien con su papel, el escritor tiene que ser buen escritor. (Otra exquisita perogrullada!). Y para ser buen escritor, si es que no se trata de un genio, tiene que prepararse, practicar, probar, ensayar, escribir sudando la gota gorda (o la flaca, pero sudarla). En cuanto al dramaturgo, éste debe estar ligado al quehacer teatral de alguna manera, en cualquiera de sus oficios, mejor aún si es al arte de la representación como actor o como director. Debe participar, pues así va mejorando su técnica. No creo en la creación colectiva, pero es evidente que el colectivo influye en el autor.

Ya sea como testigo pasivo, o como normador, el autor tiene que vibrar con su tiempo, apoyando o rechazando, criticando, despotricando y amando. Y si dirige su mira al pasado, es siempre teniendo en miras el presente para mejorarlo, transformarlo o destruirlo.

¿Cómo ves, en general, el teatro latinoamericano actual?

Me remitiré al peruano, ya que estoy inmerso en él. De los otros tengo una visión un tanto obsoleta, y como mi comunicación es escasísima por no decir nula, más vale no meneallo.

En el plano autoral, salvo el infatigable Juan Rivera Saavedra, quien coloca "Dramaturgo" en su tarjeta de visita, los demás escritores o escribidores de teatro son dramaturgos de día domingo. Como ocurre, por lo demás en toda Latinoamérica, con pocas excepciones, si es que las hay. Sobre todo en Lima hay bastantes autores. La mayoría no publica ni es representada, siendo algunos virtualmente buenos. Pero su bondad termina diluyéndose en el limbo del desconocimiento. Los que tienen mayor oportunidad son los que están ligados a un grupo teatral o que son a la vez directores en actividad, como es el caso de Mavila y Santisteban. O que arman un grupo para montar sus obras, como Nicolás Yerovi (según él, el peor dramaturgo del país. ¡Y es como para creerle!).

Como en Lima hay seis millones de habitantes, es lógico que haya teatro "para todos los gustos." Para niños, para adultos. Coprófagos y gourmets. Teatro para hacer la digestión y para pensar. Bueno, regular y malo. Sobre todo de este último renglón. Comercial y experimental. Profesional y de aficionados. Me parece que no hay renovación de cinco años a esta parte, que se están repitiendo fórmulas y que su signo general es la mediocridad.

Algo de tu experiencia en Chile, durante la Unidad Popular.

Fui un entusiasta partidario del gobierno de Allende, comprometido con su causa. Mi apoyo a ella se realizaba sobre todo a través de mi actividad profesional: profesor de Instrucción Teatral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Esta carrera tenía como principal objetivo el de la enseñanza y divulgación del arte escénico en los sectores populares, obreros y campesinos.

Fue un período riquísimo en experiencias y en el que escribí bastante. Funcionaba a todo vapor el Taller ART, con fructíferas reuniones sabatinas, a veces hasta el amanecer. A pesar de que las bases del concurso de la Universidad de Concepción no contemplaban el estreno de la obra ganadora, consideraron que *Listrata González* debería representarse. Y así se hizo. También el Teatro del Nuevo Extremo, en Santiago, montó *Un tal Manuel Rodríguez* con la dirección del maestro Pedro Orthous. (Posteriormente yo monté la obra en Antofagasta con el Teatro de la Universidad de Chile de la localidad, y que dirigía nada menos que mi maestro Pedro de la Barra). *Marijuana*, obrita juvenil, fue representada por varios conjuntos de aficionados. En un festival nacional efectuado en la Isla de Chiloé (sur de Chile), hubo dos conjuntos, uno de Quillota (centro del país) y otro de Santiago, que la llevaron. En otro festival, si mal no recuerdo en La Serena, un grupo llevó mi *El paleontólogo indeciso*, considerado como reaccionario por grupos que se hacían más y más extremistas. Antes de la última elección parlamentaria, efectuada en marzo de 1973, y para colaborar en una campaña senatorial escribí, dirigí y actué en *Nosotros los de abajo*, sucinta historia de Chile en media hora.

Pero mi principal actividad fue la docente, ayudando a organizar grupos teatrales en las poblaciones marginales del Gran Santiago.

Recuerdo con nostalgia el período de la Unidad Popular. Fueron tres años profundamente creativos, pese a las trabas, a las enormes dificultades que había que superar. Se hacía camino al andar. Esa experiencia es difícilmente repetible y estoy convencido que fue la más rica que vivió el país en toda su existencia. Había verdaderamente VIDA, con mayúscula.

De los nuevos dramaturgos, ¿hay algunos que te llamen la atención en Perú y Chile, o algún otro país latinoamericano?

Debo confesar que no conozco nuevos dramaturgos, al menos de 10 años a esta parte, y no sólo de los países mencionados, sino en general. Mi conocimiento no alcanza más allá de mediados de la década del setenta. Y no es por falta de interés. Todo lo contrario. Pero es que no hay cómo conocer. Aparte de que se publica poco, muy poco teatro nuevo, los importadores de libros muestran escaso interés en traer nuevas ediciones. Hasta la poesía, aquejada permanentemente de la falta de compradores, tiene mayor difusión, aunque sea por medio de pequeñas plaquetas. Se publica sólo lo archiconocido. Y porque es materia de estudio en los colegios.

Publicar resulta caro, prohibitivo para la mayoría de los autores de teatro que si afrontan una edición saben que difícilmente recuperarán lo invertido. Si yo he podido tener un par de publicaciones, se debió a que CELCIT de Venezuela editó *Entre ratas y gorriones* por haber ganado el premio Andrés Bello (junto con *El padre del teatro venezolano*) y porque tú me editaste *Digo que Norte a Sur corre la tierra* en la Editorial Lluvia (1982) de nuestro común amigo Luis Fernando Vidal.

Wichita State University