

## El teatro en las tareas revolucionarias de la independencia de Chile

**D**IEGO Barros Arana, en un artículo que publicó en la *Revista del Progreso*, en 1888, comentaba el último libro de Miguel Luis Amunátegui, titulado *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, una de las obras básicas para el estudio del desenvolvimiento teatral del país. Además de aplaudir y admirar el talento investigador de Amunátegui, anotaba Barros Arana que "no ha mencionado las representaciones dramáticas del tiempo del gobernador Muñoz de Guzmán, 1802-1808".

Era un vacío considerable, en efecto, no tanto porque no haya mencionado las obras en cuestión, sino porque no atribuyó al período la importancia que tenía. Eugenio Pereira Salas, atento a la sugestión del maestro, llevó a cabo la complementación en el folleto *El teatro en Santiago del Nuevo Extremo. 1709-1809* (Imprenta Universitaria, Santiago, 1941). El autor, con esa agudeza penetrante con que sondea escondidos fiordos de nuestra historia cultural, en 56 páginas, llena sobradamente ese vacío, con un acopio ingente de documentación, de primera mano, gran parte de ella, y en las que ha superado también, el estudio que sobre la materia había realizado Nicolás Peña Munizaga, en 1912, en el volumen IX de la Biblioteca de Escritores de Chile, *El teatro dramático nacional*.

En una revisión de la actividad teatral en Chile durante la revolución emancipadora, estimamos que es preciso partir justamente del período señalado, en los albores del siglo XIX. De los estudios existentes se desprende que el gobierno del Teniente General don Luis Muñoz de Guzmán es fecundo en elementos de buena ley en la preparación del futuro desarrollo del teatro en Chile. A esta altura, Argentina nos llevaba notable delantera, porque ya había estrenado su primera obra nacional, en 1789, con el *Siripo*, la tragedia indiana de

Manuel José Labardén, en el teatro de "La Ranchería". La suerte del arte dramático en Chile, va, con el tiempo, a estar muy ligada, sobre todo en la era revolucionaria, a las labores teatrales de Buenos Aires.

En el período a que hacemos referencia, se advierten tres aspectos, dignos cada uno, de un comentario, por las proyecciones que entrañan: a) Muñoz de Guzmán es el primer hombre de gobierno colonial que mira con desdeñosa sonrisa las prohibiciones, reglamentaciones y condenas que recafan sobre el teatro y su gente, principalmente provenientes de las autoridades eclesiásticas; b) La actitud desenvuelta del gobernador frente a las actividades artísticas estaba brillantemente secundada por su esposa, doña María Luisa Esterripa, la primera dama que da las normas para que la mujer chilena comience a abrirse paso desde los claustros y confesionarios hacia los centros sociales, y c) Durante ese gobierno se construyó el primer coliseo que tuvo la ciudad de Santiago, local que más tarde, consolidada ya la Independencia, va a ser el punto de arranque de una importante etapa primaria del desenvolvimiento dramático chileno.

El teatro en América comienza en cuanto se dan las últimas paletadas a la conquista militar y se inicia la conquista espiritual sistemática. Sus encargados son, naturalmente, los clérigos. Ya en 1538, en México, y con el gigantesco propósito inicial de trocar la mentalidad pagana, horrendamente sanguinaria de las rituales aztecas, por la mentalidad cristiana, se dan representaciones en náhuatl, de temas católicos. Pero el pueblo, con fino instinto, descubrió pronto el afán interesado, envuelto en esas alegrías reglamentadas "y en la liturgia católica de las procesiones y representaciones

empieza a mezclarse la alegría indígena. Los disfraces de animales, las danzas y mirar burlesco del amor, constituyen una primera rebelión contra el teatro meramente religioso, símbolo selecto de la árida pureza y la severa blancura de la Iglesia"<sup>1</sup>.

Y surge el primer motivo de restricción al teatro en América. El Obispo Zumárraga ve desvirtuada la intención de catequizar a través del teatro, y prohíbe todo regocijo en las procesiones —uno de los raros escapes públicos con que contaba aquella gente—, hasta convertirlos en verdaderos cortejos fúnebres.

Era el comienzo. La irresistible atracción que siempre han ejercido las candilejas, en hombres y mujeres, en espectadores y actores, quienes podían ser sustraídos fácilmente de sus deberes religiosos, constituía un serio peligro, en un pueblo que había que formar como piadoso y sumiso. Las masas, iban a preferir, incuestionablemente, el teatro vivo de las tablas, al teatro frío del rito eclesiástico.

En el sur, el virrey don Teodoro de Croix, dictó severas Ordenanzas en 1776; en uno de sus artículos declaraba "que quedaban excluidas y reprobadas las piezas sobre degollaciones y destronizaciones de reyes, conquistas, especialmente las de parte de dominios de América, y otras semejantes por las poderosas y atendibles razones que constituyen en la clase de irregular, perniciosa e inoportuna su representación en el teatro"<sup>2</sup>.

Por esos tiempos, el problema del teatro para las instituciones gobernantes había adquirido otro matiz, que entrañaba peligros inmediatos. Circulaban por el continente las obras de Lope de Vega y de Calderón en muchas de las cuales se exaltaban precisamente las degollaciones y las destronizaciones de tiranos, ejemplos que por ningún motivo debían arraigar en una América que reclamaba, como una necesidad vital, ese mismo tipo de procedimientos.

Además, eran momentos en que ya se había consumado no sólo la expulsión de los jesuitas (1767), los más eficaces mantenedores del régimen imperante en América, sino que el Papa Clemente XIV había decretado la supresión de la Compañía igna-

ciana en el orbe cristiano (1773). También se iniciaba el conocimiento de la existencia de leyes que emanan del pueblo (*El espíritu de las Leyes*, de Montesquieu, 1748); de las verdaderas relaciones que deben existir entre el Estado y el pueblo (*El Contrato Social*, de Rousseau, 1754); se dejaban sentir vagos resplandores de *La Ilustración*, con su espíritu antidogmático (*La Enciclopedia*, 1751), y finalmente, se venía encima la Revolución Francesa.

Todos estos signos informaban la literatura que se importaba de Europa, especialmente el teatro francés, inglés e italiano, el instrumento más eficaz para conmover los ánimos. Razones más que suficientes para que los gobernantes y los hombres de la Iglesia vigilaran muy de cerca las actividades teatrales en la América colonial de fines del inquietante siglo XVIII. De tal poder activador del teatro estaban muy conscientes no sólo los personeros del régimen, sino que los espíritus revolucionarios, según comprobaremos al referirnos a Cos Iriberry en la Colonia y a Camilo Henríquez en la Independencia.

Los hombres de talento mercantil veían en la producción teatral una fuente segura de entradas. Presentían que las condiciones ambientales eran propicias para echar las bases de un negocio de proyecciones futuras. Barros Arana anota que, a fines de 1777, en una temporada organizada por don José Rubio, el público santiaguino afluyó durante dos meses con mucho interés a los espectáculos, a pesar del nada módico precio de las localidades. "La compañía, alentada por tan felices resultados, llegó a poner en escenas algunas comedias del antiguo teatro español"<sup>3</sup>.

Don José Rubio no podía esperar una prueba más concluyente del buen rumbo de sus empresas. Y sin pérdida de tiempo se dispuso ahora levantar una *casa de comedias estable*, para lo cual solicitó la autorización correspondiente al Cabildo de Santiago. A la sazón era presidente don Agustín de Jáuregui, quien no se atrevió a resolver por sí solo en cuestión tan delicada, y consultó al Obispo de Santiago don Manuel de Alday y Aspee. La respuesta del Obispo fue, naturalmente, negativa a la solicitud. El documento está reproducido en *La Historia de Santiago*, t. II. B. Vicuña Mackenna, y resulta interesante destacar algunos de los fundamentos en que el Obis-

<sup>1</sup>Rodolfo Usigli: Prólogo a la *Bibliografía del Teatro en México*, de Francisco Monterde, México, 1933.

<sup>2</sup>Documento citado por J. T. Medina, en *Historia de la Literatura Colonial de Chile*, t. I. Santiago, 1878, p. LXXXV.

<sup>3</sup>*El Teatro en Santiago*, en *El Correo del Domingo*, N° 11, Santiago, 29 de junio de 1862.

po Alday apoya su negativa para el establecimiento de un teatro.

La carta está fechada en marzo de 1778, y comienza aludiendo, con mal disimulado resentimiento a la temporada de dos meses que había realizado existosamente don José Rubio, a la cual no pudo oponerse porque se encontraba ausente de la capital. De sus palabras iniciales se desprende también su repudio a la integración de reparos en las obras en que figuran "sujetos de ambos sexos". El Obispo observa que todo esto encierra un "perjuicio que comúnmente ocasiona al bien espiritual de las almas". Plantea luego la cuestión de "si pecan mortalmente los que asisten a las comedias, como se acostumbra hacer". Fundándose principalmente en autoridades sobre la materia como el Príncipe Conti, Bossuet, el Cardenal de Aguirre y Francisco Ramos del Manzano, asegura que "generalmente interviene pecado grave". En relación con los actores, dice que "no puede negarse que a lo menos los cómicos están reputados como personas *infames* y de una vida relajada, por cuyo motivo en algunas partes se les priva de los sacramentos, a lo menos a las comediantas".

Pero el Obispo no podía desconocer que, a pesar de las restricciones y prohibiciones en vigencia, solían permitirse y tolerarse las representaciones en España, a mediados del siglo XVIII. En tal caso, recuerda algunas normas impuestas por Fernando VI, en 1753, entre las que hay dos dignas de anotarse; la primera dice que "al extremo del tablado se ponga un listón de altura de una tercia para que no se vean los pies de las cómicas"; y la otra se refiere a la aprobación del espectáculo: "no se puede representar comedia, entremeses o sainetes, sin que se presente primero al vicario eclesiástico de Madrid".

Con este informe quedaba ahogada una primera tentativa para edificar un teatro en Santiago.

El 10 de enero de 1793, el Cabildo de Santiago, presidido por don José Ramírez, atendiendo a las necesidades presupuestarias de la institución, por un lado, y por otro, a que "la ciudad carece en lo presente de toda diversión", acordó que "se establezca por asiento, sin pérdida de tiempo, una casa pública de comedias". El Presidente don Ambrosio O'Higgins solicitó un pronunciamiento sobre esta materia al Obispo de Santiago don Blas de Sobrino y Minayo. "Espero —dice— que V.S.I. se sirva

tomarse el trabajo de decirme reservadamente lo que estime acerca de esto, expresándome con extensión los inconvenientes o ventajas que en lo político y moral pueda producir hoy la comedia en el país"<sup>1</sup>.

El Obispo don Blas, en un extenso informe, como lo pedía el presidente, acopia "causa de no poco peso para que no se permitiesen las comedias" (Idem). También, como su antecesor Alday, invoca la autoridad de Francisco Ramos del Manzano y las reglamentaciones de Fernando VI, pero agrega otras consideraciones de orden económico, cuya índole refleja el estado de miseria del pueblo de la época. "No lo juzgamos muy conforme —manifiesta— ni en lo moral ni en lo político a las circunstancias en que se halla este pueblo, notoriamente atrasado en su facultades por la decadencia que de algunos años a esta parte experimentan en sus valores y precios los únicos efectos de su comercio activo, reducido a granos y sebos, especialmente con la capital de Lima, que es para donde sólo logran su extracción. Díganlo los remates de diezmos, que ascienden a poco más de una mitad de lo que importaron en años pasados, y díganlo también los mismos capitulares, los comerciantes y excesivo número de pobres de todas clases que incesantemente están representando las necesidades que padecen" (Idem).

Otras razones que inciden en el aspecto económico allega el Obispo, para fundamentar su negativa, como la posibilidad de hurtos de parte de los criados que se quedan a cargo de los hogares cuyos dueños asisten al teatro, o de asaltos de los ladrones profesionales; además se ocasionan gastos, "especialmente a las señoras mujeres que suelen empeñarse en aumentar el lujo, costeadando frecuentemente alguna cosa nueva para no presentarse todos los días con una misma ropa".

El mismo año de 1793, don Antonio Aranz solicita al presidente licencia para divertir al público "con algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes en las noches de la próxima pascua de resurrección", todavía impresionado por los éxitos monetarios del empresario Rubio. Se le concede el permiso, a condición de que presente previamente el espectáculo en privado a per-

<sup>1</sup>Expediente formado en esta capital para establecimiento de comedias en ella. Año de 1793. Reproducido en la Revista Chilena de Historia y Geografía. Tomo VII, 1913, pp. 283 y ss.

soneros del gobierno para su examen y corrección.

A esta altura, parece aflojar la estrictez con que se miran los espectáculos escénicos, porque en 1795, don Ignacio Torres también logró conseguir con cierta facilidad autorización para realizar algunas funciones teatrales en Santiago.

Así llegamos a 1799, año en que el comerciante español don José Cos Iriberry pide al Cabildo, por medio de un extenso y hábil informe, permiso y facilidades para erigir un teatro permanente en la capital.

El documento de Cos Iriberry comienza por determinar que el teatro es un *espectáculo para la vista*. La naturaleza entera da pruebas de ello con sus múltiples y eternas escenas, ya sea a través de sus fenómenos telúricos, ya a través de las acciones espontáneas de los hombres<sup>1</sup>. Pero ante la repetición de estos motivos, el hombre inventó los espectáculos artificiales que, bien concebidos y conducidos, llegan a constituir eficaces instrumentos para dirigir convenientemente las acciones, los impulsos y los pensamientos humanos. Permiten "amansar" los instintos, o bien infundir fiereza al hombre apático o bien someten al yugo de las leyes al díscolo. Distingue dos clases de espectáculos; unos, los que exhiben destreza, fuerza y valor (torneos, corridas de toros, exhibiciones circenses u otras juglarías), y otros, los espectáculos de espíritu, dentro de los cuales están los Dramas, y cuyas virtudes son las de humanizar, enternecer y unir entre sí a los ciudadanos. Abunda el informante en ejemplos que prueban que el teatro es un formador moral y político, por los contenidos de sus sabias sentencias, y un modelador del buen gusto, elementos tan necesarios en un pueblo que comienza a estructurar su vida social. Para esto —agrega— es preciso que se escoja un selecto repertorio, y en la época hay "muchas excelentes piezas, armoniosas, honestas y efectivas"<sup>2</sup>.

Como puede verse, Cos Iriberry conoce nitidamente el papel del teatro en la sociedad, por lo menos dentro del concepto griego. Su informe constituye la primera

réplica inteligente expuesta en el país a las restricciones en boga a lo largo de la Colonia. No podían contradecirse legítimamente las fundamentaciones en favor del arte escénico.

Sin embargo, pasaron cuatro años antes que su proyecto fuera una realidad. Fue en el gobierno, fecundo en obras materiales y culturales, de Luis Muñoz de Guzmán —un viejo marino retirado, con más dotes de administrador que de navegante— cuando se llevó a cabo la edificación anhelada, en abierta pugna con los censores eclesiásticos. Se lesionaba el criterio sustentado por siglos en Chile. En 1805, un sacerdote de apellido Urrutia predicó entusiastamente contra el Teatro ya instalado, así como contra los paseos nocturnos que se acostumbraban hacer en el Tajamar o en lugares aledaños a Santiago. El Presidente Muñoz de Guzmán, aun cuando en esas predicaciones era directamente aludido, no hizo cuestión del hecho, y se limitó a comentarlo con humor en sus tertulias, con lo que todo terminó en silencio.

Tanto los estudios de Vicuña Mackenna como los de Barros Arana coinciden en concluir que en verdad este gobernador era un espíritu de selección. Efectivo gobernante, afable, y apasionado amante de las bellas artes. A pesar de su edad —tenía 67—, era el gran animador de las reuniones sociales de la época; y creó un ambiente sano, alegre y optimista, dentro de las más dignas formas de la elegancia y del buen gusto, todo lo cual contrastaba con la frigidéz y gatzmoñería colonial.

El teatro se levantó en el Basural de Santo Domingo, sitio que más tarde se llamó Plazuela de las Ramadas; duró hasta 1818. Eugenio Pereira, basándose en papeles inéditos, hace una viva descripción de este caserón, en el folleto que hemos citado. Los espectáculos eran de dos clases, tal como lo había señalado Cos Iriberry en su informe: funciones de tipo circense y funciones de teatro. En un inventario de la utilería del coliseo, figuran libretos de comedias de Calderón y sainetes de Ramón de la Cruz. Allí también participó, con más de una loa y otra pieza breve, don Juan Egaña, como *El Amor vence al Deber*, 1803, título que es toda una síntesis de los afanes epicúreos del momento; este mismo autor, que se había convertido en el favorito del flamante teatro, estrenó, en 1804, la pieza *Pitágoras y los genios*. Los estudiosos de este período han determinado también que fi-

<sup>1</sup>Es la idea básica que desarrollará el dramaturgo y teórico ruso Nicolás Evreinoff, a principios del presente siglo, sobre *el teatro en la vida: El teatro como tal. Base de la teatralidad, en el sentido del origen positivo del arte escénico y de las artes de la vida*, Petersburgo, 1912.

<sup>2</sup>El documento está reproducido casi íntegro en *El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo. 1709-1809*, de Eugenio Pereira, citado.

guran dos actores muy aplaudidos, y cuyos nombres no se pueden silenciar; ellos son la primera dama joven Josefa Morales y el primer galán Nicolás Brito, quienes aparecen de nuevo en las tablas en la Reconquista, durante el breve gobierno de Casimiro Marcó del Pont, otro entusiasta de los espectáculos dramáticos.

El nuevo clima creado por Muñoz de Guzmán, propicio a las expansiones espirituales, fue activado también por la esposa del gobernador doña María Luisa Esterripa. Vicuña Mackenna se refiere al ámbito social animado por ella y a su contribución cultural en favor de la mujer chilena, en términos de admiración: "Fue aquél, en consecuencia, el tiempo alegre, tranquilo y verdaderamente feliz, de la sociedad femenina de Santiago, en que la compañera del hombre comenzó a tener cierta personalidad, cierta influencia exterior, cierta honrosa libertad que no ha vuelto a perder y a virtud de la cual, habiendo sido antes esclava o beata, comenzó a sentirse mujer". (*Hist. de Stgo.*, II, p. 347).

Barros Arana se expresa en forma semejante de la emancipadora: "La señora Esterripa, la elegante y discreta esposa de Muñoz de Guzmán, que los contemporáneos consideraban el tipo de distinción, era el alma de aquellas fiestas que alegraban los últimos días de la monótona vida colonial" (*Hist. Gen. de Ch.*, VII, p. 246).

Para caracterizar el estado en que se encontraba la mujer en la Colonia, bástenos recordar ese caso escalofriante ocurrido a fines del siglo XVIII, con Teresa Rafaela y María de los Dolores, hijas del Corregidor Luis Manuel de Zañartu, recluidas para siempre, una a los once años y la otra a los nueve, en un convento —el Carmen Bajo—, fundado por su padre con el exclusivo propósito de enclaustrar a sus criaturas.

Durante los años siguientes a 1810, "los espectáculos escénicos no eran artículos de primera necesidad", recuerda Zapiola; y se reducían a funciones esporádicas realizadas por aficionados, alentados, en más de alguna ocasión, por Marcó del Pont.

Sin embargo, a los hombres de la revolución no se les podía escapar la importancia del teatro y el papel que estaba llamado a desempeñar en las grandes tareas de la emancipación. El primero que vio claro este asunto fue Camilo Henríquez, indudablemente uno de los elementos decisivos en la lucha por formar una conciencia revolucionaria profunda en un pueblo que

aún no terminaba de despabilarse del largo sueño colonial.

Ya en *La Aurora de Chile*, el 10 de septiembre de 1812, el patriota escribió: "Yo considero el teatro únicamente como una escuela pública; y bajo este respecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento en las manos de la política". Y agregaba más adelante: "Entre las producciones dramáticas, la tragedia es la más propia de un pueblo libre y la más útil en las circunstancias actuales. Ahora es cuando debe llenar la escena la sublime majestad de Melpómene, respirar nobles sentimientos, inspirar odio a la tiranía y desplegar toda la dignidad republicana. ¡Cuándo más interesante que enterneciendo con la memoria de las antiguas calamidades! Ah, ¡Entonces no serán estériles las lágrimas; su fruto será el odio de la tiranía y la execración de los tiranos!".

Estas palabras van destinadas a ponerse a cubierto de los prejuicios que las autoridades religiosas habían creado alrededor del teatro. Decididamente, el teatro es una escuela, una alta escuela de civismo, con lo que coincide fundamentalmente con los conceptos de Cos Iriberrí. Luego, relega a último término los espectáculos intrascendentes, al conferir la preeminencia a la tragedia, que con su vigorosa función catártica, es la más adecuada a "las circunstancias actuales". Cuando se lamenta del derramamiento de estériles lágrimas, es posible que haya tenido presente la difusión en América de la pesada tragedia del español neoclásico Manuel José Quintana, *El Duque de Viseo*, conocida desde su estreno en Madrid, en 1801. La obra contenía una historia absurda y ajena a los intereses patrióticos.

En cambio, el Fraile de la Buena Muerte, recomienda y pondera *Roma Libre*, "obra del mayor trágico del mundo", dice. La tragedia del italiano Vittorio Alfieri había sido traducida por el español Antonio Saviñón del *Bruto primo*, extremando algo las doctrinas republicanas para exaltar los ánimos de los españoles durante la invasión napoleónica, con lo que adquirió el tono adecuado para el momento patriótico chileno. Recomendaba también el *Catón de Utica*, del inglés Joseph Addison, obra destinada a glorificar los sentimientos liberales de los Whigs contra los Tories; la acción transcurre en Utica, antigua ciudad de Africa, cerca de Cartago. Una tercera tragedia del gusto de la época y de Camilo Henríquez era *La Jornada de Maratón*, de

Pierre Remy Geroult. Todas ellas exaltan con gran relieve y en versos de la sonoridad que era de rigor en el Neoclasicismo, los sentimientos de la Patria, el valor y el sacrificio por sublimes principios.

La representación de *Roma Libre* en celebración del triunfo de Chacabuco y cuyo producto se destinaba a los deudos de los caídos en esa batalla, dio motivo a Camilo Henríquez para escribir un extenso artículo sobre sus ideas acerca del teatro, en *El Censor*, periódico de la capital argentina, el 6 de marzo de 1817. Allí se había radicado el luchador después del desastre de Rancagua. En ese escrito amplía y detalla la posición que expusiera en 1812, sobre el papel docente del teatro en todos los aspectos de la vida ciudadana, y destaca la decisiva importancia que tiene en ese instante revolucionario que vivían los países recién liberados. "El pueblo se educa en el teatro", escribe. "En nuestras circunstancias actuales, el teatro debe respirar odio a la tiranía, amor a la libertad, y en fin, máximas liberales".

La intervención de Camilo Henríquez en las actividades teatrales no se reduce a teorizar en la prensa. Va a ser uno de los activos fundadores de la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro*, de Buenos Aires (1817), cuya imitación en Chile propiciaba el redactor de *El Argos de Chile*, en 1818. Publica, también el drama sentimental *La Camila o la Patriota de Sudamérica*, en Buenos Aires, en 1817, y escribe el drama *La Inocencia en el Asilo de las Virtudes*, pieza inédita hasta 1889, fecha en que se inserta en el tomo II de *Camilo Henríquez*, de Miguel Luis Amunátegui.

Ambas obras carecen de los méritos artísticos y de la eficacia revolucionaria que les atribuyó el propio autor, y no pasan de ser honrados y heroicos esfuerzos por llevar al terreno de la creación sus altos propósitos ideológicos y docentes.

El tema de *La Camila* arranca de la primera subyugación de Quito, ejercida por las tropas españolas provenientes de Lima, al mando de Arredondo. A raíz de un motín carcelario, las tropas asesinaron a 17 prisioneros patriotas; luego saquearon la ciudad y asesinaron a otras 500 personas. Algunos ciudadanos alcanzaron a huir al interior amazónico, entre ellos, Camila Shkine-re, su padre y su madre. En este momento comienza la acción. Camila ha perdido a su esposo, don Diego, uno de los prisioneros en Quito. Después de algunos meses de vida oculta en una choza, se refugian en un

poblado de indios omaguas, organizados en una suerte de gobierno socialista ideal. Allí, casualmente ocupa el cargo de Ministro, el desaparecido don Diego, también ignorante del destino de su esposa, y que había logrado huir una hora antes de la masacre. El patriotismo de Camila, desde el punto de vista dramático, es más bien su disposición al sacrificio para conservarse fiel al acuerdo de su esposo. Lo demás lo hacen sus largos parlamentos, sobre todo el del Acto Primero, cuya segunda y última escena está llena por su monólogo. La obra es esquemática y convencional. La trama sólo es un pretexto para poner en boca de los personajes —además de los quiteños mencionados, aparecen caciques y otros indios ilustrados— conceptos antiespañoles: "preferimos —dice Camila— la vista de los salvajes y de los tigres a la de los satélites y ministros del gobierno español... verdugos de la América... monstruos sedientos de sangre". "Los mandatarios españoles —afirma don José, el padre de Camila— son para los americanos más feroces que los tigres y que las culebras". Y luego, refiriéndose a la necesidad de la enseñanza manual, otro tópico grato a Camilo Henríquez: "¡Si supieran los padres de familia de cuánta utilidad es para sus hijos enseñarles un oficio mecánico!". Entre los indígenas se habla de la distribución que se ha hecho de tornos de hilado de invención omagua; de los progresos que manifiestan los escolares por la aplicación del método de Lancaster. Y en medio de todo esto, la admiración por Pensilvania y Filadelfia, y la exaltación de ideales de tolerancia, filantropía, humanitarismo, progreso, ilustración.

Las mismas deficiencias de construcción dramática, notablemente acentuadas, se observan en *La Inocencia en el Asilo de las Virtudes*, el mismo afán de prédica, en las palabras de personajes hechos de una pieza, deshumanizados, que ahogan todo interés dramático. El *asilo* de las virtudes es Norteamérica; la acción transcurre en una posada de Filadelfia. La obra está destinada a exaltar en términos del más elevado utopismo el espíritu democrático, virtuoso y progresista del pueblo del Norte, sus industrias, invenciones, la organización de su gobierno, sin descuidar, por cierto, la solución virtual del problema del negro: "... estamos en el gran proyecto —dice Mr. Faber, en el Acto III— de formar una vasta colonia de originarios de Africa, donde los pobres negros vivan libres y contentos, go-

bernados por nuestras leyes y por gobernantes electos por ellos mismos”.

El incipiente espíritu liberal va a descubrir pronto un tema teatral muy apto para vigorizar la agresividad de los patriotas contra el pasado español; es el tema del anticlericalismo. La Iglesia y la Inquisición habían gravitado en los ámbitos americanos de un modo determinante en el mantenimiento del régimen abatido, de suerte que ambas instituciones se asociaban íntimamente con la tiranía monárquica tan odiada. El Fraile de la Buena Muerte tenía una experiencia dolorosa del rigor de la Inquisición, y eso explica la admiración exultante que dispensó al drama trágico *Cornelia Bororquia*, una de las primeras representaciones sobre el tema anticlerical. “Obra maestra y original de uno de nuestros compatriotas”<sup>1</sup>, anota Camilo Henríquez. La pieza, que se estrenó el 30 de agosto de 1817, para solemnizar el inicio de las actividades de la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro*, es una dramatización de la novela *Cornelia o la Víctima de la Inquisición*, publicada en Valencia, del fraile trinitario Luis Gutiérrez, quien, en 1809, fue ajusticiado en secreto, por la impiedad de su obra. El drama presenta al arzobispo de Sevilla encendido de lujuria y empeñado en doblegar la resistencia de la honesta Cornelia, una protestante sevillana del siglo XVI. “El autor eligió una de las épocas de más terror de aquella institución infernal” —dice el patriota valdiviano, y continúa: “Cuando la víctima se halla en el último grado de opresión y angustia (cuyo papel desempeñó divinamente la Vasconcelos), cuando la inocencia va a ser cubierta de infamia y entregada a las llamas, cuando una doncella amable y de un mérito extraordinario gime bajo todo el peso de la autoridad más despótica e ilimitada, penetra en los calabozos y se oye en la morada del error y de la perversidad, la voz santa de las leyes; e inunda los corazones de celestial alegría la intervención saludable de la autoridad civil”.

Naturalmente, que la novela sufrió algunas modificaciones republicanas en la versión argentina, al enfatizar el contraste entre el poder de la Inquisición y la autoridad laica; en la novela, la víctima sucum-

be a las llamas; en el drama, Cornelia, como un símbolo de la Patria, es salvada de las garras enemigas por los valores civiles.

A pesar del clima revolucionario de Buenos Aires, la representación causó escándalo, y el gobernador eclesiástico expresó su más enérgica protesta.

Pero todo estaba en empezar. Formada, en Santiago, la compañía que organizara Domingo Arteaga a instancias del Director Supremo Bernardo O’Higgins, iniciativa que agrega un nuevo motivo de admiración al prócer, se contrató, en 1822, al más famoso actor, autor y animador del teatro de la época, el peruano descendiente de incas, Luis Ambrosio Morante, muy popular en Buenos Aires, gran patriota y temible librepensador. Fue el que marcó los primeros rumbos al teatro en Chile.

Luis Ambrosio Morante (1782-1836) llena una importante etapa del desarrollo teatral de Chile —de 1822 a 1836. Desde los primeros datos que se nos alcanzan acerca de su personalidad, a principios del siglo, vemos alentar en él un espíritu profundamente revolucionario. Viene del Perú, y lo encontramos desempeñando el cargo de Archivero, apuntador y cantante, en 1804, en el Coliseo Provisional de Buenos Aires. Este teatro se inaugura con *Zahira (Zaire, 1732)*, la obra maestra de Voltaire, tragedia en que se plantea un conflicto entre el amor y la religión, y en la que el autor ofrece una excelente lección de *tolerancia*, rasgo inadmisibles en una Colonia dominada por la Inquisición. Morante, encargado de obtener la licencia para su representación, logró superar la dificultad con mucha inteligencia ante el censor, disimulando el nombre de Voltaire con el del traductor, e introduciendo algunos leves cambios que en nada afectaban la esencia y el mensaje de la tragedia volteriana.

Después de actuar en Montevideo, en 1809, lo vemos intervenir, ese mismo año, en Mendoza, con Bernardo Vera y Pintado y otros chilenos, llevando y trayendo noticias entre conspiradores patriotas de ambos países. En el segundo aniversario nacional de Argentina, el 24 de mayo de 1812, se representa en Buenos Aires, ante una calificada concurrencia de patriotas, la obra *El 25 de mayo*, de Luis Ambrosio Morante, tenida por algunos estudiosos como la pie-

<sup>1</sup>Mariano G. Bosch, autorizado historiador del teatro argentino, ha logrado establecer que el autor de la dramatización es Luis Ambrosio Morante.

za que da origen al teatro nacional de la República hermana<sup>1</sup>.

Con éstos y otros antecedentes, llega Morante a Santiago de Chile, contratado por Domingo Arteaga. Viene a ampliar y a completar la formación que nuestros actores habían recibido del coronel La Torre, uno de los prisioneros españoles con que se constituyó nuestro primer conjunto teatral permanente. El nuevo director y actor había escrito un cuaderno de preceptiva escénica que se titulaba el *Alcorán del Teatro*, en el que incluía modelos de declamación, tomados de obras ya representadas.

Además de esta contribución, introdujo en las representaciones de nuestro país, el uso de trajes y utilería apropiados a cada obra y a cada papel, lo que enriqueció mucho el espectáculo, porque hasta entonces "los personajes de la Edad Media se presentaban casi siempre vestidos de frac o levita, y, más ordinariamente, con el traje militar del día" (Zapiola).

Hasta la llegada de Morante, el gran actor con que contaba el escenario incipiente de Chile, era el ex sargento español, Francisco Cáceres. Según el testimonio de Manuel Blanco Cuartín, que lo vio actuar, Cáceres era "agraciado de rostro, gallardo de cuerpo, de voz poderosa a la vez que suave y tierna, decoroso en sus modales, fácil y elegante sus movimientos"; era, en suma, el favorito del público.

En cambio, Morante era el extremo opuesto, según el mismo cronista. "Feo, contrahecho, con una pronunciación espesa y sucia, era natural que el público sufriese, al verle, cierto desagrado, o por lo menos indiferencia. Pero todo esto no duraba más que un instante, pues a las pocas palabras ya se conocía que aquel *feísimo mulato* encerraba en su alma muchas chispas de ese fuego sagrado que se llama genio". Otro testigo, Zapiola, asegura que "el público en su totalidad reconocía la superioridad de Morante sobre Cáceres". Este último, después de trabajar algún tiempo con Morante, del que aprendió muchos recursos escénicos, se retiró por algún tiempo a La Serena, de donde volvió cuando

Morante, en 1825, regresó momentáneamente a Buenos Aires.

Las primeras obras que representó en Santiago fueron *El Duque de Visco*, *El hombre agradecido* y *El Abate de L'Epée*, que le permitieron darse a conocer y ganar el favor del público.

Muy pronto, lleva a escena el *Aristodemo*, de Miguel Cabrera Nevaes, un español radicado en Buenos Aires, obra que estaba dentro de la línea de su acendrado espíritu volteriano y la primera pieza anticlerical que se presenta en Chile. La tragedia siempre provocaba las protestas airadas del clero, por los contenidos impíos y la acerba crítica al fanatismo religioso. Por esta época, además, se discutía un asunto que se había planteado en 1819, relacionado con el entierro y ceremonial fúnebre de los no católicos, y que tenía dividida a la sociedad entre *liberales* y *clericales*. La cuestión volvió a tomar vigor en 1824, y Morante vio la oportunidad más propicia para presentar esta obra que circulaba por los tablados patriotas de América. El motivo central de la pieza es el fanatismo religioso, representado en el personaje protagónico, Aristodemo, jefe de los mesenios triunfantes en la guerra contra Esparta. Las reflexiones sobre la superchería e intrigas del sacerdocio mesenio, están puestas en boca del filósofo Polignosto. Un periódico de la época, al comentar una función de reestreno, anota: "El hombre ilustrado ve en el sumo sacerdote, Cleofante, al Obispo de Roma, y en sus secuaces, al clero fanático, enriqueciéndose a costa de la necia credulidad" (*El Boletín del Monitor*, 5 de noviembre de 1827).

En los últimos meses de 1824, Morante puso en escena otra obra anticlerical, *El Falso Nuncio de Portugal*. Acababa de salir del país la misión apostólica a cargo del vicario del Papa, don Juan Muzzi, con su secretario, el canónigo don Juan Mastai-Ferretti, que más tarde llegó a ser el Papa Pío IX, embajada que había permanecido en Chile desde marzo de ese año. El objetivo de esta visita era tratar el asunto del Patronato, solicitado a la Santa Sede, en 1822, por Bernardo O'Higgins, a través del canónigo chileno Cienfuegos. El Director Supremo había abdicado a principios de 1823; el Gobierno estaba en poder de los liberales, con Freire y Francisco Antonio Pinto a la cabeza. El comportamiento del Gobierno, consecuente con su posición ideológica, se tornó más riguroso con la Iglesia chilena, y en ese ambiente hostil

<sup>1</sup>Tradicionalmente se considera que la primera obra argentina de teatro es el *Siripo*, de Manuel José Labardén (1754-1809), representada en 1789. Pero esta obra —de la que sólo se conserva un acto—, así como el sainete *El amor de la estanciera*, de autor anónimo, estrenada en 1793, pertenecen al período colonial. En igual situación estaría la *Loa*, de Antonio Fuentes de Arco, escrita en 1717, en Santa Fe.



la Misión Muzzi sufrió un rotundo fracaso. Las relaciones de Chile con la Santa Sede quedaron definitivamente quebrantadas.

En clima de tal temperatura se presentó *El Falso Nuncio de Portugal*, una comedia con un tema muy semejante al bullado asunto de actualidad y en que los representantes eclesiásticos quedaban en situación poco airosa. La obra, desenterrada y arreglada a las circunstancias por Morante, se burlaba abiertamente de Monseñor Muzzi y de su desventurada gestión diplomática.

Otra comedia de circunstancias que hizo el incansable *mulato* en Santiago, fue *El Abate Seductor*, con motivo de un escándalo protagonizado por un clérigo y la hija de una humilde lavandera, caso denunciado por el *Boletín del Monitor*, de noviembre de 1827.

Estas piezas, en modo alguno constituían aportaciones al progreso artístico y al gusto por el buen teatro. Su propósito inmediato era reforzar la hostilidad de los patriotas contra España y la Iglesia; y cuando se consolidó la Independencia, constituían un reflejo de la anarquía y el dominio del espíritu liberal que vivió la República desde la abdicación de O'Higgins hasta los sucesos de Lircay, en 1830.

Después, las cosas cambiaron de rumbo. El teatro romántico provocó en Chile un renacimiento de la actividad escénica, en 1840-1841, que llamó profundamente la atención a Sarmiento, como dejó constancia en *El Mercurio de Valparaíso*, de 11 de febrero de 1842.

El tema antieclesiástico sigue siendo del gusto de amplios sectores, pero ahora con matices novelescos de truculencia romántica, que con el tiempo va a derivar —por la influencia de Chateaubriand y Víctor Hugo, en la novela— hacia la exaltación de los elementos cristianos, tópico característico de la escuela.

Una de estas piezas de nuevo molde es *La Nona Sangrienta*, traducida de *Nonne Sanglante*, en cinco actos, publicada en 1835, de Anicet Bourgeois, cuyas inverosimilitudes y melodramáticas tintas ya eran objeto de desasosiego entre los hombres sensatos de 1842. En la polémica literaria sobre el romanticismo, al responder Sarmiento a Sanfuentes, escribía en *El Mercurio*, del 27 de julio de 1842: "Las piezas que se han representado en el teatro no son unos monstruos; no todas han sido como la *Monja Sangrienta*".

Tanto el tema patriótico exaltado, como el anticlerical habían cumplido su objetivo en los apremios revolucionarios. Y los hombres del 42, con miras más serenas, planteaban nuevas tareas a la literatura y al arte escénico, que poco a poco, durante la segunda mitad del siglo XIX, con los costumbristas chilenos —A. Blest Gana, D. Barros Grez, Román Vial, Juan R. Allende, Antonio Espiñeira, Carlos 2º Lathrop, Julio Chaigneau, M. Martínez Quevedo— fue tomando la configuración de un verdadero teatro nacional, con temas y problemas de una sociedad que comenzaba a vivir su propia y compleja existencia.