

VIUDA UNIVERSITARIA, HUACHO MODERNO: TRAYECTORIA
INTERPRETATIVA Y GENÉTICA TEATRAL DE *LA VIUDA DE APABLAZA*¹

*UNIVERSITY WIDOW, MODERN HUACHO: INTERPRETIVE TRAJECTORY
AND THEATRE GENETICS OF LA VIUDA DE APABLAZA*

Andrés Kalawski Isla
Pontificia Universidad Católica de Chile
akalawsk@uc.cl

RESUMEN

La viuda de Apablaza, una obra clásica del teatro chileno, sigue representándose con éxito de público y crítica. Parece haber un consenso respecto de la manera de interpretar la obra como una tragedia. Reconstruyendo la trayectoria interpretativa de la obra desde la academia y rescatando elementos de las prácticas teatrales que le dieron origen, este artículo busca rescatar elementos del texto que, aunque muy relevantes, han sido dejados de lado. Esto permite enriquecer nuestra interpretación de la obra, a la vez que criticar la hegemonía universitaria en la interpretación de la historia teatral chilena.

PALABRAS CLAVE: Teatro chileno, dramaturgia, canon literario.

ABSTRACT

La viuda de Apablaza, a classic piece of Chilean theatre, continues to be acclaimed by audiences and critics. There seems to be a consensus on interpreting the play as a tragedy. By reconstructing the interpretative trajectory of the play from the academy and retrieving elements of the theatrical practices that gave rise to it, this article seeks to rescue certain aspects of the text that, although very relevant, have been left aside. This allows us to enrich our interpretation of the play, while at the same time criticize a university hegemony in interpreting Chilean theatrical history.

¹ Proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, mediante el Concurso Inicio 2017.

KEY WORDS: *Chilean theatre, drama, literary canon.*

Recibido: 14 de marzo de 2018.

Aceptado: 4 de septiembre de 2018.

1. FALTA UN NOMBRE EN LA LISTA

Mientras termino este artículo en enero de 2018, sigue en cartelera y con funciones agotadas después de varias temporadas la versión más reciente de *La viuda de Apablaza*. Escrita en 1927, estrenada y publicada en 1928, esta obra dramática es uno de los muy pocos textos chilenos anteriores a 1960 que se siguen representando. La escribió Germán Luco Cruchaga. De origen aristocrático, pero empobrecido, el autor trabajó como periodista (llegó a ser director de *La Nación*), ilustrador y dibujante, entre otros oficios. Publicó cuentos y novelas y escribió solo tres obras. De ellas, *La viuda de Apablaza* es la única que ha resistido tanto el paso del tiempo.

Si la persistencia de una obra dramática con éxito de público y crítica después de noventa años no basta para obligarnos a una indagación sobre sus mecanismos, su origen y su trayectoria, al menos constituye un buen punto de partida. Resulta llamativo el consenso de la prensa en calificar la obra como tragedia. Pedro Bahamondes, por ejemplo, titula un artículo sobre la versión más reciente con esa idea (42). En la nota, que relata la escritura del texto y el prestigio que ha alcanzado en sus distintas escenificaciones, excluye de la lista de mujeres que han protagonizado la obra a Elsa Alarcón, quien la estrenó en 1928. Quizás no es casual. También el crítico Pedro Labra dice que la obra tiene «estatura de tragedia». Incluso afirma que la falta de nombre propio de la protagonista le da «rasgos arquetípicos» (Labra). Curioso. La producción académica también insiste en decirnos que es una tragedia. Sara Rojo, Carola Oyarzún, María de la Luz Hurtado lo hacen, y la lista sigue. Es interesante. Una y otra vez la idea de la tragedia no está referida a la estructura de la pieza. El rótulo de tragedia está dado por los temas, por la historia que se cuenta.

La obra tiene 3 actos y un solo espacio. Siempre es el exterior de una casa patronal en un fundo de la Araucanía, en 1925. El fundo lo administra la viuda del dueño, el señor Apablaza. Ella, de quien nunca sabemos su nombre, gobierna la tierra de forma estricta y, al parecer, eficaz. Uno de los trabajadores, el Ñico, es un «huacho», un hijo ilegítimo del difunto patrón recogido por la viuda. Ñico se enamora de Florita, una sobrina de la viuda que, luego de haber sufrido «una desgracia» con un hombre en la ciudad, vuelve al campo. La viuda está enamorada de Ñico, le declara su deseo y le ofrece matrimonio, lo que supone entregarle también el control del fundo. Ñico acepta casarse con ella y convertirse en patrón, pero no abandona a Florita. El día que Ñico lleva a su amante a vivir a la casa patronal, la viuda lo maldice y luego se suicida.

Tras saber la noticia, Ñico pide permiso para llorar por la mujer que más lo quería y que «[...] era más rehombre que toos nosotros» (Luco Cruchaga 225).

Esta es perfectamente materia de melodrama y, si se quiere, de comedia, salvo por el suicido final, pero se han visto cosas más raras. El autor mismo la califica como «comedia», aunque el término es engañoso, podría referirse a una pieza teatral de forma vaga. El crítico teatral Nathanael Yáñez, influente y educado, la calificó como «comedia de costumbres camperas», tras su estreno. ¿De dónde viene la idea de que esta obra es una tragedia y qué oculta esa descripción?

2. UNA TRAGEDIA UNIVERSITARIA

En un arranque de inspiración, Grínor Rojo decidió analizar tres obras comparadas: *La viuda de Apablaza* del Germán Luco Cruchaga, *Cuando tengas un hijo* de Samuel Eichelbaum y *La hiedra*, del mexicano Xavier Villaurrutia (Rojo 164 y ss.). Para él, las tres pertenecían a una misma generación, la del 27, y su comparación permitía varias cosas. Primero, saltar sobre las diferencias nacionales en busca de una comprensión más amplia, aunque eso significara saltarse los modelos teatrales a los que respondían. Es cierto que esos modelos operaban fuera del texto y no era el momento de andar pidiendo performatividades. Segundo, al reunirse, podían conectarse entre sí y las tres con mitos, mitos griegos, hay que decir, con todo el pedigrí y el psicoanálisis que arrastran. Tercero, conectado con lo anterior, el amarrar estas obras al tiempo ilustre y añejo de los mitos no las volvía más antiguas sino más modernas, más integradas a lo que en el momento de la escritura de ese libro debía ser un teatro de arte. La tesis es que fue la dramaturgia la que renovó el teatro, y no al revés (Rojo 7). Se trataba de relevar la integración que habían hecho estos autores de los «nuevos conocimientos psicológicos», aunque fuera enganchándola a Racine, para convertirla en la «primera obra psicológica nueva» (ídem). El gusto por buscar precursores creados desde el presente.

En 1988, Carola Oyarzún cristalizó en un artículo en la revista *Apuntes de teatro*, de la Escuela de Teatro UC, la visión dominante sobre la obra *La viuda de Apablaza* (117 y ss.). Aquí ya no está la comparación con otras obras de la misma generación y eso vuelve más evidente su aislamiento respecto de sus contemporáneas y antecesoras directas, locales. Se trata, según Oyarzún, de una tragedia chilena, de una versión del mito de Fedra, convertida en tragedia por Eurípides, Séneca y Racine, lista ilustre donde la haya, en que una mujer, abandonada por el esposo, trasgrede las normas más fundamentales al desear al hijo de su esposo. Así se enseña en las escuelas de teatro, en los colegios. La obra se dignifica al volverla completamente seria (Mauro), más todavía al rotularla como tragedia, emparentándola con el origen mismo del teatro.

Es fácil pensar en una tragedia al leer las últimas palabras de la viuda (antes de, trágicamente, suicidarse dándose un tiro fuera de escena):

T'hey de penar hasta que te rompái el bautismo en un barranco o te empantani en un hualve... Cueros nuan de faltar tampoco pa que te ahoguen en el vao del río. Los chonchones ti>han de arrancar los ojos... ¡Tieso, agusanao, poirío t'hey de ver, como tenís el corazón agora pa espreciarme! ¡Culebronazo requetemaldecío! ¡Hacela llorar a una que jue mejor con él que el pan candial! ¡Maldito! ¡Hacela llorar a una que era más hombre que naiden! (Luco Cruchaga 222).

La viuda maldice al Ñico, «huacho» de su marido que ella recogió. Es fácil olvidar que, a diferencia de Hipólito, Ñico sí acepta la relación con la viuda, la despoja de sus bienes y se “amanceba” con otra mujer. Triste, sí, trágico, quizás, pero al menos no de la misma manera que en el mito en que la mujer acosa al legítimo heredero y, ante el rechazo, trama un engaño terrible para desacreditarlo ante su padre.

Para pensar la obra como originalísima hay que desgarrarla de un conjunto de convenciones dramaturgicas y teatrales vigentes al momento de su escritura. El disparo suicida de la viuda entre bastidores es idéntico al que remata otras obras de este tiempo, como *Angélica*, de Antonio Acevedo Hernández, y *La comedia trunca*, de Alejandro Flores. El disparo como clímax es tan frecuente que Pedro Sienna, en otra obra, recela de su uso, aunque no por ello lo abandona. “Suena un disparo de revólver. Ojalá que no falle como suele pasar porque, aunque parezca lo contrario, si no sale el tiro, se mata el final” (*Un disparo de revólver: comedia en un acto* 24).

El “huacho maldito” se repite en otras obras, más o menos noble en su proceder. En *Pueblo chico, infierno grande*, encontramos un reproche similar aunque de menor brillo al que lanza la viuda: “Mateo: Y el otro! el güacho que recojí por lástima; al que quería como un hijo propio, me quita lo más sagrao que había en esta casa! la honra de hija! mal agració!” (de la Sotta 75).

Hasta la santiaguina arrojada al campo para ocultar y expiar innombrables andanzas sexuales está en otras obras de este tiempo (Sotta 63). Todo eso sin salir del teatro, sin siquiera explorar sus conexiones con otras formas artísticas.

La obra es muy bella. No hay que llamarse a engaño. El uso de convenciones vigentes no la reduce. El final del primer acto permite a Magaly Muguercia, no sin malicia, exclamar: «Parece García Lorca» (130) y a continuación preguntarse si el autor «¿Leyó a O'Neill? Mal puede haber conocido al Lorca trágico, que apenas ese mismo año está estrenando su primera tragedia. ¿Qué sabía de las teorías de Freud?» (134). Y estas preguntas son claves, pues dan cuenta de manera elegante e ingeniosa cómo ha funcionado la canonización de esta obra. Para volverla central y traspasarla a la lista de lo apreciable en un teatro actual, dominado por la academia (que forma tanto intérpretes y creadores como críticos y teóricos), es necesario vincularla a la tradición clásica, a la tragedia griega o a sus portavoces modernos (O'Neill, Freud, Lorca), separándola de sus orígenes en la cultura teatral de su tiempo.

Quizás este sea un caso en que la teoría universitaria se haya visto seducida por la práctica teatral universitaria. Por supuesto, es fácil pensar en *La viuda de Apablaza* como una tragedia al mirar estas fotografías de René Combeau de la versión del TEUCH, 1956, con Mario Lorca y Carmen Bunster. Nótese cómo el encuadre y composición de las fotografías realza la cualidad hierática de las actuaciones (Figuras 1 y 2).²



Fig. 1.

² Colección particular familia De la Parra. Gentileza de Catalina de la Parra.



Fig. 2.

La belleza y seriedad de los actores, el blanco y negro de las imágenes ayudan a olvidar la instrucción del autor. La viuda aparece con “[...] su gran moño de cohete, blusa de percal de color vivo con las mangas a los codos y con zuecos” (Luco Cruchaga 198). Una imagen, si no de caricatura, al menos más vivaz, más estridente que la versión universitaria.

3. ¿QUÉ SIGNIFICA SER GORDO?

Para entender cómo se escribió la obra hay que hablar de Evaristo Lillo, un actor tan importante que Daniel de la Vega opinó que el teatro chileno había muerto con él (163). El protagonista del primer montaje merece consideración, no por el “ídolo del origen”, sino porque el autor ya había escrito expresamente para él otra obra, *Amo y*

señor (Cánepa Guzmán 38). Es probable que considerara no solo el modelo real de la viuda “hombronaza” que conoció en el sur para su obra, sino los modos y capacidades de un actor que conocía bien y era su amigo.

¿Cómo actuaría Lillo esta obra que estrenó en 1928? Según la crítica, Lillo estuvo: “espontáneo y sencillo, naturalísimo de gesto y palabra” (Yáñez Silva) en la primera de las tres funciones que fueron la primera temporada de la obra. Sabemos que la naturalidad, es decir, la invisibilización activa de las convenciones vigentes es el comodín de la buena actuación de la época.

Evaristo Lillo tenía «[...] los ojos pequeños y maliciosos [...]» (Frontaura 133), era sonriente y «[...] bien maceteado, guatón» (Pérez Berrocal 23). No tenemos fotos de la época, pero sí fotogramas de la hoy perdida *Don Lucas Gómez*, de 1925 («Como don Lucas Gómez») (figuras 3 y 4).³



Fig. 3.

³ «Como don Lucas Gómez», <http://www.cinechile.cl/pelicula-538>, s. f.

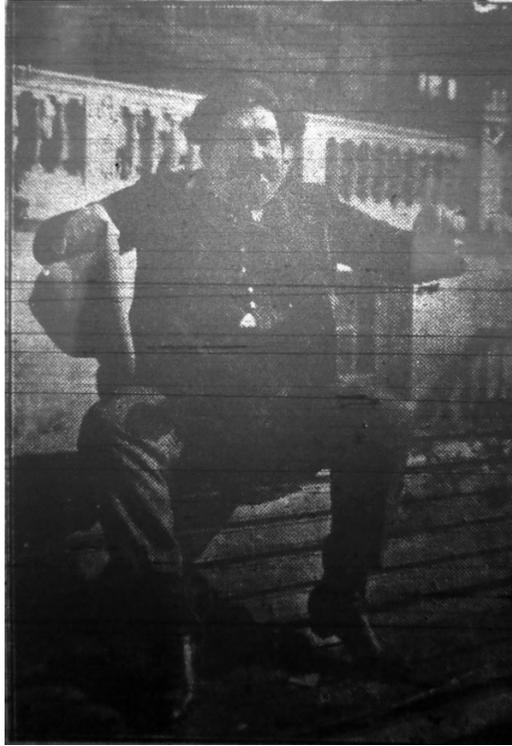


Fig. 4.

Dos cosas saltan a la vista. Primero, la gordura del actor. Su gordura no era anecdótica sino que era parte integral de su arte actoral: no se trata de un rasgo físico cualquiera. La gordura es discursiva, artística. “Al verlo tan gordo y corpulento, con su pronunciada barriga, que él explotaba para efectos cómicos en la escena, nadie hubiera sospechado que el Guatón fuera un sentimental; y lo era...” (Frontaura 133). La gordura es relevante porque aparece como casi imposible para un galán. La guata es parte del actor y su macro-personaje, no importando la historia que se contara: “A Lillo lo vi en “Sanción”/y en la obra “Por el atajo”, / y juro que su trabajo/ me causó mucha impresión. /Era un actor verdadero, /de gran altura y gordito, /y tanto hacía un rotito/como un marqués o un banquero. /...” (Martínez González s/p.).

Gordo también eran Bührlé, “de corta estatura, proporcionado, regordete. Blanco, rosado. Cara de manzana, ni una arruga” (Sienna, *La vida pintoresca de Arturo Bührlé* 225), Paco Ramiro (Pérez Berrocal 19), y Orlando Castillo, actor cómico de la compañía de Alejandro Flores (Frontaura 60). La recurrencia de la gordura se vuelve una clave interpretativa. Nos indica de qué era no solo posible sino fértil reírse, qué se encontraba entre los rasgos frecuentes, soportables y censurables en una comunidad.

Es relevante pensar la gordura como rasgo constitutivo de la caracterización del mundo popular, sobre todo del campesinado en el que al menos Bührlé y Lillo se concentraron.

Podríamos recurrir a la idea del realismo grotesco en Bajtín. Según él, "... en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica" (18). De esta forma, las alusiones sexuales y las referencias digestivas serían una especie de constante de una cultura popular que exaltaría el cuerpo «bajo» del goce, oponiéndolo al cuerpo «alto», sentimental e ideológico de la cultura oficial. De modo que la guata es siempre divertida, igual que el poto, pero los ojos nunca, nunca la frente. Es una idea poderosa, que ha marcado los acercamientos a las culturas populares desde entonces. El propio Bajtín, no obstante, estaba alerta ante los universalismos. Sabía que la risa también es histórica y que la escritura de esa historia, con sus transformaciones y particularidades sigue estando pendiente (59).

La segunda cosa que llama la atención en los fotogramas conservados de Lillo es la escasa exageración de sus gestos. Apenas si en la imagen que lo muestra sentándose como a caballo en una banca para cuidar el traje se observa la ampliación cómica del gesto. Son planos abiertos que permiten expansión, sin embargo aparece centrado, no gesticulante, contraviniendo nuestro lugares comunes sobre la estridencia cómica. Qué distinto, sin embargo, adelantando su guata, del apolíneo Mario Lorca.

Estamos obligados a la conjetura. La actuación del teatro y la del cine son muy distintas. La fragmentación del sistema de producción y la ausencia de un público que pueda reaccionar inmediatamente al desempeño de los actores crean sistemas artísticos distintos. En los casos, como el de Pedro Sienna, en que tenemos fotos de teatro y de cine, la ingenuidad documental puede jugarlos en contra. Las obras se fotografiaban posadas y recompuestas ante la cámara para efectos de prensa, no como un registro verdadero de lo que allí ocurría. La diferencia crece cuando este teatro tan verbal se opone a un cine mudo. Con todo, son las imágenes que tenemos. Y la "guata" está en todas partes, y también la exigencia contradictoria de naturalidad, sencillez y sobriedad.

4. APRENDER A LEER

Considerar las prácticas actorales vigentes en el momento de la creación dramática también ilumina partes del texto. En el primer acto, Níco lee la lista de compras que va a hacer en el pueblo: "... Un cuarto e yerba... cuarenta e comino... un paquete e velas Buque... tres tarros de salmón mariposa... sesenta de pimentón pa color... cuatro pesos de levadura... un kilo e clavos de dos pulgadas... un tarro de aceite e carreta..." (Luco Cruchaga 202).

Desde la interpretación trágica, este fragmento, que no mueve la acción en dirección alguna solo puede interpretarse como una muestra de conocimiento del mundo del autor naturalista, un espacio para el "efecto de realidad", inútil por definición para

la acción dramática, solo puede ayudar con la sensación de un mundo bien concreto, sólido. Vistas las imágenes, pensado el actor cómico experto en huasos, la escena se transforma en un número cómico en el que la dificultad de la lectura es el motivo de risa. El texto remata con Ñico ofreciéndole a una muchacha traerle un pañuelo para que se «raje llorando» y un «enamorándome la pervertía...» que sella el *crescendo* cómico.

Probablemente este fragmento contiene dos elementos risibles. Uno, predecible, es la “voz de huaso” que hay que poner para pronunciar los ítems familiares y los desconocidos de la lista. “En Chile causa risa la fonetización del hablar campesino. Casi siempre lo explotaron con fines satíricos las revistas cómicas, los payasos de circo o los sainetes populares de los teatros de barrio” (Latorre 55). Otro, menos predecible es el analfabetismo del Ñico. La ignorancia es materia de burla desde siempre, lo brutal aquí es el paisaje contra el cual se ríe. En 1920, el analfabetismo alcanzaba casi el 50 por ciento en los mayores de 15 años. Para 1930, se había reducido casi a la mitad (Torres 262). Consecuentemente, apareció un público lector nuevo y hambriento de separarse de su pasado ignorante. El tiraje de diarios y revistas se disparó durante las décadas del veinte y el treinta (Rojas 115).

La viuda de Apablaza se abre con la viuda administrando severamente sus tierras. El Ñico no aparece por ninguna parte y es causa de disgusto para la mujer que lo maldice recalando su condición de “guacho”. En ese momento “Mientras la viuda enciende el cigarro, el montón de paja empieza a moverse, aparece un brazo, luego un pie descalzo, y después la cabeza con chupalla de Ñico, bostezando... A la viuda se le cae el cigarro de la boca y queda estupefacta” (Luco Cruchaga 199). Este momento de teatralidad cómica tiene un ancestro menos distante que Racine: *Los perros*, de Armando Moock. Estrenada en 1918 por la Compañía Bágüena-Bührle.

En 1918 estábamos trabajando en Tocopilla con una suerte de todos los diablos. Una epidemia de *grippe* azotaba la región y cada casa estaba convertida en un hospital. Tuvimos que suspender las funciones por falta de público... Era en el mes de octubre y Tocopilla entera se aprontaba con todo entusiasmo a celebrar la *Fiesta de la Raza*. (Sienna, *La vida pintoresca de Arturo Bührle* 264).

La cercanía de la celebración había desatado una pugna particularmente ridícula entre la colonia española y la italiana sobre la nacionalidad de Colón que se expresaba en gritos y pequeñas marchas en las calles.

Una tarde, Armando Moock, que iba con nosotros, nos comunicó que había terminado una comedia: *Los perros*, que él reservaba para Santiago, pero que, en vista de la situación, la entregaba a la compañía para su estreno en Tocopilla. A ver si se conseguía *calentar el teatro* y vender algunas entradas (Sienna, *La vida pintoresca de Arturo Bührle* 265).

La posibilidad de quedar varados en un pueblo distante, sin dinero para volver ni para pagar la estadía es una amenaza perfectamente real. Los actores tienen que confiar en los autores que traen material fresco, los autores en la encarnación de los actores y su manejo de la escena.

Por nuestra parte, dábamos el último ensayo a *Los perros* que, como se sabe, es una comedia de tesis socialista que se desarrolla en un ambiente un poco sombrío.... Armando andaba desesperado detrás de él [Arturo Bührlé]: “Estúdiate la obra, por favor, mira que si no resulta la tesis, echas abajo el estreno y ¡adiós!»... «En *Los perros*, Bührlé interpretaba un roto tremendamente flojo que aparecía en la escena tirado en el suelo y tapado con un jergón.... Llegado el momento, Elena Puelma le da un puntapié al montón para hacer levantarse al perezoso. El bulto no se mueve. Segundo puntapié. Entonces Bührlé se endereza, mira a su alrededor, se estira, bosteza, y después de restregarse los ojos, como quien sale de una espantosa pesadilla, grita con voz estentórea: “E viva Cristophoro Colombo, glorioso navegante genovese, descubritore de l’América» (Sienna, *La vida pintoresca de Arturo Bührlé* 265).

Tras el grito, la platea estalla en carcajadas, la obra es un éxito y se mantiene en cartel por largo tiempo, a costa de la intención original del autor, que ve relegada la tesis socialista a último plano.

La aparición del personaje de Ciriaco en la primera escena, que interpretaba Bührlé, es prácticamente idéntica, diez años antes, a la de la obra de Luco Cruchaga. Lo que resulta extremadamente interesante es que el texto de Moock sólo consigna un “despertando” (2) para la aparición del “flojo” desde el montón de ganchos. No interesa tanto el chiste contingente de Bührlé como su capacidad para descomponer y amplificar la acción (y el talento de Sienna para narrarlo), aumentando el efecto cómico. No es de Moock a Luco que se produce la influencia sino de un gordo a otro, pasando por el dramaturgo. Luco debe haber sabido o visto esta escena con el gordo despertando, descomponiendo su despertar. El autor de *La viuda de Apablaza* fue amigo de actores y las anécdotas de Bührlé, canonizado en vida como el mejor actor cómico de Chile, experto también en huasos, circulaban profusamente (Pérez Berrocal 65). Evaristo Lillo compartió escenario con él incontables veces, además. Luego Luco, teniendo en mente la gordura de Lillo, famoso por sus “transiciones de seguro efecto cómico” (Frontaura 134), saliendo desde debajo de un montón de paja, crea una acotación precisa, que toma en cuenta los recursos actorales de su protagonista para llevar hasta el extremo el efecto. Así, las prácticas teatrales efectivas se cuelan en los textos y los modelan con al menos la misma efectividad que los mitos griegos, así los perros están en la viuda, así la actuación «espontánea y sencilla» es en realidad técnica y método.

Es llamativo el aislamiento en que se ha sumido a *La viuda de Apablaza*, tomando en cuenta que se la considera una de las mejores obras de este tiempo. Por ser la cumbre se la mira sola. Incluso cuando se piensa en términos de género (Hurtado 187 y ss.), la figura de la mujer dominante queda aislada. Y eso que María de la Luz Hurtado sabe perfectamente que el modelo de un hogar desequilibrado porque una mujer debe asumir funciones masculinas es frecuente en este tiempo. Están en *Su lado flaco*, *Mi mujer es muy hombre* y, mucho antes, en *La mujer-hombre*, de Román Vial. La mujer no puede ejercer de hombre, su masculinización es perturbadora o risible.

La abundante representación del mundo rural puede conducir a engaño. Este es un teatro que se quiere moderno y que promueve valores familiares modernos (Kalawski 310). Este es un teatro nacionalista, y «el nacionalismo tiende a un imaginario patriarcal que masculiniza la representación de la nación» (Subercaseaux 251). Estos mismos actores hacen giras patrióticas para difundir «lo chileno» (Alonso 129). En nuestro país, “la mujer no debía tener una presencia o una sensibilidad propia, autónoma, independiente. Si actuaba de esta manera adquiriría un tinte sospechoso y desagradable” (Salinas 103, sobre las críticas en la prensa a Gabriela Mistral en 1935). Así, se entrelazan la alfabetización, la gordura campesina, los dramas de la filiación y la tensión en los roles de género; lo que es divertido con lo que es terrible, todo en el marco de la promoción de una identidad nacional moderna y modernizadora. No hacen falta, por una vez, los mitos griegos.

5. CONCLUSIONES

Hemos perdido el contacto con el teatro de este tiempo. Por una parte, porque nos hemos interesado más en el estudio del teatro obrero y el teatro anarquista. Queremos redimir nuestro pasado mirando las partes políticamente más nobles y dejando el resto en sombra (Opazo 29). Cuando nos acercamos al teatro de y para la clase media de la primera mitad del siglo XX lo hacemos cargando un montón de prejuicios. Juan Andrés Piña lo describe así:

Por ejemplo, no existía escenografía corpórea, sino que todo (muebles, puertas, chimeneas y hasta sillas) estaban simuladas por telones pintados que se bamboleaban al ritmo de las entradas y salidas de los actores y que colgaban de las parrillas del techo.... En ocasiones los actores no memorizaban su papel, y los ensayos en muchas compañías consistían a veces sólo en una lectura de los textos para ver la ubicación de los personajes.... En muchas ocasiones el actor ni siquiera conocía la obra completa, sino únicamente su parlamento.... Debido a esta ignorancia de los roles, muchas veces los actores recurrían a las morcillas, que eran improvisaciones sobre la marcha. A veces eran tantas, que los actores “se metían en un jardín”, es decir, no podían recuperar su texto original. Debían

entonces “entretener la escena”, mientras alguien “les daba la letra”. Igualmente se imponía un estilo de dicción declamativa, plagada de “latiguillos”: acentuar o apurar el final del verso o frase para conseguir el aplauso del público (119).

Se trata de un resumen injusto, que ridiculiza y menosprecia el pasado, juntando elementos verdaderos, pero zurciéndolos con un hilo despectivo. Esta es la visión dominante sobre este teatro. El autor de la cita se ha convertido en referencia obligada sobre este teatro gracias a su esfuerzo sistemático y sostenido. Ha escrito sobre cómo los teatros universitarios, que son, somos, a la vez los creadores y los legitimadores del teatro actual mediante la interpretación, hemos construido una especie de ilegitimidad del teatro profesional de la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente, al tratar de captar el espíritu de época de estos teatros, termina siendo ahistórico en sus juicios, olvidando el valor que dieron sus contemporáneos a estos rasgos.

Cuando al escribir historia nos alejamos de las valoraciones contemporáneas, imponemos el gusto actual. ¿Por qué habría de ser escandaloso que una obra mutara cada noche bajo la invención de los actores? ¿Por qué sería mejor la escenografía corpórea si bastan unos trazos para figurarla? Además, quizás el problema más curioso de este relato sobre el teatro chileno es la distancia entre el autor y las prácticas teatrales actuales, que crea una falsa sensación de diferencia. Cualquiera que se haya subido a un escenario o sepa cómo es estar entre cajas durante una función, sabrá que los actores nos «metemos en jardines», agregamos «morcillas» y a veces recurrimos, desesperados a que nos «den letra».

Las universidades, haciendo teatro e interpretándolo, contribuimos a cortar una tradición que luego queremos rescatar, higienizada (Opazo 29). También el pasado puede convertirse en un discurso teatral marginal (Villegas 6). La cultura occidental ha tendido a ligar, incluso a identificar escritura y poder, no sólo por la supuesta permanencia de lo escrito sino por la supuesta distancia que tendría la escritura respecto de la experiencia, mientras el cuerpo, la oralidad y el evento estarían inextricablemente ligados (Ginzburg 99). Esta conexión, por supuesto, no es más que una mistificación. En cambio, podemos entender que lo que Diana Taylor llama el repertorio de una comunidad, es decir, lo que pone en acción la memoria encarnada -performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos-; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible“ (109), es un sistema de preservación, transmisión y ampliación del conocimiento y la organización comunitaria. La comprensión de una sabiduría transmitida por la acción, en la acción y que permanece en la oralidad supone destruir la dualidad actor-observador, en la que el mandarín ocioso tendría un resto de visión sobre la bestia de carga que actuaría ciegamente, y superar la tensión entre acción y reflexión como momentos separados del existir humano, devolviéndole la dignidad al momento mismo del trabajo, sin pasar necesariamente por la óptica universitaria.

La negación de la parte cómica de *La viuda de Apablaza* no es solo la negación de su origen moderno sino la negación de su cultura oral de origen, en búsqueda de una cultura escrita vinculada al poder y la tradición eurocéntrica para validarla. También es la negación de la especificidad moderna del problema de “huachismo”, y la naturalización de la violencia en las estructuras de filiación chilena. Al principio del texto hice notar la ausencia de la primera actriz en interpretar a la viuda de la lista de consagradas en un artículo de prensa reciente. Sabiendo ahora cómo se ha buscado canonizar la obra, separándola de las prácticas que le dieron origen para vincularla a la tradición clásica, más prestigiosa.

La viuda de Apablaza muestra, entre otras cosas, el peligro de la filiación negada cuando se la quiere recoger sin reconocer su origen. Prestemos atención.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Angélica: comedia en tres actos*. Santiago: Nascimento, 1933.
- Alonso, Carlos. *Teatro cómico chileno : monólogos-diálogos-pasacalles-versos-comedias breves-entremeses-astracanadas-sketches-sainetes. Semblanzas de las grandes figuras de nuestra escena nacional*. Santiago: Sociedad de Autores Teatrales de Chile, Departamento de Publicaciones y Difusión Teatral, 1993.
- Bahamondes, Pedro. “La tragedia anunciada de una mujer sola”. *La Tercera*. Santiago. 10 ago. 2016: 42.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Cánepa Guzmán, Mario. “¿Por qué no se repone la viuda de Apablaza?” *Las Últimas Noticias*. Santiago. 23 feb. 1983: 38.
- “Como don Lucas Gómez”. *CineChile Enciclopedia del Cine Chileno*. s.f. Web. 10 Oct. 2017. <<http://www.cinechile.cl/pelicula-538>>.
- Flores, Alejandro. «*La comedia trunca*». *La escena*, n.º 6, septiembre de 1932. s. p.
- Frontaura, Rafael. *Trasnochadas. Recuerdos, anécdotas, crónicas y versos escritos en diversos países y épocas diferentes que van desde 1920 hasta 1955*. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik, 1997.
- Hurtado, María de la Luz. “La viuda de Apablaza, ¿una tragedia por transgresión de la definición de género femenino en la adviniente modernidad?”. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Vol. I*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago: Chile Bicentenario 2010, 2010. 187-193.
- Kalawski, Andrés. “Una bohemia muy decente: las familias en el primer volumen de la *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910 – 2010*”. *Cuadernos de Literatura* XIX.39 (2016): 296-311.

- Labra, Pedro. “‘La viuda de Apablaza’: una obra grandiosa en una entrega memorable”. *El Mercurio*. Santiago. 28 ago. 2016. s.p. Web. 10 dic. 2017. <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=284521>>.
- Latorre, Mariano. *Memorias y otras confidencias*. Ed. Alfonso Calderón. Santiago: Andrés Bello, 1971.
- Luco Cruchaga, Germán. “La viuda de Apablaza”. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Vol. I*. Ed. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago: Chile Bicentenario 2010, 2010. 195-226.
- Martínez González, Rodolfo. *Farandulera: la vida del teatro*. 1991. s. e.
- Mauro, Karina. “La actuación popular como patrimonio cultural intangible en riesgo”. *Revista Afuera* 14 (2014): s.p. Web. 5 Nov. 2017. <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=306&nro=14>>.
- Moock, Armando. *Los perros : drama en tres actos*. Buenos Aires: La Escena, 1922.
- Muguerca, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: Primera modernidad (1900 - 1950)*. Santiago: Ril editores, 2010.
- Opazo, Cristián. “Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena”. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 26.1 (2016): 29-47. *CrossRef*. Web. 17 nov. 2017.
- Oyarzún, Carola. “‘La viuda de Apablaza’ y su relación con la tragedia clásica”. *Apuntes de Teatro* 97 (1988): 117-121.
- Pérez Berrocal, Juan. *Mi vida y el teatro: 1912-1981*. Santiago: s.n., 1980.
- Piña, Juan Andrés. “Fundación, renovación y compromiso en la escena nacional”. *100 años de cultura chilena : 1905-2005*. Ed. Cristián Gazmuri y Daniella Gutiérrez. Santiago: Zig-Zag, 2006. 139-200
- Rojas, Jorge. *Los suplementeros: Los niños y la venta de diarios. Chile, 1880 - 1953*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2010.
- Rojo, Grinor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo: la generación de dramaturgos de 1927, Dos direcciones*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Rojo, Sara. “La potencia del deseo en tres relecturas de heroínas clásicas”. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 24.1 (2014): 123-134. Web. 8 nov. 2017.
- Salinas, Maximiliano. “Un mundo para la risa: el semanario *Topaze*”. *El Chile de Juan Verdejo: El humor político de Topaze 1931 - 1970*. Santiago: Ediciones USACH, 2011. 37-192.
- Sienna, Pedro. *La vida pintoresca de Arturo Bührle*. Santiago: Talleres Fiscales de Prisiones, 1929.
- . *Un disparo de revólver: comedia en un acto*. Santiago: Editorial Cultura, 1932.
- Sotta, Nicanor de la. *Golondrina: comedia dramática en tres actos*. Santiago: Editorial Cultura, 1932.

- Sotta, Nicanor de la. *Pueblo chico... infierno grande. Comedia de costumbres en tres actos y en prosa original de Nicanor de la Sotta*. Santiago: Mundo Teatral, 1920.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: Nacionalismo y cultura, Vol. IV*. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- Taylor, Diana. "Performance e historia". *Apuntes de Teatro* 131 (2009): 105-123.
- Torres, Isabel. "La cultura". *La apertura al mundo*. Ed. Pablo Jiménez Burillo et al. Taurus, 2014. 253-316.
- Vega, Daniel de la. *Confesiones imperdonables*. Santiago: Zig - Zag, 1962.
- Villegas, Juan. "Discurso crítico hegemónico y discursos teatrales marginales: el caso de Chile». *Literatura Chilena* 10.36-37 (1986): 4-7.
- Yáñez Silva, Nathanael. "'La viuda de Apablaza', comedia de costumbres camperas, en tres actos, original del señor Germán Luco Cruchaga, estrenada por la Compañía de Evaristo Lillo». *El Diario Ilustrado* [Santiago] 31 ago. 1928.