

:: RESEÑA

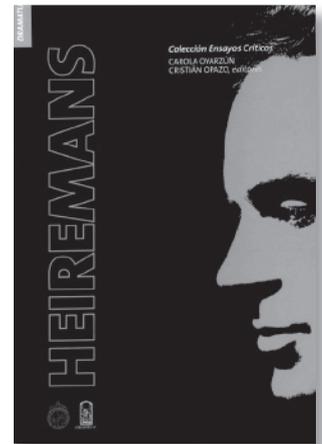
Carola Oyarzún y Cristián Opazo, editores

## *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*

Santiago: Ediciones UC, 2012.  
254 p.

Por Miguel Morales P.

Pontificia Universidad Católica de Chile  
mqmorale@uc.cl



### Luis Alberto Heiremans: poesía y drama como expresión de una realidad impalpable

“Algunos principios”, escribe Carola Oyarzún, “de los que [Luis Alberto Heiremans] nunca claudicó: la poesía y el drama como expresión de una realidad impalpable, la búsqueda de zonas inabarcables del ser y la creación como camino hacia lo trascendente” (17). Esta cita, perteneciente al primero de los ocho textos que componen el libro *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, funciona como clave de lectura de las distintas temáticas abordadas en este volumen, consagrado al estudio, actualizado, del teatro de Luis Alberto Heiremans (1928-1964), uno de los más prolíficos dramaturgos nacionales del siglo XX.

Desde diversas ópticas, los autores de los ensayos que componen este libro analizan la dramaturgia de Luis Alberto Heiremans como una obra cuya mayor riqueza dramática y textual radica, sobre todo, en los signos semióticos que pugnan –y se complementan– a lo largo de las didascalias y los diálogos que dan vida a cada una de sus piezas teatrales. Una de estas “pugnas” semióticas es la *des-cubierta* por Carola Oyarzún en su lectura de la primera trilogía escrita por Heiremans (*Noche de equinoccio* [1951], *La hora robada* [1952] y *La eterna trampa* [1953]): la noche, lugar y espacio apartado de las rígidas normas sociales a las que debemos someternos durante el día,

como instancia de escape y esperanza frente a “la opresión de una vida sin horizontes” (38). Otro núcleo de lectura en que se destaca el enriquecimiento textual que resulta del conflicto entre los signos semióticos –didascalias y diálogos– que confluyen en el texto dramático, es el propuesto por Cristián Opazo. Mediante una indagatoria de *Versos de ciego* (1961), *El Abanderado* (1962) y *El Tony chico* (1964) –su trilogía *popular*–, Opazo da cuenta de una cartografía: “mapas [o] modelos a escala de un territorio y sus habitantes” (47). Estos mapas –afirma Opazo– están determinados por la tensión entre la geografía física que representan, por una parte, y la situación social, cultural y económica de quienes la habitan, por otra. Para resolver los sentidos que subyacen en esta tensión, Opazo acude a un estudio de la biografía y el *habitus* –en el sentido trabajado por Pierre Bourdieu en sus ensayos relativos al campo cultural– de Heiremans: mientras la indagación en la vida del dramaturgo nacional informa sobre la relación existente entre el teatro universitario y su difusión de obras teatrales en diversos rincones de Chile –“un entrecruce de caminos” (71)–, la formación crítica y creativa de Heiremans revelan su afiliación existencialista. El existencialismo determina la producción teatral y las convicciones ideológicas de Heiremans, convicciones que en su práctica teatral se manifiestan en la aparición reiterada de los espacios recónditos y apartados de la vida humana como zonas de trascendencia terrenal. Es a partir de “este espacio esquivo de interpretación” (71) que Opazo puede señalar la reciprocidad existente entre los dos sentidos que coexisten en *Versos de ciego*: “el alegórico, existencialista y cristiano de los diálogos. . . [en los que se] persigue una estrella esquivo (anunciación de la parusía)”, y, el de las “determinantes materiales que alientan la errancia de los desamparados” (51), sentido al que se ingresa tras la sospecha acerca de las referencias cartográficas de las didascalias.

Javiera Larraín, por su parte, también estudia la trilogía *popular* de Heiremans. Su indagación se centra en las “diferentes formas representacionales de colectividad” que aparecen en estos textos “para contraponerlas con la figura del artista” (80). Al considerar los mismos antecedentes de la biografía de Heiremans vistos por Opazo, Larraín llega a sostener que mediante la figura/personaje del artista, Heiremans pone en crisis la noción de colectividad material que habita en estas obras (87). La colectividad material –grupo humano que “se plantea desde la posesión de bienes de consumo, desde el nombramiento de cargos públicos o desde el deseo de aferrarse a algo en que creer” (88)– es una muestra elocuente del conflicto propio que, según la lectura de Marshall Bermann, la modernidad provoca en el ser humano: la confusión entre el orden material (siempre colectivo) y el orden espiritual (que, aunque determinado por las condiciones materiales de la sociedad, se ofrece como espacio de resistencia ante la alienación del hombre moderno) (90). De hecho, es gracias a este espacio que los personajes-artistas de *Versos de ciego*, *El Abanderado* y *El Tony chico* develan la miseria social y humana de la colectividad que busca su sentido de vida en una materialidad que, después de todo, no es más que un “mecanismo falso de trascendencia” (101): “Los artistas son así, aquellos que han sido capaces de vislumbrar más allá” (103).

La función del juego dentro de las breves piezas que componen *Buenaventura* (1961), es el tema de estudio propuesto por Eduardo Thomas, crítico especializado en la obra de Heiremans. Aplicando los postulados de Huizinga y Caillois respecto al juego como práctica social y simbólica, Thomas sostiene que la actividad lúdica que atraviesa las piezas de *Buenaventura* se presenta como una ilusoria vía de escape frente a la podredumbre y errancia social y espiritual que afrontan los personajes en su cotidianeidad: “El juego aparentemente no les deja nada,

salvo la constatación cruel de lo irremediable de sus soledades” (116). Así, el juego deviene una dimensión alternativa frente a la realidad, de la que no existe opción de huir, lo que les permite, mediante el reconocimiento mutuo, sobrellevar la “vida” a través de la ficción de encontrarse en un espacio mejor, un espacio *buenaventurado*: “crean, mediante el juego, espacios ficcionales en los que les es posible encontrarse y vislumbrar fugazmente el amor... Ellos interactúan en el juego para crear espacios imaginarios en los que se hagan posibles sus aspiraciones de armonía, amor y libertad” (117-118). Mediante la participación poética que se abre durante la actividad lúdica, los personajes pueden, por un instante, superar su realidad. Esto último, por cierto, es lo que Thomas denomina “realismo poético” (110), un modo de composición propio de la etapa madura de Heiremans.

Paulo Olivares, por su parte, estudia el modo de articulación del discurso dramático en *El abanderado* (1962), basado en una visión que concibe el drama como ideología (145). En su modelo de análisis, Olivares nos invita a concebir la ideología “como una operación dialéctica que se articula en tres dimensiones interdependientes y que son inherentes al discurso dramático” (148). Estas tres dimensiones son (1) la intradramática, donde se relacionan dialógicamente los signos y se exige el ejercicio de la dialéctica de la ficción; (2) la extradramática, “concebida como la relación entre la obra y el público/lector” (149), instancias de interacción que poseen sus propios marcos de referencias y que, por lo mismo, obligan al ejercicio dialéctico de la recepción “en relación al enfrentamiento de dos representaciones sociales globales” (150); y, (3) la dimensión interdiscursiva, “en la medida que la obra se articula dentro de un contexto de producción específico, que la obliga a dialogar con el estado de la creación dramática” (149). La instancia de análisis propuesta por Olivares obliga a proceder mediante una dialéctica cultural, cuyos intertextos de referencia pueden ser, entre otros, los trabajos de Raymond Williams sobre la relación entre cultura, literatura y sociedad, así como también los del antes mencionado Pierre Bourdieu. La articulación de un modelo de análisis que incluye nociones disciplinares de teorías formalistas (Bajtin), estructuralistas (Todorov), análisis del discurso (van Dijk), teoría del drama (García Barrientos), estudios culturales (Williams, Bourdieu) y psicoanálisis lacaniano (Zizek), otorga a Olivares una serie de entradas teóricas que, al mismo tiempo, requieren de una atenta utilización de los términos para no confundir al lector y, sobre todo, no correr el riesgo de que la hipótesis de su ensayo sea permeable a las dudas y correcciones teóricas. Es esto último lo que, a mi juicio, sucede en el análisis de Olivares, quien, al mismo tiempo que sostiene que en la obra de Heiremans “todos los signos... omiten las causalidades psicológicas para entender el proceder de los personajes” (160), cita, hacia el final de su análisis, un diálogo que contraviene lo sostenido anteriormente. En este diálogo, el Abanderado le dice a Pepa de oro, su madre, “[sentí] Miedo como ese día cuando era niño y usted me soltó la mano para mostrar la ponchera... Y de repente me soltó la mano... Y me dejó solo. Sí. Y yo sentí un ruido, un ruido como el de esa bala que me anda buscando” (en 179).

Además de los cinco ensayos de análisis nombrados anteriormente, el libro *Heiremans* incorpora tres textos interesantes para comprender el impacto y la percepción de la obra escenificada del dramaturgo nacional. Cristina Bravo, por ejemplo, estudia la recepción de *Versos de ciego* durante su montaje en España el año 1961. Según lo investigado por Bravo, un antecedente relevante para comprender la buena acogida de *Versos de ciego* es el vínculo que la crítica teatral española establece entre la obra de Heiremans y las poéticas de Valle-Inclán y García

Lorca: "El trato", escribe el prestigioso crítico teatral Alfredo Marquerie, "o tratamiento dado por Heiremans a su invención o apólogo escenificado, recuerda por un lado a los esperpentos valleinclinados, con cartelón de ciego, y por otro al teatro de la fina y honda herencia popular que soñaba García Lorca" (en 199).

Los últimos textos de este cuarto volumen de la colección *Ensayos críticos* son dos *apuntes* sobre la experiencia de personas vinculadas a la puesta en escena de algunas obras de Heiremans. Ramón López, diseñador escénico del montaje de *El Tony chico* en el Teatro de la Universidad Católica el año 1993, relata su particular vivencia con la obra de Heiremans: su distancia y resquemor inicial contrastados con la satisfacción del resultado: "se trató de un gran ejercicio de humildad y una lección de cómo se puede[n] superar los prejuicios que se tenga a priori, en el entendimiento del autor" (213). Por su parte, Alejandro Castillo, a partir de su experiencia como director de *Moscas sobre el mármol* (1958), nos transmite su particular percepción (e interpretación) de la obra, apreciación determinante para comprender la puesta en escena dirigida por él: "[E] acento en mis montajes. Mi apuesta. El sendero bajo las hojas. Abrir opciones de lecturas... Dos núcleos son para mí importantes: el pacto de sangre entre Julián y Enrique y el matrimonio entre Julián y Teresa. Dos ritos similares" (227).

Este interesante libro se cierra con una cronología y una bibliografía de y sobre Heiremans preparada por Javiera Larraín. Una cronología importante para comprender a cabalidad la biografía intelectual y creativa del dramaturgo (lo que Bourdieu, como vimos antes, llama *habitus*).

La insistencia en el punto anterior se debe, en mi caso, a uno de los grandes valores de este nuevo tomo de la *Colección Ensayos Críticos*: acercar a Heiremans tanto a los lectores y estudiosos del teatro chileno, así como fortalecer la valoración de los estudios literarios en relación al texto teatral como un género literario más, con sus características textuales y discursivas igual de definidas que las de cualquier novela, poema o ensayo.

No se crea, con esto, que *Colección Ensayos Críticos. Heiremans* renuncia a la pregunta por la puesta en escena y lo "específicamente teatral". Por el contrario, la apuesta de este volumen es rotunda: comprender el fenómeno teatral desde sus múltiples determinantes (crítica, dramaturgia, historia, oficios teatrales y política). En este sentido, *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, de los editores Carola Oyarzún y Cristian Opazo, demuestra que el texto teatral, al igual que todo discurso cultural, está en relación directa y conflictiva con el contexto de producción y de recepción en el que aparece.