

EL VANGUARDISMO TEATRAL DE HUIDOBRO EN UNA DE SUS INCURSIONES ESCENICAS

Huidobro, además de la poesía, cultivó otros géneros literarios, cuyo estudio nos permite apreciar mejor el alcance vanguardista de su arte.

Se acercó al teatro en dos ocasiones y nos dejó dos obras radicalmente diferentes entre sí: *Gilles de Raiz* (1932) y *En la luna* (1934). En la primera se destacan el tono exaltado, la visión de delirio, el interés en lo oculto y la alquimia y la yuxtaposición cronológica¹. En *En la luna* prevalecen el tono satírico, la deformación física y lingüística de los personajes, y se sustituyen el subjetivismo exacerbante y la actitud antisocial de la otra por la intención político-social. Esta última diferencia subraya la ambivalente postura de Huidobro hacia la colectividad, ya señalada por David Bary, o sea, «el medirse contra la colectividad y el fundirse en ella sirviéndola»². En *Gilles de Raiz*, el autor, a través del personaje central, la desafía; en *En la luna*, al contrario, augura una colectividad nueva basada en la justicia social.

En la luna, la pieza que nos interesa en este estudio, es una sátira de los gobiernos y los políticos. Nos muestra en forma farsesca el ambiente de asfixia moral y de explotación que sojuzga al pueblo. La voz del pueblo, que pide «pan y trabajo», a quien nadie pone atención, se oye a través de la obra dándole unidad.

La pieza comienza con un personaje lunense, Maese López, quien en el pórtico a un lado de la puerta de su teatro invita a entrar a los transeúntes, prometiéndoles «magníficas magnificencias... maravillosas maravillas». Luego los muñecos de Maese López representan el drama lunense (o lunario, «La Gran Academia ha acordado ayer que se debe decir luna-

¹ Para un breve estudio de esta pieza véase el capítulo VI, «Vicente Huidobro y la cara del mal», en *Sobre el teatro dadá y surrealista*, de Henry Behar (Barcelona, 1970).

² «Vicente Huidobro y la literatura social», en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa (Madrid, 1975), p. 322.

rio. ¿Quién es usted para corregir a la Academia?», dice un personaje)³. Empiezan con una escena ridícula de las elecciones presidenciales, que muestran la venalidad de los que concurren a votar, así como el interés personal o gremial de los que más tarde encabezan los varios golpes de Estado, que se alternan vertiginosamente hasta la revolución de las masas. La pieza se cierra con la reaparición de Maese López, quien ruega a un personaje que le corte la inspiración para detener a las criaturas de su imaginación, que quieren seguir representando indefinitivamente. El disparo del revólver del complaciente personaje pone fin a la creación dramática.

A través de lo cómico de que está revestida la obra se trasluce la indignación del autor ante la injusticia social y las fuerzas del mal entronizadas como sistema. La sátira corrosiva del autor vapulea a los demagogos y los oportunistas que envenenan la sociedad.

Ahora bien: el tono de farsa y las extravagancias cómicas pueden despistar al crítico, conduciéndolo a consideraciones fáciles. En realidad, *En la luna* encubre una gama de interesantes aspectos técnicos y estructurales que ponen de realce una auténtica intuición escénica.

Para mejor apreciar el valor y lo novedoso de esta pieza es necesario traer a cuento unos dramas europeos con que se relaciona técnicamente. Dicho sea de paso, no pretendemos descubrir «fuentes», sino destacar un clima común. En 1923 se presentaron en París *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello; *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, y *R. U. R.*, de Karel Čapek. Las tres obras plantean el tema de la autonomía del personaje, tema estético que requería una técnica diversa, esencialmente antirrealista. Por eso su audacia se manifiesta tanto en el tema como en la técnica. La comedia más inquietante y original fue *Seis personajes...* Con ella, el teatro tradicional resultó remotísimo. Pirandello llevó a consecuencias inusitadas los conflictos entre los elementos teatrales, ensanchando el espacio tradicionalmente circunscrito al tablado separado del público por el telón. La continua superposición de planos de realidad desorientó al espectador, acostumbrado a la cómoda «lógica» del teatro ilusionista. Pirandello siguió desarrollando esta técnica, que desde entonces se conoce con el nombre de «teatro dentro del teatro», en otras dos obras: *Cada uno a su manera* y *Esta noche se improvisa*. En un prólogo a esta trilogía, Pirandello comenta:

³ Vicente Huidobro, *Obras completas* (Santiago de Chile, 1964), II, p. 1568. De aquí en adelante las citas sacadas de este tomo se indicarán sólo con el número de la página.

Los tres dramas, aunque muy distintos, forman una trilogía del teatro dentro del teatro, no sólo porque su acción pasa en el tablado y en la sala, en los palcos, en los pasillos o en el *foyer* de un teatro, sino también porque todos los elementos de teatro, personajes y actores, autor y director, críticos y espectadores..., representan todo posible conflicto ⁴. (*La traducción es mía.*)

La técnica del teatro dentro del teatro desplegó un sinnúmero de resortes dramáticos. De golpe, el dramaturgo encontró a su disposición un sinnúmero de expedientes con que ampliar el radio de acción de sus obras. El efecto fue una variedad que liberó al teatro de los rígidos vínculos del realismo y que destruyó la muralla que separaba el escenario de la platea.

Huidobro aprovechó esta técnica y, como otros antes y después de él, creó su propia variante ⁵. Recogió los recursos escénicos del teatro dentro del teatro utilizándolos según la finalidad de su drama. A la manera pirandelliana, rompe la barrera entre el escenario y el público cuando franquea el límite sacrosanto tradicionalmente trazado por el telón. Veamos cómo logra hacerlo en una de las escenas de *En la luna*:

El Rey y la Reina salen huyendo por debajo del telón y por entre las cortinas hacia el público. Cuando van a bajar la escalinata que da a la platea, saliendo por el mismo sitio que el Rey, tres hombres del pueblo, armados y apuntándoles con sus fusiles... (p. 1639).

Huidobro «profana» el sagrado recinto del público que el telón delimita.

En el teatro dentro del teatro pueden cometerse toda clase de «imperatinencias»; en *Seis personajes...*, la detonación de un arma mecánica en la escena quiebra y dispersa la estéril tentativa de los personajes. Asimismo, *En la luna* termina en forma abrupta cuando un personaje, a instancias de Maese López, dispara al aire poniendo término a la representación.

Examinemos ahora el diseño de la pieza. Creemos que Huidobro la concibió geoméricamente en dos sistemas esféricos: el sistema planetario y el político-social, cada uno con su propio centro, sus órbitas y sus revoluciones. Las alusiones al sistema planetario se encuentran en el título de la obra, en la presencia de un astrónomo, en los nombres de algunos

⁴ Luigi Pirandello, *Maschere Nude* (Milano, 1950), I, p. 9.

⁵ Cabe mencionar de paso que tal vez Huidobro quiso parodiar esta técnica, pero es imposible comprobarlo por la variedad de formas y por el tono risueño que caracterizan el teatro dentro del teatro. Algunas piezas argentinas contemporáneas a la de Huidobro explícitamente mientan el nombre de Pirandello o parodian el título de su obra más famosa, dejando bien en claro la intención paródica, v. gr., *Tres personajes a la pesca de un autor*, de A. E. Berruti, y *Nada de Pirandello... ¡Por favor!*, de Enzo Aloisi.

personajes (Zenit, Nadir, Astra) y en la reflexión de los rayos del sol (el arco iris en la tela azul en el último cuadro de la obra).

Además de acentuar lo grotesco de la pieza, la analogía entre los dos sistemas desempeña un papel estructural importante, convergiendo en la revolución en la escena final. La revolución de los astros alrededor del sol corresponde a la revolución en la sociedad en torno al todopoderoso Dinero-Poder Político. Por tanto, se destaca el doble significado con que Huidobro usa la idea de la «revolución». Al final de la obra deja de significar movimiento giratorio para cobrar el nuevo sentido de cambio violento y radical del sistema social.

Igualmente, el autor aprovecha los matices del concepto del «eclipse» haciendo coincidir el anonadamiento de los viejos sistemas sociales con el fenómeno planetario del eclipse solar, que en tiempos remotos algunos pueblos primitivos interpretaban como la muerte del sol devorado por una fiera. Mientras el Rey, la Reina y la corte de la Luna están sentados mirando la representación de una pieza titulada *En la tierra* (que tiene lugar en un pequeño guiñol montado en el mismo escenario. Asistimos ahora a dos farsas representadas simultáneamente en el tablado), «ceden las puertas a golpes y el pueblo se precipita en la escena del guiñol y al mismo tiempo por la puerta de la sala del palacio invaden las turbas la escena total» (p. 1639). Empieza simultáneamente la verdadera revolución en la Tierra y en la Luna con la consiguiente caída de los respectivos monarcas (los soles de la sociedad ⁶). El simultáneo eclipsarse de los dos soberanos coincide con la aparente «desaparición» del sol por la posición espacial de los dos astros (la Luna y la Tierra), representada en la escena por la yuxtaposición de los dos planos de la farsa, el terrestre y el lunar.

Sobre los escombros del viejo mundo surgirá luego un nuevo sol. Así lo anuncia una voz:

Bastaría una noche para limpiar el mundo de injusticias, de parásitos, de pulpos y de vampiros. Bastaría una noche para limpiar el mundo de su podredumbre... *Y el sol del día siguiente iluminaría la gran sonrisa de un mundo nuevo* (p. 1639) (el subrayado es mío).

⁶ Nortedur III, el Rey de la Tierra, orgullosamente exclama: «Yo soy el Rey, yo soy la estatua del sol y hago y deshago a mi arbitrio y según mi real gana. Yo me presento y todo se ilumina; yo me voy y el mundo queda en la tiniebla» (p. 1632). Es evidente aquí la comparación entre el rey y el sol, los centros de los dos sistemas de que venimos hablando. Y dicho sea de paso, la tiranía de Nortedur III es tan parecida a la del Rey de la Luna, que a éste le cuesta separar lo que pasa en su reino de lo que ocurre en la Tierra. Cuando se oyen las voces afuera que piden pan, se pregunta si provienen de su pueblo o del de la Tierra.

Claro está, el uso del modo potencial denota que el autor quiere terminar la obra dirigiéndose al público, avisándole que, como en su obra, la revolución podría cambiar el orden de las cosas y traer justicia al mundo.

La descomposición en planos y su superposición nos lleva a considerar la obra dentro del cubismo. Wylie Sypher, hablando del arte de Braque en su libro *Rococo to Cubism*, anota: «In its extreme purity cubism is a study of the very technique of representation-painting about the methods of painting, a report on the reality of art»⁷. Este procedimiento introspectivo, transferido al hecho teatral, puede aplicarse al teatro dentro del teatro tanto en *Seis personajes...* como en *En la luna*. En ésta, los conflictos creados por las relaciones autor-personaje (Maese López y sus títeres) y los que conciernen el espacio teatral (en torno al telón) constituyen un estudio del engranaje escénico y del proceso creativo y nos dan un «informe» sobre la realidad del arte teatral.

En el *collage*⁸, en que objetos reales se sobreponen a los recreados por el artista, el cubismo pone en tela de juicio nuestros conceptos de lo real y lo falso. El propósito no es destrucción de la ilusión, sino hacernos ponderar la esencia de la ilusión. Al final del tercer acto de la pieza huidobriana, un personaje, dirigiéndose a los que están en primer término en el escenario, les advierte que tengan cuidado porque va a caer el telón (p. 1618). Es decir, el personaje sale de su mundo de ficción para pasar al plano real del espectador, mientras que el telón, objeto de la realidad, parece integrarse a la ficción de la obra.

En el capítulo sobre el drama cubista, Sypher echa de ver también que «Just as the cubist broke up the object into various planes... so Pirandello offers a compound image in drama»⁹. Igualmente, la realidad social que Huidobro contempla se descompone en varios planos que se enlazan, sobreponen y desplazan creando nuevas asociaciones e imágenes múltiples. Al terminar la representación, el espectador tiene que recomponerlo todo, reorganizando los planos y, según la intención del autor, recrear en su imaginación un nuevo sistema social. En *Seis personajes...* esto es más difícil porque la ambigüedad no se disipa ni siquiera al terminar la obra.

El paralelismo pictórico-escénico que venimos discutiendo se pone más de relieve al contemplar el arte cubista del binomio Robert y Sonia

⁷ Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York, 1960), p. 269.

⁸ Véase, por ejemplo, «Still Life with Chair Caning» (1912), de Picasso, en que el asiento de mimbre «parece» real y la soga que forma el marco «parece» tallada en madera como realidad simulada.

⁹ Sypher, p. 289.

Delaunay. Los esposos, artísticamente inseparables, utilizaron formas circulares y colores que se yuxtaponen, formando «contrastes simultáneos»¹⁰ en una visión cósmica de ritmos sin fin. Inspiradas en los cuerpos siderales, algunas de sus obras llevan títulos planetarios. La refracción de los rayos del sol inspiró también el título de un cuadro de Robert Delaunay, «Paris a l'arc-en-ciel». En la pieza huidobriana, el arco iris aparece al centro de una gran tela azul al fondo de la escena (p. 1640). Los efectos visuales de la gama de colores y las curvas del arco iris resaltan en las dos composiciones.

El cuadro de Sonia Delaunay titulado «Ritmo sin fin» (primera versión, 1923) es otra obra del binomio con que se pueden trazar paralelos. Consiste en conjuntos de esferas y arcos que parecen enlazarse en un movimiento continuo (Sonia Delaunay se inspiró en la danza de una bailarina, uno de sus motivos favoritos). El mismo movimiento de formas circulares prevalece en los redondeles concéntricos de una danza en la última escena del drama de Huidobro: «Dos rondas, la una adentro de la otra, dos rondas de hombres y mujeres tomados de la mano bailan una sardana al son de la música...» (p. 1640). El ritmo de la danza no tendría fin si Maese López no decidiera detenerlo pidiendo auxilio.

Además de la técnica, el diseño y el cotejo pictórico-escénico de *En la luna*, hay otros aspectos que todavía faltaría estudiar, verbigracia: el humor que proviene de la tradición iniciada en *Rey Ubu* por Alfred Jarry, el contenido social que la relaciona al teatro comprometido moderno¹¹, el lenguaje que con sus malabarismos y deliberadas incongruencias se adelanta al del teatro del absurdo hispanoamericano, especialmente al del chileno Jorge Díaz¹². Dejamos todo esto para futuras investigaciones.

¹⁰ Los colores parecen vibrar, adquiriendo distintos grados de profundidad y dinamismo y creando nuevas relaciones espaciales. Los Delaunay utilizaron geoméricamente la refracción del espectro solar. Sus cuadros se basan en la fragmentación del arco iris y en el diseño geométrico de los colores.

¹¹ En rigor, *En la luna* es una de las primeras obras modernas del teatro revolucionario en Hispanoamérica, teatro en que se exponen las estructuras sociales y el sistema económico capitalista y deja entrever la posibilidad de un cambio. *En la luna* precede en muchos años a *Los invasores*, del chileno Egon Wolff, y *El robo del cochino*, del cubano Abelardo Estorino. Para más informaciones sobre esta clase de teatro véase nuestro estudio «El teatro comprometido en Hispanoamérica: algunas piezas representativas», en *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano* (Bogotá, 1975), pp. 39-49.

¹² George Woodyard ha señalado la influencia de Huidobro en el teatro de Jorge Díaz en su estudio sobre el dramaturgo chileno en *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theater* (Austin, 1976), p. 75. El comentarista de nuestra ponencia, el profesor Leon Lyday, la recalcó en sus comentarios.

En su totalidad, *En la luna* es teatro vanguardista, y como tal conviene situarlo en el período 1925-1940 del teatro hispanoamericano, período en que se afianzan los nuevos ismos¹³. El teatro de Huidobro sirve también para desmentir la opinión de que la dramática hispanoamericana se haya desarrollado independientemente de los otros géneros literarios. Al contrario, simultáneamente a éstos, el arte escénico se modernizó asimilando las nuevas corrientes renovadoras. Huidobro, como Xavier Villaurrutia, Roberto Arlt, Alfonsina Storni y otros, incorporaron al mismo tiempo al teatro y a otros géneros las nuevas experiencias vanguardistas¹⁴.

En *En la luna*, Huidobro logró una obra de innegable fuerza imaginativa y de inconfundible personalidad.

ERMINIO NEGLIA

University of Toronto.

¹³ En otras ocasiones estudiamos la época vanguardista del teatro hispanoamericano. Véase el cuarto capítulo de *Pirandello y la dramática rioplatense* (Floren-
cia, 1970) y el tercero de *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano* (Bogo-
tá, 1975).

¹⁴ Se podría argüir que Huidobro sufrió cierta dosis de «galicismo mental» que quizá mejor lo situaría en la historia literaria europea. Nosotros creemos que aunque la vanguardia rezumó universalidad por todos los poros, no excluyó la retención de un fondo de sensibilidad y experiencias individuales adquirido por el joven Huidobro en sus años de estudio y labor literaria en Chile. Huidobro viajó a Europa por primera vez en 1916, a la edad de veintitrés años, después de haberse publicado en Chile y Argentina algunas de sus obras. ¿Acaso se pueden borrar de la conciencia de un creador sus años formativos? Por otra parte, en el contenido social de *En la luna* se transparenta la preocupación por la situación político-social de Latinoamérica. A pesar de lo universal de su sátira, no se puede menos de sospechar que el blanco inmediato a que apuntó Huidobro fue la política latinoamericana. Huelga aquí recontar la triste historia de las conmociones políticas que ha sufrido esta parte del globo. Y Chile, sin haber sido el más inestable de los países, ha sido también afectado. Desde el establecimiento de la república parlamentaria en 1891 hasta la promulgación de la nueva Constitución en 1925 hubo 120 gabinetes y 500 ministros. No cabe duda que la política de su país debió de impresionarle adversamente, tanto que decidió intervenir en la vida política en 1925 como director del diario *Acción*, «diario de purificación nacional». Lo peligroso de la postura de los que subrayan sólo lo europeizante de algunos escritores hispanoamericanos reside en dejar a éstos suspendidos en un limbo histórico-literario sin que se les acoja en ninguna parte o en dejar que algún país europeo los reclame todos para sí, v. gr., el caso de Juan Ruiz de Alarcón en España, en que se pasa por alto la experiencia americana del escritor mexicano y se le encasilla de lleno en la literatura española. José Juan Arrom, en cambio, demuestra que el substrato americano no deja de aflorar en las obras del dramaturgo. Véase su estudio *Historia del teatro hispanoamericano. Epoca colonial* (México, 1967).

