

EL TEATRO COMO UNA ZONA DE CONTACTO: EJEMPLOS DE UNA POÉTICA ERRANTE ENTRE CHILE Y ARGENTINA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX¹

*Theater as a Contact Zone: Examples of Wandering Poetics
between Chile and Argentina at the Beginning of the 20th Century*

PÍA GUTIÉRREZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (CHILE)/

BECARIA FUNDACIÓN ALEXANDER VON HUMBOLDT, UNIVERSITÄT PASSAU
(ALEMANIA)

PLGUTIER@UC.CL

ORCID: 0009-0003-8399-7183

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.949>
vol. 28 | julio 2023 | 116-129

Recibido: 15/11/2022 | Aceptado: 12/03/2023

Resumen

Este artículo revisa por medio de documentos de archivo la relación entre la escena teatral de Chile y Argentina en el marco de los proyectos nacionales de la década de 1930. Para ello, se centra en el ejemplo del dramaturgo Armando Moock y su recepción en Chile y Argentina como un artista vinculado al territorio. A la base de esta revisión, se busca reflexionar sobre las limitaciones del estudio de estructuras nacionales no porosas que suele adoptar la crítica e historiografía del teatro y la literatura en América Latina para, en su lugar, proponer la lectura de flujos de filiación o actividades en movimiento que configurarían poéticas errantes.

¹ Este artículo nace del Proyecto Fondecyt Postdoctorado n° 3160555 titulado “Burocracia, archivos y dramaturgia: lecturas del sistema teatral y su producción estética en Chile y Argentina (1940-1970)” cuya responsable es Pía Gutiérrez.

Palabras clave

Teatro chileno, teatro argentino, Armando Moock

Abstract

This article reviews through archival documents the relationship between the theatrical scene in Chile and Argentina in the framework of the national projects of the 1930s. It focuses on the example of the playwright Armando Moock and his reception in Chile and Argentina as an artist linked to the territory. On the basis of this review, it seeks to reflect on the limitations of the study of non-porous national structures that usually adopts the criticism and historiography of theater and literature in Latin America to instead propose the reading of flows of affiliation or activities in movement that would configure wandering poetics.

Keywords

Chilean Theatre, Argentinian Theatre, Armando Moock

Introducción

El 8 de enero de 1994, se publicó en el diario *La Prensa* de Curicó una nota dominical titulada “El dramaturgo Armando Moock”; en ella se recordaba el centenario del nacimiento del autor tildándolo de “uno de los más brillantes autores dramáticos hispanoamericanos” para agregar, luego, que “[m]ucho hay que decir de este eximio artista que paseó en forma espectacular los escenarios de Chile, Argentina, México, Perú y Bolivia” (*La Prensa*, 1994: s/p). José Vargas Badilla, autor de la nota, pone énfasis en el éxito que el dramaturgo alcanza en diversos países de América, a partir de lo cual entendemos que la validación artística es caracterizada en este texto precisamente a partir de la condición errática de la obra de Moock. En la actualidad poco sabemos de ese paso por otros países ni de la influencia que este tuvo en las formas creativas o el cruce de imaginarios entre los diversos países de América Latina. Muchas veces vemos esos cruces como asuntos excepcionales y no como un flujo que históricamente ha caracterizado la contaminación entre ambos campos literarios y artísticos. Buenos Aires de algún modo marca la tendencia de muchos artistas en Santiago: el viaje de actores, dramaturgos y directores de un lado a otro de la cordillera parece ser una condición de la formación y el éxito de muchos teatristas durante el siglo XX e incluso hasta hoy en día:



Vargas Badilla, José (1994), “Notas dominicales: el dramaturgo Armando Moock”, en *La Prensa*, 8 de enero 1994.²

Por lo mismo, me parece que el caso de Armando Moock es emblemático para pensar las zonas de contacto entre la producción dramática y teatral del continente, en específico entre Chile y Argentina, a partir de la década del cuarenta del siglo XX. Su lugar como dramaturgo exitoso en ambas ciudades y su posicionamiento como aristócrata vinculado a la delegación diplomática de Chile son un punto de partida que permite rastrear a otras personas o vínculos en la escena de las dos ciudades. En este artículo me gustaría exponer algunos ejemplos de este cruce que pone en jaque las lecturas de “un” teatro nacional en la medida que la gesta creativa se cimenta y proyecta en las nociones de contagio y colaboración entre personas de diferentes nacionalidades, dentro de territorios compartidos que difuminan la noción de una frontera artística en pos de un proyecto más bien mediado por vínculos intelectuales y afectivos.

La creación compartida es muy difícil de rastrear en la historiografía teatral. La dificultad de ubicación de estas obras en tránsito o de las influencias o temas que van de un sistema teatral a otro se tiende a omitir o relegar al margen. Propongo entonces que, en la reconstrucción de esta genealogía, en la visibilización de esta red de cruces transnacionales, se puede rastrear un proyecto continental; imágenes

² Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile. Documento: RCG1596.

de América Latina que se gestan en una forma de trabajo y circulación del teatro caracterizados por la errancia, y ante lo cual sus artistas adquieren una postura ética y política.

El levantamiento documental de estos casos permite preguntarnos sobre estéticas errantes y por la red de personas que sostiene la creación teatral, la circulación de tópicos e imágenes al interior de las obras, así como la validación artística que opera en dichos espacios. El énfasis de archivo es entonces material y simbólico. Propongo revisar algunos materiales de archivo —recuperados de los Archivos Argentores de Buenos Aires, de la Biblioteca Nacional de Chile, del Archivo Patrimonial de la UC y del Archivo del Teatro Cervantes en Buenos Aires— para reconstruir por medio de dichos materiales una genealogía que a partir de la segunda década del siglo XX dan cuenta de aquellas zonas de colaboración. Un caso destacado que aparece al revisar los archivos es el del dramaturgo Armando Moock (Santiago, 1894-Buenos Aires, 1942), quien fue un sujeto en tránsito entre ambas escenas. Sin duda estas reflexiones contribuyen a expandir la lectura sobre teatros nacionales y pueden dialogar con el presente, cuando la diáspora sur-sur de artistas y personas en general parece más significativa en número y nos pone ante la necesidad de establecer otras formas de analizar o apropiarnos de la creación cultural y artística más allá de las limitaciones dadas por la frontera de una nación.

Problematizar los teatros nacionales

La narrativa sobre un teatro nacional define cierta coherencia histórica que incita a definir un teatro como un campo propio de cada país. Esta visión se acrecienta a partir de la tercera década del siglo XX, pues tanto Chile como Argentina se ven determinados por proyectos desarrollistas que impulsan la formación de teatros profesionales y el engrosamiento de discursos sobre la nación. Pienso que esta insistencia hacia lo nacional borra, con el paso del tiempo, en la narrativa sobre el registro del teatro chileno o argentino, una comunicación más o menos fluida que existía entre las escenas de ambos países. La instalación de los proyectos nacional-populares en nuestros países aparecía entonces como un punto de diálogo para la sistematización de la trayectoria de creadores y creadoras teatrales y de sus obras, al coincidir con la profesionalización del quehacer dramático.

En estas décadas la importancia del Estado empieza a ser central. Así lo subraya Ignacio Álvarez a propósito de su trabajo sobre novela y nación:

Entre la primera elección de Arturo Alessandri y los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet, se da una forma coherente de convivencia dominada por la figura tutelar del Estado y la ley. Es, al mismo tiempo, una época de apresuradas transformaciones sociales: el colapso del régimen político oligárquico, la incorporación de las clases medias a la burocracia estatal, la emergencia del proletariado industrial, la ideologización del espacio ciudadano y, finalmente, la reacción contrarreformista del golpe de Estado y su revolución neoliberal. (2009: 25)

La visión centralizadora del Estado, que se despliega en la instalación de un aparato burocrático, se expande en la regulación de los sujetos y del quehacer cultural de la nación. Esto coincide con el resguardo de un sistema estatal ocupado en prácticas archivísticas. A ello se debe la aparición de nuevos sujetos en el imaginario nacional. Recordemos que, en este sentido, se ha indicado el llamado “aluvión zoológico” (1947) que por medio de un término peyorativo hacía alusión al arribo a la ciudad de Buenos Aires de nuevas clases populares que apoyaron el peronismo; o en Chile, refería a lo sucedido en la población La Victoria (1957), toma organizada de terreno por parte de personas que, en su mayoría, eran inmigrantes que venían del campo a la ciudad. Ello será percatado por las manifestaciones artísticas y será objeto, en el caso del teatro, de la elaboración de una mirada propia en torno a estos sujetos que se ven afectados por los proyectos estatales. Bien se relata que desde principios del siglo XX la ciudad empieza a cambiar pues, como señala José Luis Romero: “se movilizaron las clases populares que no sentían la

atracción de la política de clase. Fue un cambio grande el que produjo en las formas de vida esta creciente politización de vastos sectores urbanos, y las clases altas comprendieron que las ciudades habían dejado de ser suyas” (Romero, 2001: 299). Al mismo tiempo que el teatro archiva y media estas condiciones históricas, él mismo empieza a ser parte del aparato archivado por el Estado: las políticas públicas apuntan a la creación de un teatro nacional. Bajo la influencia de estos cambios, el período acá señalado como desarrollista opera como un eje de movimiento que afecta la producción teatral. Grínor Rojo enmarca estos cambios dentro del afán industrializador que pone énfasis en la producción nacional como reemplazo de las importaciones, al explicar lo siguiente:

Con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1948, la CEPAL va a entregarles, por su parte, a los anhelos industrializadores, su respaldo tecnocrático llamando a una estrategia de “sustitución de importaciones”. Cambiar, entonces, pero no tanto como para producir un terremoto social y político. La industrialización por la vía de la sustitución de importaciones experimentará un recorrido “fácil”, en los años cuarenta y hasta mediados de los cincuenta, y un recorrido “difícil”, desde mediados de los cincuenta y hasta el golpe de Estado de 1973. (Rojo, 2020: 12)

Dicho marco afecta la producción cultural que se adhiere a estas nociones de producción nacional. Entendida esta configuración de los discursos desarrollistas, y en la misma línea de Rojo, Halperin identifica el período que va desde los treinta hasta los sesenta del siglo XX como uno marcado por el “agotamiento del orden neocolonial”. El autor propone un ordenamiento que insinúa igualmente dos grandes momentos: el primero, de 1930 a 1945, denominado “[a]vances en un mundo en tormenta” (1998: 371), y que abarca desde las crisis del poder oligárquico hasta el necesario posicionamiento de las economías del continente al fin de las Guerras Mundiales; y un segundo período, llamado “[e]n busca de un lugar en el mundo de posguerra” (1998: 371), de 1945 a 1959, en donde las naciones latinoamericanas se ven obligadas, e impulsadas por la CEPAL (Devés, 2007), a tomar una postura en tanto a su lugar en el orbe mundial. Así, lo que para el caso chileno se empieza a construir desde la elección del candidato del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda, como Presidente de la República (1938); en el caso Argentino está marcado por la elección de José Domingo Perón el año 1946. Los teatros independientes se gestan en Argentina alrededor de este año. Es claro que entre estos períodos no hay una equivalencia entre Chile y Argentina. La discusión sobre la periodización histórica y la caracterización de estos dos momentos es un asunto complejo que ha sido abarcado por el trabajo de historiadores a ambos lados de la cordillera, por lo que puede parecer aplanador comparar el peronismo con el proyecto desarrollista que propulsan los gobiernos radicales chileno. Sin querer resolver esta discusión, lo que me parece decidor es que en ambos momentos históricos la escena teatral tiene un cambio sistémico y que en ese cambio hay puntos de encuentro, como la emergencia de una dramaturgia identificada con la nación aunque no por ello costumbrista. Se trata de un teatro que se autodenomina profesional y con intereses artísticos: llámese la instalación del teatro independiente, en el caso bonaerense; o la llamada aparición del teatro profesional, delineada en el campo chileno desde la Agrupación de Autores Dramáticos en Chile como avanzada de un movimiento que encontrará lugar en la creación de los Teatros Universitarios. Parece haber, entonces, un espacio para que artistas y espectadores encuentren nuevas maneras de concebir el teatro, así como su lugar social y el valor artístico del mismo; y eso tiene que ver con una nueva forma de organizar el mundo. Es en esa sintonía en donde encuentro que los cruces de artistas chilenos a Argentina y, en más limitados casos, el de argentinos creando en colaboración con Chile, dan cuenta de un espacio de contagio o circulación que generalmente ha quedado desplazado en la historiografía del teatro entendida esta en el marco de trayectorias nacionales.

Al perseguir cómo se construye este cruce en la escena cultural, me percaté que la narrativa sobre un teatro nacional define cierta coherencia histórica que incita a definir un teatro nacional a partir de la tercera década del siglo XX. Surge de tal modo la posibilidad de pensar estas formaciones de modo continuo. Tanto Chile como Argentina se ven determinados por proyectos desarrollistas que impulsan la formación de teatros profesionales, al ser dicho período histórico caracterizado por distintos autores como una expansión de los proyectos nacional-populistas en América Latina y, asimismo, coincidir con

la formación de un relato del teatro nacional moderno en nuestros países. La frontera de Chile y Argentina es convertida en una zona geográfica, el sur del sur, que ha mantenido una importante circulación intelectual y creativa, y que, en condiciones históricas cercanas, ha dado lugar a dos escenas teatrales diversas, pero que dialogan constantemente. De tal forma, muchas veces superan este límite para cobrar fuerza como espíritus regionales por medio de compromisos artísticos y políticos epocales. Esto queda claro gracias al paso de artistas en gira hacia uno y otro lado de la cordillera, junto con las conversaciones y encuentros artísticos y políticos que esta circulación posibilita. Dichos cruces han sido, sin embargo, aún poco estudiados.

En cuanto a los discursos sobre el teatro a partir de la década del treinta, tanto en el contexto argentino como en el chileno, parecen generarse inflexiones comparables. Se ha denominado a este período en Chile como “Época de oro”. Al referir a él, Luis Pradenas une la consolidación del Frente Popular a un cambio de paradigma en el teatro chileno: el momento en que se gesta el paso desde un teatro comercial a uno profesional al alero de lo que serán los teatros universitarios en la década del cuarenta. De acuerdo con la lectura de María de la Luz Hurtado, se genera en este momento, una inflexión entre un primer período del teatro del siglo XX en donde se consolida una primera camada de dramaturgos que hacen del teatro moderno un asunto nacional y en donde se consolida una primera camada de dramaturgos, dando prioridad en la cartelera a piezas chilenas versus el montaje de obras de repertorio español o extranjero. Al caracterizar esta dramaturgia, Hurtado afirma que es en este período cuando “aparecen [...] como lo hacen en la sociedad misma y la cultura, [...] la clase obrera y el mundo femenino” (Hurtado, 2010: 26). Se consolida la dramaturgia de los autores de la Sociedad Dramática Nacional (fundada en 1912), con énfasis en las obras de Antonio Acevedo Hernández (1886), Armando Moock (1894), Germán Luco Cruchaga (1894), Carlos Cariola (1895) y Elvira Santa Cruz (1886).

En el contexto de Buenos Aires, algunas periodizaciones relatan para el teatro del siglo XX diversos movimientos que se corresponden a momentos históricos (Fernández, 1992), aunque por su parte Dubatti (2012) propondrá hablar de micropoéticas que se superponen y sobreviven conjuntamente. Tanto Dubatti, Pellettieri (1997), Ordaz (2010) y Fernández han coincidido en señalar que la consolidación del teatro argentino está cercana al principio de siglo, cuando la “industria cultural”, la inmigración europea y el interés del Estado (Teatro Cervantes) activan definitivamente la escena porteña. De este modo, el momento que va entre 1930 y 1945 se caracteriza como uno mediado por la dictadura de Uriburu, aquella conocida como “década infame” y la Segunda Guerra Mundial; y marcado por la fundación, por parte de Leónidas Barletta, del Teatro del Pueblo en Buenos Aires (1927), lo cual abre una nueva forma de producción teatral que será cuna y lugar de paso a una nueva dramaturgia nacional. Durante este tiempo, e iniciado el año cuarenta, se mantienen activos autores como Roberto Arlt (1900) y Armando Discépolo (1887), así como se conforma un nuevo canon y paradigma del teatro bonaerense. Asimismo, señala Dubatti, algunos destacados dramaturgos de la época serán Mané Bernardo (1913), Raúl González Tuñón (1905), Álvaro Yunque (1889), Elías Castelnuovo (1893) y César Tiempo (1906), por nombrar algunos. Ellos conviven en esta etapa con el teatro comercial, consolidado desde antes en Buenos Aires; el teatro de intelectuales de “vanguardia” artísticas (de izquierda o filoizquierda) en busca de un “teatro del arte”; el ya mencionado Teatro Independiente desarrollado en el Teatro del Pueblo; y una cuarta esfera que estaría dominada por el teatro “oficial” sostenido por el Estado —Teatro Nacional de la Comedia (1933), Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1936) y el Municipal de Comedias (1944)—. El vínculo entre política y el funcionamiento de los teatros independientes, aclara María Fukelman, era sostenido:

La creencia de que el teatro independiente se construyó de manera separada del Estado y de la política viene dada a partir de los estatutos del Teatro del Pueblo, donde se enuncian ambas cuestiones. No obstante, hemos corroborado a lo largo de nuestra investigación que (casi) todos los grupos tuvieron algún tipo de vínculo con la macropolítica, ya sea con los distintos gobiernos de turno o con determinados partidos políticos. (2022: 7)

La promoción de los teatros nacionales es acompañada de decretos y se convierte en un asunto de Ley. Por ejemplo, para el caso de Argentina, vemos la publicación de un decreto en diciembre de 1937, recuperado del periódico *Libertad*, donde se incita a que los teatros prioricen la exposición de piezas de compañías nacionales, pues las piezas extranjeras serán gravadas con un 50% más de impuestos.



Decreto con respecto a la actuación de compañías extranjeras (1937). *Libertad*.³

En el caso chileno, esto podría leerse a partir de las declaraciones iniciales que acompañaron la instalación del Teatro Experimental (1941), plasmadas en la primera publicación de la compañía el año 1945, la revista *Teatro*, cuyo propósito declarado fue “complementar en forma eficaz la labor que ha estado efectuando sobre los escenarios, y da un paso más en la realización de sus propósitos iniciales de dar a conocer nuevas obras, presentar nuevos valores, hacer escuela de cultura y fomentar el desarrollo de un ambiente teatral chileno” (1941: 1). Sumado a lo anterior, hay que considerar que el año 1935 se crea por Ley n°5563 la Dirección Superior de Teatro Nacional, la que tendría el objetivo de:

dar validez jurídica al Derecho de Autor y fiscalizar el cumplimiento de dicha ley, además, propiciar certámenes teatrales de estímulos con premios en efectivo, fomentar la enseñanza del arte escénico, subvencionar compañías extranjeras que estrenaran obras de autores nacionales, formar compañías para realizar giras a provincias con obras y elencos nacionales, conceder franquicias en el pago de pasajes a conjuntos teatrales. (Cánepa, 1974: 179)

Las compañías que mantuvieran un elenco sobre el 70% chileno y que montaran al menos la mitad de su repertorio nacional quedaban liberadas de pagar impuesto. Genuinamente, la “nacionalización” de la escena empezaba a ser una preocupación mayor.

Una poética de contacto: el caso de Armando Mook como un ejemplo del tránsito entre la escena chilena y argentina

Gustavo Remedi, en su artículo “La escena ubicua”, rescata la importancia de reflexionar sobre formas teatrales exocanónicas, pues señala que:

³ Buenos Aires, Archivo Argentores.

Una de las dificultades que encontramos quienes estudiamos y enseñamos acerca del teatro en América Latina es la de estar siempre alerta respecto a la relación entre lo que entendemos por “teatro”, por “América Latina”, por el “estudio” del teatro, la formalización e institucionalización del discurso crítico y pedagógico [...] Particularmente problemático, y hasta cierto punto dañino, es el modo en que una noción demasiado reducida, arcaica y estática de *sistemas teatrales nacionales* funcionó, y sigue funcionando, como anclaje de la noción de teatro latinoamericano, de su estudio y de su divulgación. (2005: 53; cursivas en el original)

Al revisar el cruce de los sistemas teatrales chileno y argentino a partir de la década del treinta, aparece la figura de Armando Moock como un interlocutor clave. Moock, nacido en el puerto de Valparaíso en 1894 e hijo de comerciantes de origen francés, formaba parte de una clase media que tuvo en el puerto contacto con las principales compañías de autor de inicios del siglo XX. Eso le permitió acercarse a la escritura dramática y perseverar hasta estrenar con éxito en 1916 su obra *Isabel Sandoval*, *modas* con la Compañía de Manuel de la Haza. El crítico Nathanael Yáñez señala que “De todos modos esta comedia es de las buenas obras en el naciente teatro chileno” (Cánepa, 1974: 14). Así es como empieza a ser uno de los beneficiados con este marco de producción nacional y, si bien su trabajo no recibe en un principio un reconocimiento literario, la fama empieza a gestarse por la taquilla de sus obras. El cruce inicial con Buenos Aires se da en Santiago, donde el año 1917 llega en gira la compañía de Arturo Mario y su esposa María Padín, sobre quienes Alfonso Escudero señala en *Apuntes sobre el teatro en Chile* “que luego van a difundir teatro chileno en Buenos Aires” (1967: 29). Añade más adelante, entre los chilenos que logran fama en el extranjero, a Lautaro Murúa (1926-1995), actor que durante la década del cincuenta, bajo el segundo gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y luego de alcanzar reconocimiento en el Teatro Experimental, emigra a Argentina donde alcanzará renombre como actor y cineasta comprometido con el peronismo, y hará populares películas como *La Raulito* (1965). Su caso, sin duda, es otro muy interesante de estudiar en estas poéticas errantes.

Sabemos, gracias a Cánepa, que Moock ya en 1922 estrenaba sus obras en Buenos Aires, mientras que en Chile la emergencia de La Compañía Chilena dirigida por Arturo Bührlé, que se veía beneficiada por la Sociedad de Autores a cargo de estrenar solo obras nacionales, había hecho populares sus piezas a lo largo del país otorgándole el éxito de *Pueblecito* en 1918. Una especie de estanco se produce en Chile entre el Moock previo y posterior a su partida a Argentina. Las obras que se conservarán como las más populares en el repertorio nacional serán aquellas estrenadas antes de 1918. Un quiebre en la poética de Moock y que propicia su salida de Chile ocurre con *Los Perros* (1918), la primera obra de corte abiertamente social del autor que, según Silva Castro, corresponde a un momento polémico:

Moock siempre fue un librepensador y ya desde sus primeras obras no perdió oportunidad de demostrarlo, como aconteció en *Los perros*, aunque en su obra de madurez abandonará cierta tendencia polémica a exponer el problema. Así, los problemas morales tienen su origen en una ética evidentemente cristiana, aunque ella esté muy lejos de una justificación religiosa o confesional. (Castro, 1964: s/p)

Posterior a la mala recepción crítica de la obra, Moock emprende viaje a Buenos Aires para instalarse definitivamente en esta ciudad:

Allá por el año 19, sin contar más bagaje que mis ilusiones, atraído por el brillante haz de luz que irradia Buenos Aires sobre todo el continente, decidí aventurarme a tentar fortuna en la capital del Plata. nadie me conocía y apenas yo conocía de leídas a algunos autores. Mi capital eran dos libretos de teatro y una carta de recomendación del novelista chileno Eduardo Barrios para su amigo González Castillo. Y fue bastante. Tomado de su brazo, generoso y cordial recorrí los teatros y conocí a todos los que tanto quiero ahora. (Moock, 1937: s/p)

En este artículo publicado en el diario *Andes* en Mendoza, el 23 de octubre de 1937, y recuperado en el Boletín de ese año de Argentores, Moock recuerda, a propósito de la muerte del periodista argentino

González Castillo, a quien conoció en su paso por Chile donde trabajó durante tres años, su llegada a Argentina. La relación inicial del dramaturgo no es el vínculo teatral ni institucional, sino la amistad que forja con otros escritores y artistas. La carta de recomendación viene con él como una fianza afectiva que le sirve de entrada al mundo teatral.

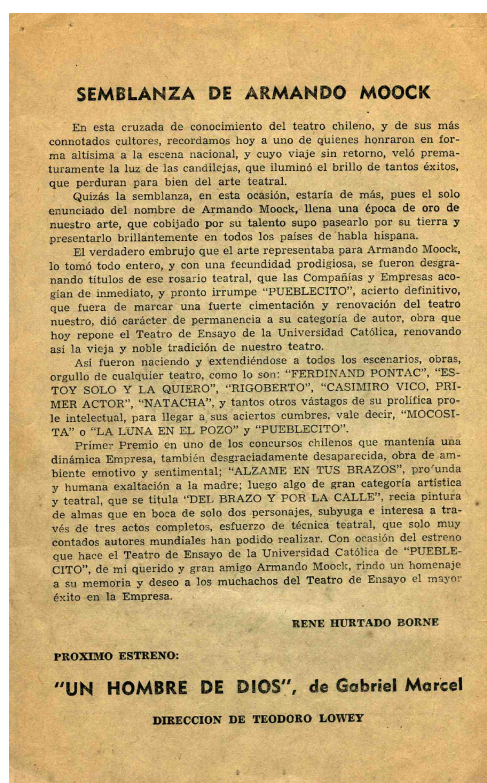
A partir de ese momento, Moock va haciendo más oficial su inclusión en el campo teatral argentino y, ganada su fama, llega a ser parte de las delegaciones diplomáticas chilenas:

Basado en su consolidada fama y amistad con diplomáticos, el gobierno chileno lo designa vicecónsul en París en desde el 21 de diciembre de 1925 al 30 de enero de 1926. Ese año es designado vicecónsul en La Plata hasta 1927; luego es Cónsul general en Buenos Aires, 1928-1930. Viaja con su designación de Chile en Barcelona, 1930-1934 [...] Es designado al consulado de Chile en Mendoza, 1937; secretario de la Embajada de Chile en Buenos Aires en 1941. Es vocal de la junta directiva de Argentores en 1941. En 1926 fue representante de los autores argentinos en el Congreso Teatral de París. (Cánepa, 1996: 35)

El borramiento entre su pertenencia al campo chileno o argentino se empieza a hacer evidente. Vemos que muchas veces se le llama el autor chileno en los medios, pero luego es considerado parte de la escena argentina sin reparos. Esa movilidad nos habla de cruces mucho más comunes o de que, a pesar de las insistencias por incitar la escritura “nacional”, estas zonas de contacto parecían permitidas, o incluso disimuladas, en medio de esta misma necesidad de consolidación de escenas locales que se emancipan de las designaciones de país de origen de sus autores. Muchas veces Armando Moock es considerado un autor argentino. Así es, por ejemplo, en la revisión de la modernización del teatro porteño a partir del cual Ogás Puga estudia la influencia del teatro del pueblo y aporta el siguiente marco:

Cuando comienza a describir el panorama del siglo XX, Castagnino reúne a Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Armando Moock y Enrique Gustavino bajo el título de “renovadores”. A Vicente Martínez Cuitiño lo ubica aparte de estos y dentro del teatro finisecular de largo aliento. Sobre los renovadores subraya el hecho de que “trajeron a la dramática argentina alientos de renovación, acercando a ella recientes innovaciones foráneas”. (Puga, 2014: 106)

Por otra parte, la lectura más tradicional que se hace de la obra de Moock es la referida al costumbrismo. Se le ubica como un autor capaz de reflejar el contexto histórico de principios de siglo en Chile. Así ocurre, por ejemplo, en el homenaje póstumo que el teatro de la Universidad Católica le hace al autor en el marco de los teatros universitarios, con el montaje el año 1956 de su obra *Pueblecito*; en cuyo programa se encuentra un texto de René Hurtado Borne recuerda al dramaturgo como uno de “sus más destacados cultores” y habla de *Pueblecito* como la obra que “fuera a marcar una fuerte cimentación y renovación del teatro nuestro” y que, por lo mismo, alcanza ahora resonancia en este “teatro nuevo” (Hurtado Borne citado en Cánepa, 1996: 20) que es el teatro experimental y universitario de la década del cincuenta.



Afiche y parte del programa de *Pueblecito* para su montaje por el Teatro de la Universidad Católica bajo dirección de Eugenio Guzmán en 1956.⁴

La relación entre Chile y Argentina se había fortalecido intelectualmente como parte de un proyecto de Estado. Moock no es una excepción que va a Buenos Aires para sentar ahí un crecimiento artístico e intelectual. Marta Brunet y María Luisa Bombal son otras escritoras que encuentran en los círculos intelectuales porteños el estímulo y la libertad para sus creaciones. No es un dato menor que Moock pertenezca a la burguesía chilena y se instale como diplomático, y desde ahí se aventure a experimentar en el teatro argentino. El desarrollo de la Sociedad Dramática en Chile y la instalación de un teatro profesional parecía más bien ser un reclamo de los dramaturgos de clase obrera como Antonio Acevedo Hernández o el escritor Manuel Rojas. Sin duda, la "cooperación intelectual" era una preocupación que marcaba el tono de un ideario que iba desde lo nacional hasta una nueva visión americana, pero este imaginario no estaba exento de conflictos o contradicciones.

El 6 de enero de 1939 se inaugura en Santiago, en el Congreso de la República, un encuentro para la cooperación intelectual. La noticia es publicada el 7 de enero en *La Prensa* y reproduce los discursos en los que se destacan el del rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, quien indica que este encuentro es parte de "los reiterados anhelos de naciones de este continente para consolidar una política formal de unión americana" (Hernández, 1939: s/p). El discurso sobre el espíritu americano usa estos vínculos teatrales, la movilidad de autores como Moock y de muchos actores y artistas entre los países de América que luego se van formalizando en los trabajos de intelectuales como diplomáticos en la década del veinte y el treinta.

⁴ Santiago de Chile, Archivo Patrimonial UC.



Artículo publicado en *La Prensa*, en Buenos Aires el 7 de enero de 1939, sobre la Conferencia de Cooperación Intelectual en Chile.⁵

La traba de vínculos con otros escritores y artistas que ocupan ese lugar de viajeros oficiales durante estos años es muy revelador. Así se puede leer, por ejemplo, en la correspondencia que guarda la Biblioteca Nacional de Chile entre Armando Moock y la escritora Gabriela Mistral durante el año 1933, o las imágenes del homenaje a Moock tras su muerte en Buenos Aires en la que se registra a la escritora Marta Brunet y al actor Alejandro Flores.



Carta de Gabriela Mistral a Armando Moock (Barcelona, 1933), custodiada en el Archivo de la Biblioteca Nacional Chilena; y 2. Fotografía del Homenaje a Armando Moock tras su muerte, transmitido por Radio del Estado en Argentina (Buenos Aires, 1944).⁶

A modo de cierre

Graciela Montaldo, en su libro *Museo del consumo* (2016), analiza cómo las masas empiezan a aparecer y tomar parte en la primera mitad del siglo XX por medio de su aparición espectacular, lo que ella llama el “mueso del espectáculo”, una lectura que recompone un archivo espectacular de las masas en la cultura argentina: “Me preguntaba cómo las masas, ese sujeto que la política expulsaba del pacto de

⁵ Documento recuperado de los cuadernos del Archivo de Argentores.

⁶ Según la glosa, en ella posan la escritora Marta Brunet y los actores chilenos Fontaura y Flores. Documento recuperado del Boletín de Argentores en su archivo.

la ciudadanía, eran recogidas por la multiplicidad de formas culturales que les daban, fuera la de la política, diferentes valores, y que contribuían a confundir sus límites con los del pueblo, los ciudadanos, la comunidad” (22). Tal escenario en que se aparecen estas masas es en parte el teatro, este teatro popular que interpela desde el melodrama a las representaciones de esa clase que empieza a consumir el teatro, y luego el cine, como un bien cultural que lo entretiene. En ese espíritu es que se cruza la trayectoria de Armando Moock. Precisamente la lectura de su obra, la forma en que se apropia la crítica y como se ha posicionado su lectura histórica desdibuja ese carácter fronterizo. No se puede hablar de este dramaturgo como chileno o argentino. Su actividad, como la de muchos otros, se desenvuelve en una zona de contacto, de contaminación. Quizás la caracterización tiene más que ver con lo que busca exponer Montaldo, una circulación dada por la escena del consumo de masas, de un proyecto en que ese grupo encuentra representación y que, a la vez, asegura el éxito comercial de las piezas de Moock tanto montadas en Buenos Aires como en Santiago.

En medio del impulso de los gobiernos de cada país para desarrollar poéticas nacionales teatrales, muy en la lógica de un insipiente nacionalismo desarrollista, este carácter migrante o en tránsito del autor muchas veces se omite e incluso, posteriormente, en el montaje de sus obras por parte del Teatro Universitario, si bien se reconoce el éxito que logró en el extranjero, no se reconoce que su poética tiene más bien que ver con este espacio común de representación entre ambos países.

Así como sucede con Moock, más adelante podrían leerse giras de destacados dramaturgos, como el caso de Isidora Aguirre y su montaje de *Los Papeleros* (1960) por Fray Mocho en Buenos Aires; o incluso la importante presencia de Osvaldo Dragún en la formación de compañías como El teatro del Pueblo chileno, dirigida por María Maluenda a fines de los sesenta en Santiago.⁷ Estos cruces más visibles son intensificados políticamente hacia los años sesenta y parecen coincidir con el proyecto “americanista”, el de Nuestra América, que luego vuelve a desgranarse en medio de las dictaduras de la década de los setenta del siglo XX.

Finalmente, lo que me proponía mostrar es que la pura enseñanza o estudio de la estructura nacional de campos teatrales empobrece la complejidad con que entendemos el fenómeno de creación y circulación del teatro y de su recepción. Ante esto, se vuelve necesario que revisemos los cruces como una forma de entender flujos, los que están enmarcados en proyectos políticos y forzados muchas veces por orden de ley, pero que sobre todo encuentran su vitalidad en los vínculos personales, en la solidaridad de artistas que migran, que trabajan en conjunto y que confían en la amistad como una red que supera las fronteras nacionales. De tal modo, se van diseminando las estéticas teatrales y las temáticas o representaciones más complejas del continente.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Ignacio (2009), *Novela y nación*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ALTAMIRANO, Carlos (2001), *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel.
- CÁNEPA, Mario (1974), *Historia del teatro chileno*. Santiago de Chile, Universidad Técnica del Estado.
- CÁNEPA, Mario (1996), *Armando Moock. Hombre de teatro*. Santiago de Chile, Ediciones Astrid.
- DEVÉS, Eduardo (2007), *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile, USACH/IDEA.

⁷ Véase para más información los testimonios de Lelia Céspedes, integrante de Teatro del Pueblo, en la colección documental sobre esta compañía albergado en Proyecto ARDE: <https://proyectoarde.org/collections/show/11>.

- DEVÉS, Magalí Andrea (2020), *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*. Buenos Aires, Prometeo Libros. Consultado en <<https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/188169?>> (30/03/23).
- DUBATTI, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- DURÁN CERDA, Julio (1963), “El teatro moderno”, *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 126, pp. 168-203. Consultado en <www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014343.pdf>. (05/04/2021).
- ESCUADERO, Alfonso, (1967), *Apuntes sobre el teatro en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Cultura y Publicación del Ministerio de Educación.
- FERNÁNDEZ, Gerardo (1992), “Prólogo”, *Teatro argentino contemporáneo: antología*. Madrid, FCE.
- FUKELMAN, María (2022), “Hacia la conformación de una poética abstracta del teatro independiente”, en Baker, Christina; Alzate, Gastón A. (eds.), *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. California, Karpa Journal & Editorial California State University. Consultado en <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/cap%C3%ADtulo-12>> (30/03/2023).
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1998), *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza Editorial.
- HURTADO, María de la Luz y Mauricio Barriá (eds.) (2010), *Antología Un siglo de dramaturgia chilena*. (4 vols.) Santiago de Chile, Comisión Bicentenario.
- MONTALDO, Graciela (2016), *Museo del consumo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- MOOCK, Armando (1937), “Ha muerto González Castillo”. *Boletín General*, n.º 17. Buenos Aires, Argentores.
- PELLETTIERRI, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino y modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- PELLETTIERRI, Osvaldo ([1997] 2003), *Historia del teatro argentino de Buenos Aires, vol IV: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- PRADENAS, Luis (2006), *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. Santiago de Chile, LOM.
- ROMERO, José Luis (2001), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- OGÁS PUGA, Grisby (2014), “La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente” *Latin America Theatre Review*, vol. 48, n.º 1, pp. 75-91. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/ltr.2014.0044>>. (04/11/2022)
- ORDAZ, Luis (2010), *Historia del teatro rioplatense*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro (INT).
- REMEDI, Gustavo (2005), “La escena ubicua: hacia un nuevo modelo el sistema teatral nacional”. *Latin America Theatre Review*, vol. 38, n.º 2, pp. 51-74.
- ROJO, Grínor y ARCOS, Carlos (coords.) (2020), *Historia crítica de la literatura chilena*, vol. 4. Santiago de Chile, LOM.
- SILVA CASTRO, Raúl (1964), *La dramaturgia de Armando Moock*. Santiago de Chile, Sociedad de Escritores de Chile. Consultado en <http://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Armando_Moock/Articulos/Raul_Silva_Caceres.html> (17/10/23).
- SIN AUTOR (1941), *Teatro* año 1, n.º 1. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- SIN AUTOR (1939), “Inauguró sus deliberaciones en Chile la Conferencia de Cooperación Intelectual”. *La Prensa*, 7/1/1939. Buenos Aires. Consultado en Archivo Argentores.

SIN AUTOR (1937), “Decreto con respecto a la actuación de compañías extranjeras”. *Libertad*, 5/12/1937. Buenos Aires. Consultado en Archivo Argentores.

VARGAS BADILLA, José (1956). “El dramaturgo Armando Moock”. *La Prensa*. Curicó, 8/1/1994. Consultado en Biblioteca Nacional de Chile, Sección Referencias críticas, Doc RCG 1596.