

APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO
CHILENO: LOS TEATROS UNIVERSITARIOS
(1941-1973)

En la mañana del domingo 22 de junio de 1941, en el Teatro Imperio, que les había cedido el actor Lucho Córdoba, unos muchachos que se denominaban a sí mismos «Teatro Experimental de la Universidad de Chile» hacían su presentación ante el público de Santiago con la representación de dos obras breves: *La guarda cuidadosa*, entremés de Cervantes, y *Ligazón*, de don Ramón del Valle-Inclán. Dos años más tarde, el 17 de octubre de 1943, un nuevo grupo, el «Teatro de Ensayo de la Universidad Católica», hacía lo propio con *El peregrino*, un auto sacramental de José de Valdivielso. En uno y otro caso se trataba de jóvenes estudiantes que emprendían con entusiasmo la ambiciosa tarea de renovar la escena nacional, y su iniciativa se iba a traducir, con el paso de los años, en un desarrollo inusitado de las actividades teatrales a lo largo de todo el país¹.

Aunque el movimiento universitario chileno podría situarse en el contexto de los que en toda Iberoamérica surgen a partir de 1930 en busca de una expresión teatral propia y de una técnica moderna, tanto en su aparición como en su desarrollo posterior ofrece características muy peculiares y que, en general, vienen determinadas por su constante vinculación a la universidad.

En 1938 había subido al poder el Frente Popular, y el Gobierno de Pedro Aguirre Cerda se planteaba la necesidad de llevar la cultura a sectores de población más amplios que las minorías privilegiadas que

¹ Véase JULIO DURÁN CERDA: «El teatro chileno moderno», en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXI, núm. 126, enero-abril de 1963, págs. 168-203; CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO: «El teatro chileno actual y la influencia de las universidades como sus principales fuerzas propulsoras», en *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas 1976, págs. 21-38.

hasta entonces la habían tenido a su alcance. Al enfrentarse a la tarea de crear los organismos necesarios para tal labor, lo hizo sobre todo a través de la Universidad del Estado, dispuesta a prestar su apoyo a cuantas iniciativas de orden cultural iban surgiendo. El momento era especialmente propicio, pues a las inquietudes latentes en el medio nacional se sumaron las despertadas por grupos europeos que por aquellas fechas visitaron el país y que, en ocasiones, hubieron de permanecer allí a causa de la guerra que primero asoló España y después toda Europa, hecho que también sembró inquietudes ideológicas entre la juventud chilena. Un caso significativo es el de los *Ballets Jooss*, llegados a Chile en 1940, algunos de cuyos más destacados bailarines y coreógrafos forman el grupo inicial de lo que había de ser el Ballet Nacional². Las aportaciones de Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal se concretaron en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que desde 1940 consolidó y desarrolló la labor de la Orquesta Sinfónica de Chile, y en cuyo seno surgieron el Cuerpo de Ballet (1946), grupos de música de cámara, etc.

En la aparición de los teatros universitarios se coincide en señalar algunos factores determinantes, entre los que tendría especial relevancia la llegada en 1938 de Margarita Xirgu con un repertorio escogido, en su mayoría integrado por obras de García Lorca. El conjunto español causó honda impresión, y no sólo por las obras representadas, que influirían notablemente en las creaciones de los dramaturgos nacionales más jóvenes, sino también por el nuevo concepto de la escenografía, de la iluminación, vestuario y maquillaje³. Margarita Xirgu permanecería en Santiago durante algunos años y desde su Academia de Arte Dramático, fundada en 1941, continuó ejerciendo una notoria influencia. También, y cuando el Teatro Experimental daba ya sus primeros pasos, hay que señalar la visita de Louis Jouvet (1942), que significó otra provechosa experiencia y un nuevo impulso para superar los difíciles momentos iniciales.

La situación de la escena chilena durante la década de los treinta era crítica, y contra ella se conjuraban la crisis económica mundial, que dejó sentir sus efectos sobre Chile a partir de 1930, la invasión del cine y la propia incapacidad de los hombres de teatro para ofrecer otra cosa que no fuese «una producción mostrenca y rutinaria, encaminada

² Véase ENRIQUE BELLO: «Telón de fondo para una gran aventura dramática: el ITUCH cumple un cuarto de siglo» (en *Boletín de la Universidad de Chile*, núm. 66, junio de 1966, págs. 4-25), pág. 6.

³ Véase JULIO DURÁN CERDA: «El teatro chileno de nuestros días» (prólogo a *Teatro chileno contemporáneo*, Editorial Aguilar, Madrid 1970), pág. 15.

únicamente a la obtención de un pronto lucro económico de empresarios, actores cabezas de compañía y autores»⁴. Durante años los espectáculos teatrales se vieron casi reducidos a los que ofrecía la compañía de Lucho Córdoba y Olvido Leguía en el Teatro Imperio, y los esfuerzos de la Dirección Superior del Teatro Nacional, creada en 1935, orientados a estimular la actividad escénica con certámenes, subvenciones, etc., no lograron superar las graves dificultades. Tal vez, incluso, la aparición de los teatros universitarios no hubiese tenido lugar si no se hubiese contado con el nombre adecuado para impulsarla a pesar de todas las dificultades, y ese hombre fue Pedro de la Barra, soñador y tenaz, idealista y práctico, quien sería el gran protagonista de la primera y decisiva época del Teatro Experimental. Ya en 1934, cuando era estudiante del Instituto Pedagógico, organizó un Centro de Arte Dramático y desarrolló algunas actividades, no siempre con éxito, sin que por el momento la Universidad accediese a proporcionar la colaboración que pedían los estudiantes. La experiencia adquirida sería decisiva, sin embargo, cuando las circunstancias se hiciesen propicias.

Como resultado de los factores antes señalados, esas circunstancias habían cambiado en 1941. En algunas escuelas existían grupos de teatro formados por jóvenes inexpertos, pero con la ambición de hacer un teatro diferente⁵, y algunos de ellos, reunidos en torno a Pedro de la Barra, fueron los que en febrero de ese año se denominaron experimentales» y se plantearon la tarea de renovar la escena nacional. Eran, como afirma uno de los protagonistas, Domingo Piga Torres, «una generación más allá del hecho biológico del año de nacimiento»⁶, partícipes de idéntico entusiasmo y movidos por ideas y necesidades comunes. Sus ambiciones se plasmaron en un programa básico, a modo de manifiesto, que incluía cuatro puntos o fines fundamentales:

1. Formación de un teatro-escuela.
2. Creación de un ambiente teatral.
3. Difusión de valores clásicos y modernos.
4. Presentación de nuevos valores⁷.

⁴ JULIO DURÁN CERDA: «El teatro chileno de nuestros días», *loc. cit.*, pág. 14.

⁵ Véase DOMINGO PIGA TORRES: «El concepto del 'hombre de teatro' y su formación sistemática» (en *Dos generaciones del teatro chileno*, Editorial Bolívar, Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago 1963, págs. 89-97), pág. 96.

⁶ PIGA TORRES: *Dos generaciones...*, prólogo, pág. 6.

⁷ Véase «Veinte años de teatro en el ITUCH. Trayectoria del Teatro de la Universidad de Chile», en *Teatro*, Boletín Oficial del ITUCH, núm. 3, junio de 1961, págs. 1-2; DURÁN CERDA: «El teatro chileno de nuestros días», *loc. cit.*,

La Universidad se apresuró a poner a su disposición algunas salas de su Casa Central, en las que pudieron llevarse a cabo los primeros ensayos, y sufragó los gastos iniciales. Los esfuerzos de los «experimentales» se orientaban, en principio, a conseguir una producción escénica cuidada al máximo en lo referente a técnica de montaje e interpretación, a lograr el teatro «moderno», aprovechando la larga experiencia europea iniciada por los Meiningen setenta años antes. Piga Torres recordaría así los principios que orientaban su labor:

«Estábamos además de nosotros, los que hervíamos de piscatorismo, stanislavskismo, copeauismo, J. R. Morales y Héctor del Campo. Traían ellos la escuela catalana, la tradición de Adrián Gual, quien es el equivalente español de los grandes renovadores rusos, franceses o alemanes. Es la misma corriente moderna de Margarita Xirgu y de los escenógrafos Fontanals y Ontañón. Fue esta la corriente que influyó en los montajes de los primeros años, a partir de ese año clave de 1941»⁸.

Las modificaciones introducidas en la escenografía e iluminación están en la base de la transformación en la concepción del espectáculo aportada por el Teatro Experimental: no más papeles pintados, que se sustituyen por construcciones sólidas dotadas de profundidad en un intento de acercamiento a lo natural, de crear un ambiente acorde con la obra que iba a representarse. Las candilejas y demás iluminación plana tradicional en uso aún en Chile deben dejar paso a los reflectores, que permiten una utilización funcional de la electricidad, con todas las posibilidades que ello supone. El campo de expresión constituido por la iluminación y los elementos escenográficos, por la música y los efectos auditivos, por el vestuario y el movimiento del conjunto de los intérpretes, necesita de un orden cuya búsqueda constituye la creación escénica, tarea esencialmente destinada al director, pero en la cual todos los participantes se reparten las responsabilidades.

Esta nueva concepción del espectáculo teatral significaba una crítica a los espectáculos vigentes en el país, lo que de inmediato dio lugar a

página 18; ORLANDO RODRÍGUEZ B.: «Veinte años de teatro universitario», en *Escenario*, Revista Teatral, año I, núm. 3, junio de 1961, pág. 4.

Los puntos se formulan en distinto orden, lo que indica que éste carece de relieve. Se trata de una concreción de las tareas que habían de realizarse, concebidas como un todo que aportaría la renovación del teatro chileno.

⁸ DOMINGO PIGA TORRES: «Representaciones. Montajes. Nuevo concepto del espectáculo» (en *Dos generaciones del teatro chileno*, págs. 9-20), pág. 15.

la pugna con los profesionales, que no veían con buenos ojos la desaparición del «divo» tradicional y menos, como es lógico, la competencia. Las críticas al Teatro Experimental, extensivas al Teatro de Ensayo y demás protagonistas de la renovación, se apoyaron durante un tiempo en que «no fue posible evitar cierta frialdad libresca en los espectáculos montados por los nuevos artistas, cuya limpieza y brillantez plástica eran incapaces de ocultar la ausencia de vitalidad y la magia dionisiaca que alcanzaban los cómicos profesionales»⁹; pero, en general, la lección fue provechosa: hizo desaparecer de los escenarios la improvisación, suprimió el apuntador y dignificó la profesión. La rivalidad cedió pronto a un deseo de emulación e incluso, en muchas ocasiones, a la colaboración, lo que, en último término, resultó beneficioso para el teatro chileno.

A pesar de las circunstancias propicias y de la subvención de la Universidad de Chile, que iría en aumento, no faltaron serias dificultades para el Teatro Experimental en su primera época, cuando los jóvenes integrantes del grupo debían ir en busca del público, vender las entradas, cargar con los decorados y difundir la propaganda. La tenacidad de Pedro de la Barra, su primer director, supo abrirse camino, y desde 1949 se pudo contar con una Escuela de Teatro dependiente de la Universidad de Chile¹⁰, en la que se impartían las disciplinas referentes al teatro y se procuraba la especialización en cada área: dirección, interpretación, música, luminotecnia, etc. El grupo dispuso de sala propia desde 1954, el Teatro Antonio Varas, y la profesionalización convirtió a sus integrantes en funcionarios de la Universidad, a través de la cual se logró el apoyo económico del Estado. Los primitivos aficionados pudieron dedicar a la escena toda su actividad, y el propio Experimental se convirtió en una entidad oficial que en 1959 absorbía a otro departamento universitario, el de Teatro Nacional, dando paso al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

Desde Pedro de la Barra, el Experimental aporta una serie de directores que desempeñaron un papel relevante en la renovación escénica, entre los que se puede recordar a Pedro Orthous, Jorge Lillo, Agustín Siré, Domingo Piga, Domingo Tessier y, posteriormente, Eugenio Guzmán, Víctor Jara y Fernando Colina, entre otros. El carácter colectivo de la creación teatral permitió que también destacasen con personalidad algunos técnicos, entre ellos los escenógrafos Héctor del

⁹ DURÁN CERDA: «El teatro chileno de nuestros días», *loc. cit.*, pág. 21.

¹⁰ Su fundador y primer director fue Agustín Siré, quien durante dos años había estado becado en Estados Unidos y Europa para estudiar la organización de escuelas de este tipo.

Campo, principal colaborador de Pedro de la Barra en los primeros años, Bernardo Trumper, también iluminador excepcional, Ricardo Moreno y otros, y lo mismo ocurrió con los actores, de notable calidad en general¹¹.

Para el cumplimiento del segundo objetivo de su programa, relativo a la «formación de un ambiente teatral», se formó, en el seno del Teatro Experimental, la llamada Comisión Sindical, encargada de llevar espectáculos a sectores sociales sin acceso a los teatros de la capital: cárceles, hospitales, centros de obreros, estudiantes o empleados¹². Se empieza con pequeñas giras alrededor de Santiago para pasar después a las provincias. La inquietud se propaga con rapidez y surgen conjuntos que buscan apoyo en el movimiento universitario, y éste, a través de la Escuela Secundaria de Arte Escénico¹³, atiende a obreros y estudiantes deseosos de formar nuevos cuadros artísticos. Pasados algunos años, la Comisión Sindical resulta insuficiente, por lo que se transforma en la Sección de Extensión Teatral, cuya misión es la difusión y el fomento del teatro, así como la orientación y ayuda a los conjuntos aficionados del país. En 1955 inició la serie de Festivales Nacionales de Teatros Aficionados. En 1960 se colaboró en la organización del Primer Festival de Teatro Obrero, y en el mismo año se creó el teatro-carpa, con la colaboración de otros organismos artísticos de la Universidad de Chile, destinado a llegar a los barrios periféricos. Los resultados de estas iniciativas no tardaron en ponerse de manifiesto, y en 1961 Orlando Rodríguez B. calculaba en más de ciento cin-

¹¹ Véase MARIO CÁNEPA GUZMÁN: *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios* (Editorial Arancibia Hnos., Santiago 1966), y ALFONSO M. ESCUDERO: *Apuntes sobre el teatro en Chile* (2.^a edición, Editorial Salesiana, Santiago 1967), donde puede hallarse una amplia relación de protagonistas. Véase también ENRIQUE BELLO, artículo citado. Siré, Orthous y otros alternaban con éxito la dirección y el trabajo de actor.

¹² Tal iniciativa contaba ya con precedentes, pues en 1939 el gobierno de Aguirre Cerda, «comprendiendo el valor del teatro en la difusión popular de la cultura, había creado y propiciado la creación de los llamados 'Teatros Móviles' o 'Teatros Carpas', destinados a dar trabajo a nuestros actores mediante la difusión de repertorios formados por obras nacionales en su totalidad y presentadas a lo largo de todo el país a precios muy bajos». (ORLANDO RODRÍGUEZ B.: «Esquema del teatro chileno en el siglo XX», en *Apuntes*, revista mensual del Departamento de Publicidad y Relaciones Públicas del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, núm. 51, agosto de 1965, pág. 5.)

¹³ Nombre con que fue rebautizada la Escuela Popular de Arte Escénico, dependiente de la Dirección de Informaciones y Cultura (véase CÁNEPA GUZMÁN, *op. cit.*, pág. 106).

cuenta los grupos aficionados existentes, cifra que poco más tarde se vería ampliamente superada ¹⁴.

El Teatro de Ensayo, que con el Experimental había de ser la entidad de mayor envergadura en el panorama teatral chileno, ofrece una historia muy similar. Dependiente del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, buscaba idéntica renovación y en sus componentes se advierten las mismas influencias de Stanislavsky, Copeau, Gordon Craig y demás maestros europeos. Pasados algunos años, y consagrado por la crítica y el público, el grupo optó también por la profesionalización, con lo que adquiriría su estabilidad definitiva; dispuso de teatro propio —el Camilo Henríquez, desde 1956— y se creó una Escuela de Teatro, de la que salieron en abundancia actores, directores, escenógrafos, etc.

Miembros desgajados de esos dos grupos, o salidos de sus escuelas, formaron grupos independientes o profesionales de estabilidad variable. Florecieron los «teatros de bolsillo», y, en general, la actividad escénica de todo el país llegó a girar en alguna medida en torno a los teatros universitarios y de acuerdo con sus directrices. Los centros universitarios de Arica, Antofagasta, Temuco, etc., desarrollarían años más tarde interesantes actividades, destacando especialmente el Teatro de la Universidad de Concepción, el más dinámico del país al final de la década de los cincuenta ¹⁵.

El movimiento universitario, motor principal de este inusitado desarrollo del teatro en aquel país, careció, sin embargo, de una orientación ideológica determinada. Si los puntos en que había de concretarse su actividad estaban perfectamente definidos, sus miembros iniciadores más caracterizados, aunque «vibraban entonces con la labor gubernamental de llevar la cultura a todos los rincones de Chile» ¹⁶, no demuestran su compromiso con ideología social o política alguna. La crítica implícita o explícita al teatro comercial, el carácter de experimentación atribuido a su propia labor, los deseos de «renovar la escena

¹⁴ Véase ORLANDO RODRÍGUEZ B.: «Veinte años de teatro universitario», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 3, Santiago de Chile, junio de 1961, página 4. Unos años más tarde la cifra se eleva, según el propio ORLANDO RODRÍGUEZ B., a cuatrocientos (véase «Esquema del teatro chileno en el siglo XX», en la revista *Apuntes*, núm. 51, agosto de 1965, pág. 6).

¹⁵ En *El teatro en Chile...*, de MARIO CANEPA GUZMÁN, y la obra anteriormente citada de ALFONSO MARÍA ESCUDERO puede encontrarse una amplia relación de grupos, autores, obras, etc.

¹⁶ Véase «Pedro de la Barra, el visionario», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 3, Santiago de Chile, junio de 1961, pág. 3.

nacional», de «establecer principios incommovibles sobre el arte del teatro», de «dar al país un teatro de jerarquía artística» o de «hacer de la cultura una manifestación nacional y popular», no ilustran demasiado sobre el camino a seguir. El trabajo desarrollado vino a mostrar un criterio ecléctico, propio de la formación académica de sus protagonistas (universitarios y profesores), que sobre todo exigía de la obra que se había de representar una categoría artística reconocida. De ahí también la «clara intención docente y de iniciación sistemática»¹⁷ que revela su labor difusora del teatro universal.

El deseo de utilizar la escena como plataforma para la difusión de cultura es siempre notorio, pero especialmente en los primeros años del Teatro Experimental, dedicados preferentemente al montaje de obras «clásicas»: *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, y *Ligazón*, de Valle-Inclán, constituyeron el estreno inicial, al que siguieron también en 1941 los de *El deseoso de casarse*, de Lope de Rueda; *Egloga séptima*, de Juan del Encina, y *El mancebo que casó con mujer brava*, en versión de Casona. Y en 1942, *El licenciado Pathelin*, de autor francés anónimo del siglo xv, y *El caballero de Olmedo*, de Lope, obras todas garantizadas por la historia como «productos culturales». Aquí termina, por lo demás, el predominio del teatro español, aunque entre otros Tirso de Molina, Calderón, Cervantes, Moratín, Lope de Vega, Benavente, García Lorca o Casona mereciesen de cuando en cuando la atención del grupo universitario.

En cuanto al teatro no español ni nacional, el Experimental puso en escena obras de todas las épocas, desde la farsa medieval citada hasta las más contemporáneas, y entre los autores estrenados figuran Shaw, Chéjov, Thornton Wilder, Molière, Pirandello, Ibsen, Brecht, Ben Jonson, Shakespeare, Dürrematt, Albee, Arthur Miller, Tennessee Williams y un largo etcétera, entre ellos algún hispanoamericano, como Usigli o Abelardo Estorino.

En los estrenos del Teatro de Ensayo, salvo cierta preferencia por autores de creencias católicas, los criterios seguidos son similares: tras *El peregrino*, en 1943, se ofrecieron obras de Goldoni, Nicolás Evreinoff, O'Neill, Cervantes, Tirso de Molina, Shaw, Giradoux, Claudel, Anouilh, Pirandello, Henri Troyat, Henri Ghéon, Papini, Thierry Maulnier, Gabriel Marcel, Bernanos, etc.

En todos los casos las obras venían avaladas por la tradición cultural o, cuando se trataba de autores contemporáneos, por su éxito en

¹⁷ JULIO DURÁN CERDA: «El teatro chileno de nuestros días», *loc. cit.*, página 19.

escenarios europeos y norteamericanos. La única nota en común entre obras como *Don Gil de las calzas verdes* y *Seis personajes en busca de autor* residía en que ninguna de las dos habría tenido cabida en la escena chilena de los años treinta, y no en el hecho de que se tratase de «teatro difícil». Por otra parte, muchos de los autores modernos estrenados, como Ibsen o Shaw, sólo lo eran relativamente, en cuanto que eran prácticamente desconocidos en el país, y valores plenamente de choque, como Dürremmatt, Ionesco o Albec, habían triunfado ya en escenarios puramente comerciales. Se trataba, pues, de crear un teatro de jerarquía artística, integrado por las obras más representativas del repertorio universal desconocidas en Chile, que eran casi todas, con el único requisito de que pudiesen ser consideradas como «serias».

Tanto el Teatro Experimental como el de Ensayo trataron, por otra parte, de reactualizar a los clásicos nacionales más significativos, y en muchos casos lo hicieron con éxito. *Como en Santiago*, del «costumbrista» Daniel Barros Grez, y *La viuda de Apablaza* (generalmente considerada como la mejor creación dramática de autor chileno), de Germán Luco Cruchaga, montadas por el grupo de la Universidad de Chile, merecieron incluso los honores del reestreno. *Martín Rivas*, la novela de Alberto Blest Gana, adaptada por el dramaturgo Santiago del Campo para el Teatro de Ensayo, tuvo una gran repercusión en 1954, y también hubo un lugar para Armando Mooock (*Pueblecito, Casimiro Vico, primer actor*), Carlos Cariola (*Entre gallos y medianoche*), Antonio Acevedo Hernández (*Chañarcillo, Arbol viejo*) y algunos más. El ITUCH, por su parte, creó en 1959 un Centro de Investigaciones del Teatro Chileno, destinado al estudio y catalogación de obras nacionales de todas las épocas con vistas a la realización de una historia del teatro chileno, y que divulgaba su trabajo en publicaciones, conferencias y lecturas dramatizadas¹⁸.

Por lo que respecta a la dramaturgia nacional contemporánea, la actitud de los teatros universitarios resulta un tanto vaga. En principio, sus programas iniciales no incluían nada que se pareciese a un pronunciamiento estético y que pudiese servir de orientación, con lo que el dramaturgo chileno que se formó a su sombra hubo de buscar sus propios caminos. Los primeros estrenos, realizados en 1943 por el Experimental, fueron *Elsa Margarita*, de Zlatko Brncic, y *Un velero sale del puerto*, de Enrique Bunster, y tanto éstas como otras —muy pocas— estrenadas en esa década y aun en parte de la siguiente, muestran el

¹⁸ Véase CÁNEPA GUZMÁN, *op. cit.*, pág. 109.

deseo de abandonar el criollismo naturalista en favor de un teatro «poético» de variadas influencias, entre ellas a veces la de García Lorca y quizá la de Casona. Santiago del Campo, Fernando Cuadra, Camilo Pérez de Arce y Pedro de la Barra, además de los citados, son los únicos representantes de una dramaturgia nacional incipiente que son tenidos en cuenta. El Experimental, por su parte, instituyó en 1945 un concurso anual de obras teatrales, que trataba de servir de estímulo para el autor nacional, y en el que fueron premiados Juan Tejeda, Gabriel Carvajal y Hernán Millas, además de algunos anteriormente citados.

Es en plena década de los cincuenta, sin embargo, cuando ya puede hablarse de una generación de autores nacidos al calor del movimiento universitario y, de una u otra manera, ligados al Teatro de Ensayo o al Experimental, que estrenan algunas de sus obras más significativas. El conjunto de la Universidad Católica llevó al escenario *El senador no es honorable* y *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanović, *Las santas mujeres*, *Los culpables* y *Juegos silenciosos*, de Gabriela Roepke, *La jaula en el árbol*, *Esta señorita Trini*, *Los güenos versos*, *Sigue la estrella*, *Es de contarlo y no creerlo*, *Versos de ciego* y *El Tony chico*, de Luis Alberto Heiremans, y el Experimental-ITUCH se inclinaba por María Asunción Requena (*Fuerte Bulnes*, *El camino más largo*), Fernando Debesa (*Mama Rosa* y *Bernardo O'Higgins*), Isidora Aguirre (*Carolina*, *Las Pascualas*), Egon Wolff (*Discípulos del miedo*, *Parejas de trapo*, *Los invasores*) y Alejandro Sieveking (*Mi hermano Cristián*, *La madre de los conejos*, *Animas de día claro*, *La remolienda*, *Todo se va, se fue, se irá al diablo*). Tanto en un caso como en el otro se estrenaron obras aisladas de otros autores (Juan Guzmán Améstica, David Benavente, José Pineda, Pablo Neruda), y el hecho de que un conjunto manifestase predilección por un autor determinado no implicaba que éste no pudiese ser estrenado por el otro: *El abanderado*, una de las mejores piezas de Heiremans, fue premiada y representada por el ITUCH, y el Teatro de Ensayo obtuvo quizá el mayor éxito en la historia del teatro chileno con *La pérgola de las flores*, la famosa comedia musical de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo. De todas maneras las posibilidades que el autor tenía de ver sus obras en un escenario, si sólo se tenía en cuenta a esos dos grupos más notables, eran escasas, y hubo de recurrir en múltiples ocasiones a las compañías profesionales y a los grupos independientes o aficionados que operaban sobre todo en Santiago. En el resto del país realizó estrenos importantes el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), el de Antofagasta en los años sesenta, etc., y en general

puede decirse que nunca la escena chilena ofreció tantas posibilidades a sus dramaturgos.

Entre los autores citados está sin duda lo mejor y más significativo de la dramaturgia chilena contemporánea, cuyos logros más importantes podrían situarse entre 1955 y 1965. Los teatros universitarios les habían puesto en contacto con las obras más significativas del teatro universal, pero sería arriesgado señalarles algún maestro reconocido. Cada uno ensaya sus propios caminos, y únicamente a finales de los cincuenta puede hablarse de una tendencia generalizada, común a cierto número de ellos: lo que se llamó «realismo psicológico». En su más estricto sentido se aplicaba o las primeras piezas de Sieveking o de Wolff, que con un tratamiento «realista» parecían ofrecer problemas o conflictos de alcance estrictamente individual, aunque no les faltasen otras pretensiones. El término es bastante impreciso, y en general puede decirse que, con muchas particularidades personales, tanto Heiremans (*Moscas sobre el mármol*, *El palomar a oscuras*)¹⁹ como Vodanovic (*Deja que los perros ladren*, *Los fugitivos*), Sieveking (*Mi hermano Cristián*, *La madre de los conejos*) y Wolff (*Discípulos del miedo*, *Mansión de lechuzas*, *Parejas de trapo*) se orientaban hacia el realismo —por citar sólo autores y obras muy significativos y no hacer interminable la relación—, e incluso en la década siguiente tal fórmula dramática encontraría nuevos cultivadores. Ibsen, Arthur Miller y Tennessee Williams, y quizá tardíamente John Osborne, podrían haber dejado alguna huella en los dramaturgos chilenos, que parecían decididos a crear un teatro de «raigambre nacional», tal como preconizaban los teatros universitarios, que plantease problemas específicamente chilenos. Y lo eran, pero sólo hasta cierto punto: en realidad eran los problemas que les afectaban personalmente, y también los que interesaban a su probable público, extraído fundamentalmente de la clase media santiaguina y del sector intelectual o estudiantil.

Porque algunas voces se levantaron protestando contra la nimiedad de tal problemática (conflictos familiares, juventud desorientada ante la corrupción de los mayores, casos psicopatológicos), o tal vez porque los propios dramaturgos eran conscientes de sus limitaciones, el hecho es que puede observarse una evolución en la mayoría de los autores notables hacia fórmulas más libres de expresión dramática. En esta nueva etapa puede advertirse a menudo la utilización de recursos de índole expresionista, en un sentido amplio, y si puede señalarse alguna

¹⁹ *Moscas sobre el mármol* y *El palomar a oscuras* no fueron estrenadas en Chile, y sí en Alemania, en 1961 y 1962 respectivamente.

influencia indiscutible es la de Bertolt Brecht. Ecos del «teatro épico» son notables en *Versos de ciego*, *El abanderado* y alguna otra pieza de la última época de Heiremans, para la formulación de una compleja simbología que en último término era un esfuerzo del autor por dramatizar su conflicto personal y darle un alcance transcendente, y *Los papeleros*, de Isidora Aguirre, se adscribe conscientemente a los principios e intenciones del teatro brechtiano. Vodanovic (*Viña, Perdón... estamos en guerra*) y Wolff (*Los invasores, Flores de papel*) se alejaban del realismo para tratar los problemas que siempre les habían inquietado, y Sieveking, por su parte (*Animas de día claro, La remolienda, Tres tristes tigres*), explotaba una veta popular y humorística.

La década de los sesenta se iniciaba así con una dramaturgia de notable calidad —la mayor parte de las obras citadas se estrenan antes de 1965—, y el interés por el teatro parecía ir en aumento. En la Universidad Técnica del Estado surgía el Teatro TEKNOS, y se iban añadiendo la Sociedad de Arte Escénico (SAE), el Taller de Arte Dramático, el Club de Teatro el Callejón, El Cabildo... Especial importancia revistió la entidad independiente ICTUS, que había aparecido ya en 1956, pero no encontró su camino hasta «descubrir» en 1961 a Jorge Díaz, figura relevante de la dramaturgia chilena contemporánea, cuyas obras monopolizaría casi absolutamente: *Un hombre llamado Isla, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol, El velero en la botella*, etcétera. ICTUS, —también El Taller y otros grupos de aparición reciente— ya no participaba del eclecticismo y las intenciones culturales de los teatros universitarios: se mantenía dentro del estilo más característico de los «teatros de arte» y buscaba en la dramaturgia de última hora un testimonio del atormentado hombre contemporáneo. Era notoria su preferencia por el teatro más inquieto, más novedoso, y aquí tenía cabida el de Jorge Díaz, a menudo relacionado con los autores del «absurdo» europeo, aunque probablemente no se trataba más que de una deformación hasta lo grotesco de la problemática «burguesa» de sus coetáneos.

El programa inicial del Teatro Experimental podía considerarse cumplido: se había logrado la renovación escénica, se había conseguido un público adicto, se estrenaban las mejores obras del teatro universal y cada año aparecían nuevos autores nacionales. Tal vez el momento más glorioso de la nueva época lo señaló la gira a Europa del Teatro de Ensayo en 1961, que estrenó con gran éxito en Madrid *Deja que los perros ladren*, *La pérgola de las flores* y *Versos de ciego*, y esta última también en París, en el V Festival del Teatro de las Naciones. Las críticas elogiosas fueron unánimes y el conjunto de la Universidad Cató-

lica pudo regresar satisfecho de la gran acogida dispensada a su trabajo.

A medida que avanzaba la década, sin embargo, el aparato teatral montado a escala nacional en veinte años de esfuerzos parecía anquilosarse. Las críticas que tanto desde el Teatro de Ensayo como desde el ITUCH se habían hecho a los dramaturgos, señalando la decadencia del teatro burgués²⁰, así como la «insípida intimidad»²¹ predominante en las creaciones nacionales, eran todo un síntoma. Los autores intentaban nuevas formas de expresión, pero obviamente sus limitaciones eran las mismas de los teatros universitarios a cuya sombra habían surgido: las que nacían de constituir la manifestación cultural de la clase media ciudadana, intelectualmente la mejor preparada y en general de ideología sociopolítica avanzada, pero que apenas iba más allá de considerar el teatro como un hecho simplemente cultural para convertirlo en expresión de las inquietudes y los problemas que le eran propios. Por lo mismo su público, cuando alcanzó una cota determinada de afluencia a los espectáculos (el 1 por 100 en Santiago), se estabilizó, y cuando la calidad de los espectáculos que se le ofrecían empezó a mostrar notorios altibajos, tal vez reflejando simplemente el agotamiento por la labor realizada y el paso de los años por sus protagonistas, tendió a disminuir.

La presencia de ICTUS significaba, además (también la de otros conjuntos de calidad notable), que los dos grandes grupos universitarios habían dejado de ocupar el primer plano de la actualidad escénica, o al menos debían compartirlo. Otros acontecimientos, aparentemente menos importantes, pero extraordinariamente reveladores, estaban relacionados con el teatro de aficionados: en 1966 la Central Unica de Trabajadores creó el Teatro CUT, que trataba de plantear en sus obras una problemática netamente obrera. Mantenía relaciones con la Universidad de Chile, pero únicamente para que se le proporcionase asesoramiento técnico, reservándose la elección de las obras, que fueron sobre todo las de Elizaldo Rojas y Víctor Torres, dos escritores de izquierda cuyos méritos «artísticos» no habrían sido los suficientes para ser tenidos en cuenta por el ITUCH o el Teatro de Ensayo. La actitud de la

²⁰ Tal podía leerse en unas declaraciones de Eugenio Dittborn entonces presidente del Teatro de Ensayo, a Orlando Rodríguez B. Véase «Bertold Brecht, un camino importante en el teatro. Entrevista al presidente del TEUC», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 5, Santiago de Chile, octubre de 1961, págs. 6-7.

²¹ Véase ORLANDO RODRÍGUEZ B.: «Nuestra actual dramaturgia», en *Escenario*, revista teatral, año I, núm. 1, Santiago de Chile, abril de 1961, pág. 3.

Central Unica de Trabajadores equivalía a decir que si no había surgido un interesante teatro obrero era porque el paternalismo cultural de los universitarios lo había impedido, y otros acontecimientos vinieron a incidir en este particular. A principios de 1968 se celebró el VII y último Festival de Teatro Independiente y Aficionado, y pocos meses después la Universidad Católica patrocinaba el Primer Festival de Teatro Obrero, en el cual, si seguía manifestándose la subordinación de los grupos aficionados a las maneras profesionales, se llegó a importantes conclusiones sobre la necesidad de coordinar los esfuerzos para conseguir un teatro auténticamente enraizado en la gran masa de la población, que expresase sus problemas y tratase de hallarles una posible solución.

Los procesos de reforma en que se vieron envueltas aquel año las universidades pueden considerarse, en lo que al teatro se refiere, como un esfuerzo para no perder el tren de los acontecimientos. El Teatro de Ensayo se convirtió en el Taller de Experimentación Teatral, que a fines de 1969 se integraba en la Escuela de Artes de la Comunicación, desapareciendo como organismo autónomo. Sus comienzos fueron prometedores, para encerrarse posteriormente en una actividad netamente «experimental», con producciones a veces de auténtica calidad, pero aceptables sólo para un público muy minoritario, en ocasiones adaptando para la escena narraciones o poemas, como *Obra gruesa*, de Nicanor Parra, ya en época de Allende. En realidad era una forma de marginarse del «proceso» hacia el socialismo, y por lo mismo de la realidad que vivía el país. La actitud de la Universidad de Chile fue notablemente diferente, y en la «declaración de principios» de su Departamento de Teatro (DETUCH), que sustituía al Instituto de Teatro, se podía advertir la intención de «integrar en su hacer artístico a la sociedad toda»²² y llegar a las grandes masas de la población mediante obras realmente comprometidas. Y, en efecto, limitándose a las piezas de autor nacional, incluyó en sus programas *El evangelio según San Jaime*, de Jaime Silva (1969), que los más pacatos condenaron como una parodia irreverente y que ponía de relieve la utilización de la religión por los poderosos al servicio de sus intereses, y *Los que van quedando en el camino* (1970), una pieza escrita algunos años antes por Isidora Aguirre en la que se revivía la matanza de campesinos de Ranquil, en 1934. En los años de la Unidad Popular el DETUCH iba a mantener

²² Véase DOMINGO FIGA: «Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile», en *Conjunto*, revista de teatro latinoamericano, año 3, núm. 7, La Habana, ¿1968?, págs. 99-102.

esta orientación, y, en lugar de llegar a un público nuevo, lo que ocurrió fue que perdió el que tenía. En efecto, el público «burgués» que había soportado estoicamente todas las críticas, por superficiales tal vez, mientras vinieron de autores nacidos en su mismo medio o de «maestros» del teatro universal, dejó de hacerlo cuando la situación política se radicalizó, y en consecuencia la audiencia disminuyó notablemente²³. El DETUCH se veía además rebasado por los propios alumnos de su Escuela de Teatro, partidario de una actividad más directa entre obreros y campesinos, y en estos sectores era precisamente donde, dadas las circunstancias, había de hallar mayor eco su labor.

El teatro obrero y campesino, y en general el aficionado, parecía en condiciones óptimas de lograr un desarrollo notable. En 1969 se había celebrado la Primera Convención Nacional de Teatro Aficionado, en la que nació la Asociación Nacional de Teatro Aficionado (ANTACH), encaminada a aunar los esfuerzos de los numerosos grupos en la búsqueda de una expresión propia y, aunque en la mayor parte de los casos se mantuvo la ambición de lograr un nivel «profesional», en otros se aspiraba sobre todo a la expresión, por encima de las preocupaciones artísticas, de una problemática social, ceñida generalmente a la lucha de clases y a las miserables condiciones de vida de los sectores menos favorecidos. El Teatro Nuevo Popular, «conjunto piloto» de la Central Unica de Trabajadores desde 1971, realizó los montajes de *El círculo de tiza*, de Brecht, *La maldición de la palabra*, de Manuel Garrido, y *Tela de cebolla*, de Gloria Cordero, estos últimos integrantes o colaboradores del propio conjunto. Otros grupos realizaron alguna actividad de interés, pero el panorama general era mucho menos rico de lo que podría creerse. La actividad política era muy intensa en la calle, en el trabajo, en la vida toda, y los múltiples problemas apenas dejaban tiempo para actividades artísticas. El teatro aficionado aún no se había encontrado a sí mismo cuando se vio cortado radicalmente por el golpe militar de 1973.

Otro problema se hacía evidente: Desde años antes no aparecían autores nuevos de calidad, y los que la habían demostrado en los años cincuenta y principio de los sesenta se habían callado, o habían muerto como en el caso de José Chesta y Luis Alberto Heiremans. Miguel Litin y Raúl Ruiz, dos jóvenes autores de tendencia vanguardista, se ha-

²³ Lo mismo ocurrió con el Teatro de la Universidad de Concepción, ahora Departamento de Arte Teatral (DATUC), que optó por obras de problemática social y se quedó sin público. Dirigido por Roberto Navarrete, montó obras de Acevedo Hernández, Chesta, Sergio Arrau, el propio Navarrete y otros, siempre autores nacionales.

bían pasado al cine; Egon Wolff se dedicaba a escribir una novela, Jorge Díaz pasaba en España la mayor parte de su tiempo y Vodanovic no daba a conocer nada desde que en 1969 obtuviese con *Nos tomamos la Universidad* un éxito notable. Hubo excepciones, no obstante, y quizá la más llamativa fue la de María Asunción Requena: *Chiloé, cielos cubiertos* fue estrenada por el DETUCH en 1972 y *Homo chilensis* por TEKNOS en 1973. Por lo demás, el Departamento de Teatro hubo incluso de programar *Los desterrados*, de Torres, quien, a pesar del Premio Casa de las Américas 1973 concedido a su obra *Una casa en Lota Alto*, había demostrado sobradamente su escasa calidad, y no apareció ningún otro autor notable.

El problema se resolvió buenamente echando mano de autores extranjeros y sobre todo de «creaciones colectivas», que proliferaron entre los conjuntos aficionados. ICTUS había señalado el camino a finales de la década anterior y lo había hecho con éxito (*Cuestionemos la cuestión*, 1969). En la época de Allende ofreció otros (*Tres noches de un sábado*), y su ejemplo cundió en EL ALEPH y otros grupos independientes de creación reciente. Por lo demás se hacía notorio el regreso a las obras de grandes autores: El «Teatro del Ángel», que se presentó en 1971 con *La mantis religiosa*, una obra de Sieveking, integrante del grupo, montó *La Celestina* y piezas de Ibsen, Shaw, etc.; el «Teatro del Nuevo Extremo», *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, y *Tartufo*, de Molière²⁴. Por otra parte renacían con fuerza —nunca desaparecieron del todo— espectáculos fáciles o divertidos, sobre todo por la compañía de Lucho Córdoba-Olvido Leguía y la de Silvia Piñeiro, que contaban siempre con un público adicto.

El panorama en los años de la Unidad Popular reflejaba así la extraordinaria complejidad de la vida nacional. De una parte, un rico movimiento cultural obrero y campesino que apenas tuvo tiempo para sus primeras manifestaciones, y de otra, algunos conjuntos entregados a la labor experimental más característica de los «teatros de arte» o a la difusión de obras de predominante interés cultural. Los teatros universitarios habían tenido que decidir entre el compromiso con el proceso sociopolítico que vivía el país o marginarse en actividades de orden puramente estético. Y aunque en buena parte simpatizaban con la «vía chilena hacia el socialismo», los autores callaban, tal vez porque habían comprendido que no les quedaba nada importante que decir. Al margen, ajeno a preocupaciones de una u otra índole, el teatro «comercial»

²⁴ Véase HANS EHRMAN: «Chilean Theatre: 1971-1973», en *Latin American Theatre Review*, 7/2, primavera 1974, University of Kansas, págs. 39-43.

podía encontrar su público entre quienes opinaban —y no eran pocos— que ya había suficientes problemas en la vida real y buscaban en el teatro una posibilidad de evasión. Ninguna obra sobresaliente ha quedado como testimonio dramático de aquellos años que parecían decisivos, pero ese mismo espectro de actitudes diferentes en quienes tenían algún lugar en la escena nacional es singularmente expresivo de las inquietudes de una época. Cuando el golpe militar se 1973 hizo que el panorama variase radicalmente, el teatro chileno parecía haber llegado al final de la etapa más brillante de su historia.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid