

I. SISTEMA DE PRODUCCION Y CIRCULACION SOCIAL DEL MELODRAMA.

1. Teatro y Radioteatro.

El melodrama es el género más montado junto con el sainete en los alrededores de 1950 en Chile y se encuen - tra en un momento de cristalización en su formato y contenido. Aún cuando tiene una estrecha relación a través del radioteatro con un medio de comunicación de tecnología moderna y explotación comercial como es la ra - dio, proyecta una visión de mundo tradicional que rechaza los valores de la sociedad de consumo.

Se trata de un género que aún mantiene un fuerte arraigo en la sociedad, ya que es el único que atrae a un público altamente masivo. Esta situación es estimulada por los radioteatros y recogida en las amplias salas de cine de los barrios de Santiago y de provincias, con capacidad cercana a los 1.000 espectadores o más (1). En este sentido, opera como un verdadero teatro móvil que se acerca a su público, yendo a sus propios lugares de residencia (2), y abarcando toda la ciudad en la medida que

(1) "... Yo llenaba el Teatro Alameda con más de mil plateas, quinientos balcones y mil quinientos galerías, el teatro más grande de Chile después del Caupolicán, y yo hacía tres funciones diarias y las tres llenas".

Arturo Moya Grau, entrevista realizada en 1982 por un miembro de este equipo de investigación.

(2) Con ello capta un público familiar más que uno vinculado al trabajo en oficinas céntricas.

los días lunes se presentaba en un barrio, los martes en otro, y así sucesivamente. A la vez, en cada día se realizaba más de una función (matinée, vermouth y noche), con lo que se captaba un público aún más masivo.

Otra modalidad utilizada por los realizadores de este género, especialmente en el primer quinquenio del '50, fue la de los teatro-carpa, que también aseguraban movilidad dentro de la extensa área urbana en que ya se había convertido Santiago (NOTA).

NOTA. Los teatros móviles poseen su antecedente en el continuo enlazamiento entre lo circense y lo teatral, ya que en sus espectáculos solía contemplarse sketches, entremeses, u obras de género chico.

Pero en 1942 surge un antecedente directo, ya que por iniciativa de la Dirección Nacional de Teatro, creada por ley en 1935 para fomentar el Teatro Nacional, se pone en circulación cuatro teatros móviles. Funcionan en carpas especialmente acondicionadas para teatro, y su repertorio está basado en dramaturgia chilena fundamentalmente. Estuvieron a cargo de estos teatros móviles Enrique Barrenechea, Acevedo Hernández, Juan Ibarra, Pérez Berrocal y Rogel Retes, entre otros. Se daba cabida a obras dramáticas, melodramas, sainete.

La intención de estos teatros-móviles era realizar extensión cultural a sectores populares, dentro del espíritu del Frente Popular. Las carpas se ubicaron en la Estación Central, en la Plaza Almagro, en Quinta Normal, realizando también giras a provincias.

Testimonios de los principales empresarios-autores de la época, recogidos en entrevistas realizadas por este equipo de investigación, -Arturo Moya Grau y Flor Hernández con Tito Palacios- aseguran que el público asistente era heterogéneo: mujeres y hombres de diferentes edades y estratos sociales. Para avalar esta última aseveración se mencionaba que el cine California de Nuñoa y el Marconi de Providencia (1) formaban parte del circuito. No obstante, el grueso de los cines-teatros estaba ubicado en sectores populares.

Esta forma de circulación del género confirma que su público no es el habitual del teatro, acostumbrado a desplazarse o concurrir a las salas céntricas, especialmente concebidas o adaptadas para hacer teatro. Por ello, tampoco se usa la publicidad en los periódicos, típica del teatro de sala, sino que su carácter zonal hace privilegiar el empleo de volantes, afiches y megáfonos, aparte de la propaganda realizada directamente a través de la radio.

Este sistema de difusión teatral se desarrolla por su correspondencia de intereses y necesidades con el radioteatro. Las emisoras cedían a los empresarios de radio-teatro espacios de aproximadamente 20 minutos, con

(1) Ambos barrios de personas acomodadas.

una duración de 25 a 60 capítulos. En general, los realizadores y autores no recibían pago por estas emisiones, pero tampoco debían pagar por ellas. Los beneficios para ambos eran indirectos: el empresario radial captaba un público seguro para su estación, en tanto igual cosa conseguía el empresario del radio-teatro para sus presentaciones teatrales en sala, publicitadas en el mismo espacio radial. El negocio para este último radicaba, entonces, en las exhibiciones en vivo, pero la radio era un requisito para asegurar la asistencia masiva que, a su vez, hacía rentable la operación.

Poco antes de terminarse la serie radial, cuando el público estaba involucrado en el suspenso de la trama y encariñado con los personajes, se presentaba una síntesis de la obra en vivo y en directo en las salas. Los auditores asistían a conocer el final, a rememorar la obra y a dar cuerpo a personajes que hasta ahora sólo se habían constituido desde la voz. A provincias se mandaban las grabaciones de las series, las que se emittían en forma coordinada con las giras de las compañías.

Los actores en el teatro no siempre eran los mismos de la serie radial, ya sea porque tenían problemas de tiempo para realizar estas exigentes (y sacrificadas) presentaciones itinerantes, o porque su físico no se avenía con el personaje.

Las puestas en escena contaban con un director, pero eran muy simples ya que se debían adaptar a distintos escenarios y condiciones técnicas no adecuadas para el

teatro. La utilería solía ser mínima, y muchas veces se complementaba con lo que se podía conseguir en ca da lugar (1).

La precariedad institucional de estas compañías, y la ausencia de un concepto estético de unidad del montaje, permitía circunstancias como la de que cada actor aportara su propio vestuario, salvo que se tra tase de una obra de época.

Dado que la acción radicaba en la palabra hablada que narraba y/o calificaba hechos y acontecimientos, y que los personajes son tipos humanos sin mayores ambigüedades -adaptación al uso masivo de la radio- la puesta en escena no creaba espacios a través de la actuación, ni de su relación con la iluminación, uso de objetos o escenografías (en general, decorados de papel). Era más bien una actuación que presentaba, con la emocionalidad correspondiente, la historia y perso

(1) "Los montajes eran muy rudimentarios. Nunca traba jábamos en un escenario fijo (teníamos salas que variaban de 1.20 m. a 40 metros) por lo que había que trasladar todo el material de escenografía. Como eran diversos los escenarios, empleábamos el sistema antiguo del decorado colgado en perspecti va, pintado en relieve para cada sala. ... yo siempre tuve un director, nunca dirigí una obra, mi director era un hombre de teatro muy va lioso, trabajó casi 20 años conmigo. Era José Per lá. El había llegado con compañías españolas. Se radicó en Chile, trabajó mucho con Flores. Tra bajaba en la radio y en el teatro. Yo le entrega- ba la obra y tenía que montarla. Más de alguna vez tomó el libreto y lo rompió delante mío". Arturo Moya Grau, en entrevista op. cit.

najes de manera frontal.

A la vez su presentación en teatros muy grandes o con mucho público requería del uso de micrófonos, recalcando con ello la función de lo oral como expresividad privilegiada. Se caracterizaba así por un tono operático más que por la gestualidad íntima empleada en el realismo psicológico prevaleciente a la época en los teatros de bolsillo.

No obstante que la puesta en escena correspondía a un estilo decimonónico y de principios de siglo en el teatro, su multitudinario público se sentía satisfecho con este formato, el que en todo caso era correspondiente con la visión de mundo tradicional que expresa el género en esta época.

2. Autores y Compañías.

En la década del '50 al '60 el melodrama tuvo una presencia cuantitativa importante, llegando a su máximo desarrollo entre 1951 y 1954, y decayendo ostensiblemente de 1959 en adelante, subsistiendo hasta 1966 y 67 sólo dos compañías y autores estables (Moya Grau y Nieves López Marín).

Las compañías y dramaturgos que sostuvieron este género en la década del '50 en su mayoría eran parte del medio teatral formado desde alrededor de la década del '20 en adelante, siendo Moya Grau uno de los más