

1. RENOVACION DRAMATICA Y RENOVACION TEATRAL: DESEQUILIBRIOS Y ARMONIAS.

Sin duda una de las generaciones más importantes de toda la historia del Teatro Chileno es la que acompaña al movimiento de renovación teatral provocado por los teatros universitarios en la década del '40 y que se desarrolla en las décadas posteriores.

Es una renovación tardía en relación a México, Argentina y algunos otros países latinoamericanos, ocurrida a fines de la década del '20, pero la chilena tuvo la característica peculiar de basarse en una institucionalidad universitaria-estatal, que le da un apoyo y una proyección raramente alcanzada en el continente, donde sólo se desarrolla en el área del teatro independiente.

Hablamos de renovación, porque ésta se da en múltiples campos del quehacer teatral, específicamente en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), y en el Teatro de la Universidad de Concepción (1948).

En trabajos anteriores (1), hemos explicitado pormenorizadamente las características del teatro realizado en Chile en la primera mitad del Siglo, el que aún tenía vigor autoral y en las tablas cuando entraba a escena la dramaturgia universitaria.

La extracción socio-cultural de sus ejecutores era diversa, siendo muchos de ellos españoles y latinoamericanos de países limítrofes. En cuanto a los chilenos, se caracterizaban por haberse ligado al teatro a través de una práctica directa en las compañías existentes, las que tendían a una reproducción de formas tradicionales en el modo de producción, readequando la dramaturgia al momento histórico-social, pero desde una alta continuidad con las matrices de significación heredadas: el melodrama, el sainete, el naturalismo. Hubo algunos autores preclaros —los más destacados, Armando Moock, Germán Luco Cruchaga, Acevedo Hernández— que ya desde los años '20 habían incursionado en nuevas temáticas, en nuevos niveles de la realidad, en otros lenguajes capaces de dar cuenta de la sensibilidad moderna, de las maneras transformadas de entender y analizar los conflictos del hombre en sociedad. En la década del '30 Enrique Bunster, Roberto Sarah, Benjamín Morgado se agregan a los anteriores.

(1) Ver: María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela. "Teatro y Sociedad Chilena en la Mitad del S. XX: "El Melodrama" y "El Sainete" en Revista Apuntes N° 91 y 92.

Pero justamente estos precursores incomprendidos en su época manifiestan la necesidad de la relación existente entre contenido y forma. Sus textos eran montados de acuerdo a las formas usuales en la época: sin escenografías corpóreas, sin iluminación, sin vestuario ideado para la obra, sin director de actores y sin estudio de la proposición dramática para rescatar sus sentidos y estética y proyectarlos en la actuación. Ello hacía que la complejidad del tratamiento psicológico de los personajes, de los símbolos empleados que le conferían una significación más amplia a las obras, no pudiesen manifestarse. Así, la correspondencia entre una renovada percepción de la realidad y una renovada expresión de ella quedaba rota, por lo que esa dramaturgia no logró expandirse y convertirse en la base de un nuevo movimiento teatral.

De aquí la importancia de establecer el hecho de que el desarrollo de la dramaturgia en tanto movimiento artístico no es independiente, sino que se corresponde, con la forma que posee la actividad teatral en su conjunto: con los oficios adscritos a las artes de la representación, con el tipo de espacio socio cultural en que se desarrolla, con los respaldos institucionales y formas de financiamiento, con las organicidades sociales que establece con un público que acude a participar, o a presenciar, los espectáculos, etc.

Como expresa el teórico y realizador teatral colombiano Enrique Buenaventura: "Nosotros entendemos por dramaturgia no lo que se suele entender, es decir un conjunto de textos literarios teatrales. Entendemos por dramaturgia un movimiento teatral. Y estructural e históricamente esto es lo que ha dado origen a los textos literarios teatrales. No se podría entender nunca los textos de Shakespeare sin un movimiento teatral Isabelino y sin el gran movimiento medioeval, tanto insular como continental, que precede al gran desarrollo del Teatro Isabelino. . . El movimiento no es solamente una cantidad apreciable de grupos teatrales trabajando en un lugar determinado, sino trabajando en un contexto determinado, en un contexto cultural, social, político, económico determinado, y con unas determinadas relaciones con el público. Si nosotros observamos la eclosión teatral que se produce en el Teatro Isabelino y en la Comedia Barroca Española del siglo XVII, se produce entre otras cosas por unas relaciones nuevas con un nuevo público. Entonces nos damos cuenta que estas relaciones son muy determinantes en la producción de una dramaturgia (1)".

Lo que aporta el movimiento teatral universitario en Chile es este "ethos" cultural, una nueva manera de realizar y conceptualizar el quehacer teatral.

(1) "Conversación con Enrique Buenaventura" en Documento de Teatro 1, Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, Perú pág. 33-34.

Este no surge de una evolución interna de los profesionales o realizadores habituales de teatro en el país, que mantenían vivificada la tradición hispánica decimonónica en un espacio comercial de emisión-distribución, ni de una presión de los dramaturgos por ver mejor interpretadas sus obras. Proviene de un lugar externo, que por tanto asume fuertes rasgos rupturistas, apoyado por un discurso de orden fundacional.

Son jóvenes alumnos universitarios los que, desde sus inquietudes culturales y artísticas insatisfechas por el teatro establecido, y estimulados por el contacto con otras concepciones de las artes del espectáculo, inauguran esta nueva fase del teatro chileno. Se inician como grupos aficionados, compuestos por jóvenes que nunca o escasamente habían hecho teatro, pero que, al menos su núcleo directivo, había discutido, pensado, imaginado un nuevo teatro. Sus premisas eran aún inciertas, pero se fueron afirmando en la medida que "*experimentaron*" o "*ensayaron*" mediante la puesta en escena de obras con todo lo que ello implica: seleccionar un repertorio, definir los roles teatrales que concurren a la realización de la obra, su modo de operar y su interrelación, decidir el espacio teatral utilizado, el público convocado y la relación establecida con él, etc.

2. PLANTEAMIENTOS Y REALIZACIONES DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS.

Como es sabido, son dos los principales lugares en que se desarrolla este movimiento y que adquieren una institucionalidad definida ya a fines de la década del '40: la Universidad de Chile, con el Teatro Experimental fundado en 1941, y la Universidad Católica de Chile con el Teatro de Ensayo fundado en 1943.

Ambos Centros creativos tuvieron en común un mismo estímulo que hizo a sus directores visualizar concretamente lo que habían prefigurado en sus anhelos de artistas e intelectuales: las presentaciones de diversas compañías europeas en el Teatro Municipal de Santiago. Especial impacto provocaron los montajes realizados por Margarita Xirgu, ex integrante de "La Barraca" de García Lorca. Tanto la obra Lorquiana como la proposición teatral que sustentaba los montajes impactaron fuertemente al medio cultural nacional al reencontrarse la fuerza dramática y la poesía, como base de una visión ética y humanista de hondo contenido, con un tipo de actuación, vestuario, escenografía e iluminación que acogía y proyectaba estéticamente dicha dramaturgia. Igualmente, la compañía teatral francesa de Louis Jouvet, el ballet de Joose o algunas compañías de operas rusas removieron el ambiente artístico de la juventud universitaria.

Y, como ocurriera con la formación del primer movimiento de teatro chileno