

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

(1914-1930) (1), fueron circunstancias históricas mundiales las que influyeron en estos hechos: primeramente, la Guerra Civil Española, que expulsó a muchos republicanos de su patria, siendo gran número de profesionales e intelectuales acogidos en nuestro país. Ellos dinamizaron la vida cultural nacional y algunos de ellos (como José Ricardo Morales) fueron partícipes directos del movimiento teatral universitario, al igual que Margarita Xirgu, quien hiciera clases de actuación a los jóvenes universitarios.

Asimismo, la Segunda Guerra Mundial impelió a muchas compañías profesionales del espectáculo a dejar Europa y realizar giras por América, por lo que la actividad cultural fue aquí inusitada en términos de cantidad y calidad.

Factores internos también fueron determinantes en factibilizar el respaldo institucional que tuvo el movimiento teatral naciente en la Universidad, factor decisivo en la transformación de un movimiento aficionado estudiantil en uno profesional y maduro. Es el inicio de la década del '40 en la que los países latinoamericanos encontraron un espacio económico mundial apropiado para emprender o ampliar procesos de modernización industrial y social. En lo económico, mediante una política de sustitución de importaciones al reforzar la capacidad productiva nacional. El campo socio-cultural acompañaba lo anterior robusteciendo el sistema educacional en sus diferentes niveles, así como la salud, la previsión, etc. Al frente de la gestión económica y socio-cultural estaba el Estado, parte del sistema político de compromiso entre los distintos grupos sociales, centrado en las clases medias representadas en el Frente Popular, coalición en el gobierno. El Estado aplicaba el principio de suplir en lo posible, a través de su aparataje y gestión, aquellas áreas cuyo desarrollo era precario por la debilidad de la sociedad civil. Se planteaba a sí mismo como gestor del desarrollo, en una concepción enfocada hacia el progreso y la modernización, siendo su referente filosófico e histórico el iluminismo positivista y los países más desarrollados.

Especialmente la Universidad de Chile, pero también la Católica, ampliaron fuertemente el rango de actividades desarrolladas en su seno, incluyendo algunas que no pueden tener en otros países cobijo universitario a nivel profesional. Así, diversas artes como la música, la danza, las artes plásticas y posteriormente el cine y la televisión fueron desarrolladas al interior de las universidades junto con el teatro. Todas, en una perspectiva similar, fundadas en los ejes de la modernización, la profesioanlización y la difusión.

(1) La Primera Guerra Mundial y la apertura del Canal de Panamá hicieron que ya no llegaran compañías españolas con la misma frecuencia a Chile y que aquellas que ya se encontraban aquí, se radicaran por largo tiempo.

Es así como los Teatros Universitarios se propusieron realizar una reforma radical en el teatro, abarcando su programa todos los ámbitos de este quehacer: *“Este movimiento respondía a las mismas finalidades que hicieron nacer los Teatros de Arte o Teatros Libres y posteriormente los Piccolo de Italia de post-guerra o el Teatro Nacional Popular de París. Se proponía la renovación haciendo un teatro profesional no comercial, creando una Escuela para la formación del hombre de teatro, formando al nuevo autor que representara a nuestra época, con personajes y problemas de nuestro tiempo, olvidando la arqueología de la “belle époque” de nuestros abuelos y que algunos la hacían actual a la fuerza. Todo esto significaba cambiar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía. . .”* (1)

Tres aspectos pueden destacarse: un nuevo concepto de lo teatral en tanto puesta en escena y dramaturgia; nuevos requerimientos para los realizadores teatrales en términos de formación y modo de producción; y relación con un nuevo público. Esto se logró a través de la creación de estructuras institucionales semi-integradas: la compañía de teatro de creciente profesionalización por una parte y la escuela de teatro, por otra.

a. Puesta en escena y dramaturgia.

Domingo Piga define así la concepción del espectáculo teatral por ellos manejado:

“Un espectáculo de conjunto, en que la unidad de la actuación es lo esencial, y existe además un perfecto equilibrio entre el actor y los intérpretes (director, actor, escenógrafo, iluminador); este espectáculo ha sido cuidadosamente ensayado durante un término de dos meses o más; no existe el divo, la estrella única, el actor se nivela; los creadores del espectáculo son el resultado de una formación profesional realizada en escuelas de teatro; los decorados están construidos en telas y son practicables y la iluminación está hecha por medio de reflectores de luz concentrada (concepto de volumen a través de la luz, construir con la luz, la luz en función del actor). Otra de las características del teatro de nuestro tiempo es la igualdad de importancia de cuantos participan en el espectáculo teatral terminando para siempre con la comparsa . . . todos (los personajes) son igualmente impor-

(1) Domingo Piga, citado por Carlos Ochsenius: *“El Estado en la Escena”* –pág. 95 1982, publicación Ceneca, Stgo., Chile.

tantes y necesarios para los fines de la obra" (1).

Durante casi un decenio, el repertorio de los teatros universitarios consistió en obras del "Siglo de Oro" español, francés o inglés —los clásicos— y más adelante también de teatro europeo y norteamericano moderno, de vanguardia. La primera obra montada por uno de estos teatros simboliza esta opción: "*La Guardia Cuidadosa*" entremés de Cervantes en el caso de la Universidad de Chile y "*El Peregrino*" auto-sacramental de Josef de Valdivielso en el caso de la Universidad Católica.

Algunos de los montajes que causaron mayor impacto en las primeras décadas de los Teatros Universitarios fueron: "*La Muerte de un Vendedor Viajero*" de A. Miller (1950); "*Fuente Ovejuna*" de Lope de Vega, (1952); "*Madre Coraje*" de Brecht (1953); "*Seis Personajes en Busca de Autor*" de Pirandello (1957); "*Largo Viaje hacia la Noche*" de O'Neill (1957); "*La Opera de 3 Centavos*", de Brecht (1959); todos producidos por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Por su parte, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica cuenta entre sus montajes más significativos con:

"*Contigo en la Soledad*" de O'Neill (1947); "*El Burlador de Sevilla*" de T. de Molina (1948); "*Anunciación a María*" de P. Claudel (1949); "*La Loca de Chaillot*" de Giraudoux (1950); "*El Camino de la Cruz*" de H. Gheon (1951); "*El Tiempo y los Conway*" de J. Priestley (1952); "*El Enfermo Imaginario*" de Molière (1955); "*El Dialogo de las Carmelitas*" de G. Bernanos, (1959).

Se buscaba con ello una ligazón con las fuentes consideradas más elaboradas y complejas del teatro universal, que tuvieran una cualidad estética y ética relevante que decían no encontrar en el tipo de géneros y dramaturgia prevalectante en el país. El Teatro de la Universidad de Chile, nacido en el Pedagógico e integrado principalmente por profesores de lenguas y literatura, tendió a seleccionar sus obras por las cualidades literarias y didácticas; en cambio, el Teatro de la Universidad Católica, formado por jóvenes vinculados a la arquitectura y la música, se interesó por las posibilidades plásticas de la puesta en escena, y por la base ética-cristiana de las obras.

(1) Domingo Piga, "Representaciones, Montajes. Nuevo Concepto del Espectáculo" pág. 19 en "Dos Generaciones de Teatro Chileno" Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, 1963.

b. Formación de los realizadores.

Un espectáculo teatral como el ahora buscado requería del ejercicio de una serie de capacidades artísticas; necesitaba no sólo una renovación del actor, sino la incorporación de una serie de otras especialidades coadyuvantes, que implicaban una redefinición de roles y una incorporación de otros previamente inexistentes. En especial, el de director, concebido como aquel que le da un punto de vista interpretativo y estético a la obra, otorgándole unidad a los diferentes componentes. También, los de escenógrafo, diseñador de vestuario, iluminador, son oficios inéditos en el país. Por otra parte, la concepción y el trabajo del actor también varían, adquiriendo ahora una fuerte inspiración Stanislawsiana.

En una primera etapa, los jóvenes estudiantes son autodidactas en estas disciplinas: se van perfeccionando a través de la experimentación en los montajes, la lectura de los teóricos europeos y la educación formal adquirida mediante becas de estudio en el extranjero. Sobre esta base, forman escuelas de teatro, en las cuales traspasan estos conocimientos y perspectivas, dando por resultado una profesionalidad teatral que constituye actualmente la base del medio profesional nacional.

Obviamente los elencos también incluían actores de la tradición teatral anterior, tanto en los teatros universitarios a partir de una cierta época (1947 más o menos), como en las compañías “*de bolsillo*” y otras que estos nóveles realizadores de teatro formaron en el campo independiente.

Definen los formadores del teatro universitario al tipo de profesional en que ellos devinieron, o que formaron en sus escuelas, en los siguientes términos: *“Estábamos inspirados de la ética Stanislawsiana, que se traducía finalmente en una limpieza y armonía de conjunto, que el público decía “hay un no se qué” en la representación. Y ese “no sé qué” era la disciplina rigurosa de los meses de ensayo y de trabajo en común. Se aprendió a respetar al autor y al público no improvisando, sino preparando y previniendo todo. Nos sometimos en diálogo fraternal, que no significa subordinación, al director” (1).*

“Nuestra generación pertenece a la época de lo que se llama hombre de teatro. El hombre de teatro íntegramente considerado. Es en este sentido que hemos formado las nuevas generaciones que ya han egresado de la escuela. Este concepto significa: una educación técnica muy completa que pone al alumno en contacto con los más variados temas y problemas del teatro, una educación ética que le da al futuro actor o director o escenógrafo o profesor

(1) Domingo Piga, op. cit. pág. 18.

un sentido de responsabilidad y disciplina y de amor por su oficio, y una formación socio-económica para que este futuro hombre de teatro conozca el medio para el cual va a trabajar, donde va a ejercer su profesión" (1).

c. Relación con un nuevo público.

El público de teatro habitual, masivo, que seguía a los melodramas y sainetes populares, no era automáticamente recuperable para este teatro, ya que sus apelaciones eran diferentes. De los teatros de barrio, (o cines usados como teatros), las carpas móviles, etc., se pasa a salas de teatro más tradicionales, tanto por el realce cultural que se le quería dar al espectáculo, como por los requerimientos escénicos de los montajes (iluminación, sonido, escenografía corpórea, etc.).

En una primera época (ya que sólo a mediados de los '50 los teatros universitarios obtuvieron salas propias) las obras de estos teatros eran presentadas preferentemente en el Teatro Municipal de Santiago, principal cenáculo de la "alta cultura" en el país. Luego, se estabilizaron en salas céntricas, así como los teatros de bolsillo que derivaron de su línea.

La convocatoria más inmediata de esta proposición teatral, en términos de público, fue realizada a aquellos que formaban parte de un mismo ámbito cultural; jóvenes universitarios, intelectuales, profesionales y clases medias y altas sensibles respecto a las manifestaciones artístico-culturales más elaboradas. Tanto en relación a éstas como a otras capas sociales a las cuales se dirigió una labor de extensión, se planteó la necesidad de "educarlas" como espectadores teatrales, para acrecentar su capacidad de apreciación de los espectáculos. Para ello, se confeccionaban programas que no sólo incluían la nómina del elenco y los realizadores (sin destacar figuras), sino que contenían información y puntos de vista del director de la obra y otras personalidades. Se daban conferencias acerca de autores, obras y teorías teatrales; se escribían artículos especializados en diversos medios de comunicación. Como respaldo a esta actividad, se constituyó en la Universidad de Chile un Departamento de Investigación y Estudios Teatrales y se publicaron revistas: "*Teatro*", de la Universidad de Chile, fundada en 1945, y "*Apuntes*" de la Universidad Católica, fundada en 1960.

(1) Domingo Piga, "El Concepto Moderno del Hombre de Teatro, su Formación Sistemática", pág. 95 en "Dos Generaciones..." Op. cit.

Aunque el teatro de la tradición anterior aún mantenía vitalidad en la década del '40 y del '50 (1), con públicos social y culturalmente heterogéneos, el nuevo tipo de circulación de las obras realizada por los teatros universitarios y su repertorio, sumado a la expansión del cine sonoro y la comunicación de masas de la industria cultural de la diversión (fotonovelas, radio, etc.), hicieron que el público de teatro se redujera en cantidad y se homogenizara en su composición social. Se produce aquí también, entonces, una ruptura respecto a la organicidad popular que tenía un cierto tipo de teatro en nuestro país.

3. LOS NUEVOS DRAMATURGOS

Es entonces en este contexto teatral y cultural que se desarrolla una nueva generación de dramaturgos. Existe por cierto un grupo de dramaturgos de transición, que escriben desde la década del '40, como Santiago del Campo, Wilfredo Mayorga, Benjamín Morgado, Camilo Pérez de Arce, Roberto Sarah, además de los ya mencionados "*grandes*" como Moock y Luco Cruchaga, que contienen en su dramaturgia una perspectiva moderna desde la década del '20.

Los dramaturgos considerados parte del movimiento teatral universitario tienen en común ser profesionales a nivel universitario (profesores, abogados, arquitectos, asistentes sociales, e incluso, ingeniero químico, médico, dentista), y haberse "alimentado" cultural y estéticamente con las obras presentadas por los teatros universitarios; especialmente, como viéramos, obras clásicas y de vanguardia europea o norteamericana.

a. Autores estrenados del 50 al 55.

Algunos dramaturgos pertenecían a los teatros universitarios propiamente tales, en los que desempeñaban labores de director teatral, escenógrafo, asesor literario o profesor de la Escuela. Es el caso de algunos fundadores de dichos teatros: Pedro de la Barra, del TEUCH, quien estrena en 1951 en dicho Teatro su obra escrita mientras realizaba estudios teatrales en Inglaterra, "*Viento de Proa*". Gabriela Roepke, fundadora del Teatro de Ensayo, posee una nutrida producción desde 1954, que incluye entre otras obras: "*Asuntos de Estado*" (1954), "*La Invitación*" (1955), "*La Telaraña*" (1958), "*Juegos Silenciosos*" (1959), esta última, presentada por El Teatro de Ensayo. Asimismo, Fernando Debasa crea entre otras obras "*Mamá Rosa*" en

(1) Ver: M.L. Hurtado, L. Valenzuela: "*El Melodrama*", "*El Sainete*" y "*La Comedia Elegante*" Teatro Chileno en la Segunda Mitad del S. XX, en Apuntes 91 y 92, Universidad Católica de Chile.