



LOS CUATRO PRIMEROS AÑOS DEL TEATRO DE ENSAYO

Fernando Debesa

Escenógrafo y Dramaturgo
Premio Nacional de Arte

A cincuenta años de distancia, veo las cuatro primeras obras presentadas por el Teatro de Ensayo como una totalidad, con rasgos claves en común. Creo que en esas cuatro obras se realizó un trabajo intenso de búsqueda y creación. En mi opinión, lo que vino después se deslizó por los rieles establecidos en esos cuatro años, sobre una serie de *principios* que se habían definido como los propios de un teatro de arte.

Las circunstancias son bien conocidas. A causa de la Segunda Guerra Mundial llegaron a Chile las compañías de doña Margarita Xirgú (1937-1939-1944), la de Louis Jouvet (1942), los Ballets Jooss (1940) y los Ballets Rusos del Coronel de Basil (1942-1943-1944). Eran conjuntos de la más alta calidad europea y nos dieron a conocer el mejor teatro y el mejor ballet a nivel internacional. Doña Margarita nos deslumbró con las obras de García Lorca, Jouvet con las de Claudel y Giraudoux, Jooss con sus coreografías magnéticas que iban a cambiar la danza en Chile y el Coronel de Basil nos familiarizó con la gran tradición rusa de los ballets de Chaikowsky y las obras maestras contemporáneas de Strawinsky, Prokofiev, Debussy, Ravel, Falla, Strauss y otros.

Estos espectáculos perturbaron a dos generaciones de chilenos. ¿Cómo aprovechar esa elevada experiencia artística para nuestra cultura? Don Domingo Santa Cruz, decano entonces de la Facultad de Artes, reaccionó con rapidez y contrató a tres miembros de los Ballets Jooss—Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht— para fundar una Escuela de Danza en la Universidad de Chile.

Pero, ¿y los demás, los que teníamos veinte años? En 1941 se había fundado el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, con la indudable influencia de las temporadas de doña Margarita. Y nosotros, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, ¿qué podíamos hacer? A algunos, estos espectáculos nos dejaban sin dormir, interrumpían nuestra vida de estudiantes y nos hacían sentir la obligación de seguir los pasos de las compañías española y francesa. Pero lo curioso es que en estas obsesiones no había absolutamente nada de personal. Ninguno de nosotros tenía ambiciones de llegar a ser un actor célebre. Nada de eso. Lo que nos atraía era el *conjunto*, el escenario entero como lugar de creación dramática, plástica y musical. Tuvimos docenas de reuniones afiebradas, que siempre terminaban en la misma pregunta: ¿con qué medios contamos? Nuestro Rector no manifestaba interés, pero un profesor joven, Roque Esteban Scarpa, se entusiasmó y decidió ayudarnos. Con la complicidad de don Pancho Vives—Vice-Rector— se consiguió una magra suma de dinero y Roque eligió **El peregrino**, de Josef de Valdivielso. Ya estábamos embarcados.

Para entender ese montaje, como los tres que siguieron—**El abanico**, de Goldoni; **La comedia de la felicidad**, de Nicolás Evreinoff y **El gran farsante**, de Balzac—es inevitable referirse a las personas que de alguna manera marcaron el rumbo de esas cuatro escenificaciones. Pedro Mortheiru, Teodoro Lowey y yo éramos

estudiantes de Arquitectura y teníamos una sólida formación plástica. Gabriela Roepke y Teodoro Lowey habían tenido una buena educación musical. Mortheiru era pianista por afición, pero al escucharlo en sus improvisaciones, resultaba evidente su talento creativo. En cuanto a mí, el menos músico del grupo, había acompañado regularmente a mi padre a conciertos sinfónicos desde los doce años.

Además, los cuatro teníamos la pasión del ballet. Digo *pasión* y no *afición* porque veíamos en las coreografías una arquitectura en movimiento y ese espectáculo suscitaba en nosotros emociones y pulsiones intensas. Una de las preguntas que nos hacíamos era: ¿cómo integrar la danza dentro de la representación teatral? En las cuatro obras de los primeros años hubo un intento de respuesta.

El peregrino fue producto de nuestra intuición y sobre todo, de la de Pedro Mortheiru. Sabíamos perfectamente lo que era un auto sacramental y sus personajes abstractos, como la Verdad, la Tierra o el Deleite. Mortheiru —con mucha sensatez— se aferró al texto. En larguísimo ensayo le pidió a sus nóveles actores decir ese texto con pronunciación clara, en forma que se entendiera bien. Esta etapa fue tarea de titanes. Luego vino el trabajo de interpretación, que no tuvo demasiadas complicaciones por el carácter absoluto, simplificado de los personajes. Los decorados de Pablo Burchard hijo fueron sencillos, como mis trajes y la coreografía de Oscar Pinochet.

Entre esta producción y la del año siguiente —**El abanico**, de Goldoni— tuvimos un trabajo de maduración que nos hizo sudar tinta. Conscientes de nuestra responsabilidad, decidimos veranear juntos con Gabriela y Mortheiru. Ese verano fue en realidad un curso intensivo en que discutimos largamente nuestra única experiencia teatral y enfrentamos nuestras ideas y procedimientos escénicos para el futuro. Elegimos la comedia dieciochesca sabiendo muy bien que por primera vez íbamos a abordar personajes con alguna psicología. Agregaré que en ese veraneo nos decidimos por el nombre *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica*, lo que menciono porque indica nuestra voluntad de un conjunto duradero.

Desde los primeros ensayos de **El abanico**, percibí la maduración substancial de Pedro Mortheiru. Para simplificar, diré que su noción de pura intuición empezó a ser sustituida por las de método y técnica. Estas ideas, por supuesto, las hacía llegar a los actores, con lo cual los ensayos se transformaron en verdaderas clases. Los resultados de este enfoque fueron una escenificación valiosa desde muchos puntos de vista. La actuación superó largamente los problemas de elocución anteriores, llegando a presentar personajes convincentes y llenos de gracia. Además, Mortheiru los hizo moverse con liviana plasticidad, de acuerdo a cierta música del siglo XVIII (el Concierto para Corno de Mozart). Hubo, muy en el espíritu de la comedia, escenas bailadas breves, como viñetas.

La comedia de la felicidad, del dramaturgo ruso Nicolás Evreinoff, es una obra difícil de clasificar. Comedia dramática desde luego, pero con vigorosos golpes de teatro y una atmósfera mágica a momentos. Mortheiru —con su doble experiencia teatral— se adaptó muy bien a esta comedia que se avenía con su personalidad. Usó él un estilo de actuación que se podría llamar semi-realismo, con algunas escenas contrastantes, como aquella en que Teodoro Lowey —que aparece como una vieja adivinadora— se transforma en escena en el famoso Frégoli. Creo que esta comedia fue una experiencia muy útil para los actores, con sus matices cerca y lejos del realismo.

La cuarta obra del Teatro de Ensayo fue **El gran farsante**, de Balzac, una comedia de aguda crítica de *la sociedad del dinero*. Su protagonista, Mercadet, es un especulador lleno de vitalidad y energía, que se mueve en el juego peligroso de la Bolsa, con compras y ventas a veces verdaderas y a veces falsas. Mortheiru imprimió a esta obra un estilo de comedia —especialmente en las escenas familiares— para girar hacia la semi-farsa en los diversos momentos en que Mercadet era perseguido por sus acreedores.

No puedo dejar de mencionar que esta producción cambió el curso de mi vida. Estaba de paso en Santiago en esos días una compañía teatral con actores de la Comedia Francesa, conducida por el ilustre Fernan Ledoux. Lo invitamos a una función de la obra de Balzac, que él debe haber conocido de memoria, y al final de la función me llamó a su palco. (Debo advertir que yo era el autor de los decorados y el vestuario). Ledoux era hombre de pocas palabras. Me dijo: *Usted debería estudiar en París*. Le expliqué que yo no tenía los medios. Poniéndose

de pie agregó: *Hablaré en la Embajada* y se fue. Cinco meses después yo zarpaba en un pequeño buque de carga en el puerto de San Antonio rumbo a Francia.

En mi ausencia de un año y medio, ocurrió algo muy importante en el Teatro de Ensayo. Pedro Mortheiru montó **Contigo en la soledad**, de Eugenio O'Neill –uno de sus mayores éxitos– con la importante colaboración de actores profesionales como Ana González y Justo Ugarte. Es bien sabido que con esta producción, Pedro Mortheiru inició su período de realismo total, que tanta resonancia iba a tener en el teatro chileno.

Es posible que este vigoroso cambio en 1947 me haga considerar las cuatro primeras obras del Teatro de Ensayo como una totalidad.

Pero creo que las producciones de 1943 a 1946 tienen el mismo sello creativo, el mismo enfoque de la realización escénica como unidad indisoluble del texto con los elementos plásticos de decorados y vestuario, más la intervención substancial de la música y la danza. De lo que no cabe la menor duda es que en esos cuatro años, tanto el Teatro de Ensayo como Pedro Mortheiru experimentaron diversos estilos –de la comedia a la farsa, del hieratismo al teatro-danza– que más tarde desembocarán, por razones de diversa índole, en el realismo pleno.