

Nº 117. Octubre-Noviembre 81

TEATRO

Apuntes



En central:
Fondo historia

Algunos a los 30 años
Completo y reportaje
"¿Dónde me escondió
"Autos negros?",
"Sin colectiva
"Autos U. C.
"Autos: R. Bastides,
"Autos: L. Cohen,
"Autos: Ferrero y C. Genovese.

Autos del Teatro
"Autos mental
"Autos
"Autos de la Parra,
"Autos conll,
"Autos ro,
"Autos sirra,
"Autos Viana,
"Autos Linda
"Autos rumpes,
"Autos Boraes.

Autos a:
"Autos chlo",
"Autos de invierno" y
"Autos Macebra"

TEATRO
Universidad Católica



Nº ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes Nº 102, Otoño - Invierno 1991
Fundada en 1960

Publicación semestral de la Escuela de Teatro
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Fono 2744041-2083
Santiago-Chile.

Director Escuela de Teatro
Paz Yrarrázaval

Directora Revista Apuntes
María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora
Consuelo Morel M.

Comité Editorial
María de la Luz Hurtado
Ramón López
Consuelo Morel
Héctor Noguera
Inés M. Stranger
Alberto Vega

Edición
María de la Luz Hurtado
Inés M. Stranger
Alberto Vega

Secretaría y Ventas
Hilda Mesa Amaro

Diseño Gráfico
Vesna Sekulovic

Foto Portada
"¿Quién me escondió los zapatos negros?"
Elena Muñoz, Alvaro Pacull, Rodrigo Bastidas,
Magdalena Max-Neef y Gabriel Prieto
Foto: Bernardo Mendoza

Impresión
Imprenta Cran

Las opiniones aquí expresadas
son responsabilidad de sus autores.

Precio del ejemplar
\$ 1.800 Santiago
\$ 1.900 Provincia Chile
US\$ 15 América
US\$ 18 Europa, Asia, Oceanía

Sumario

REVISTA APUNTES N° 102

Otoño-invierno 1991

Editorial.....	3
Reportaje a ¿Quién me escondió los zapatos negros?	
• Ficha técnica de ¿Quién me escondió los zapatos negros?.....	5
• Con respecto a... - <i>Rodrigo Bastidas</i>	6
• El pudor de ser actor - <i>Gabriel Prieto</i>	9
• El humor de una memoria amarga - <i>León Cohen</i>	11
• Los niños siempre dicen la verdad - <i>Eduardo Guerrero</i>	14
• La nostalgia de los 30 - <i>Carlos Genovese</i>	17
• Texto completo de la obra ¿Quién me escondió los zapatos negros?.....	19
Reportaje a Pinocchio	
• Ficha técnica de Pinocchio.....	35
• De Collodi a La Troppa - <i>Claudio di Girolamo</i>	36
Reportaje a Cuento de invierno	
• Ficha técnica de Cuento de invierno.....	40
• ¿Lo alegórico o lo real? - <i>Chris Fassnidge</i>	41
Reportaje a La danza macabra	
• Ficha técnica de La danza macabra.....	48
• Strindberg sin polillas - <i>Alicia Correa</i>	49
• La dialéctica director-actor-dramaturgo - <i>Keré Hjelm</i>	53
Tema de Discusión	
A 50 años de la fundación del Teatro Experimental	
• Aprendamos a recordar - <i>Edmundo de la Parra</i>	61
• A 50 años de la fundación del Teatro Experimental - <i>Rubén Sotoconil</i>	68
• La memoria embellece - <i>Bélgica Castro</i>	76
• El Teatro Experimental de la U. de Chile después de 1958 - <i>Sergio Aguirre</i>	81
• Roberto Parada, actor del Teatro Experimental - <i>José Pinada</i>	86

• Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los teatros universitarios - <i>Juan Andrés Piña</i>	89
• La escenografía y el movimiento renovador de los teatros universitarios en Chile - <i>Bernardo Trumper</i>	93
• Estrenos del Teatro de la Universidad de Chile	108
Actualidad Teatral	
• En la casa del poeta - <i>José Ricardo Morales</i>	111
• El espacio-tiempo imaginario - <i>Héctor Noguera</i>	116
• El teatro en México, hoy - <i>Luis de Tavira</i>	122
• Simposium Internacional de Teatro Iberoamericano	128
Memorias	
• Jorge Álvarez - <i>Fernando Josseau</i>	129
Reseñas	
• Improvisando	131
• Estrenos nacionales e internacionales	132

Te de Errata

pág. 110

Donde dice: *Los que van quedando en el camino* Merie Aruncion Requena
 Debe decir: *Los que van quedando en el camino* Isidora Aguirre

Editorial

El reconocimiento que el pasado —el nuestro, el de los otros— nos constituye, nos impregna de sentido y es fuente de nuestra manera de ser y de poder ser, atraviesa de distintas maneras las páginas de *Apuntes* 102. Casualmente, las grandes fechas de la historia de nuestro teatro coinciden con hitos en el desarrollo personal y creativo de gente de teatro de diversas generaciones. Así, en el año en que se cumplen nada menos que 50 años desde la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y, con ello, del movimiento teatral universitario, hay diversas personas que también están cumpliendo etapas importantes en sus biografías, lo que les impulsa a remitirse al pasado en busca de recuperar y compartir aquello que ha sido especialmente significativo en su proceso de crecimiento.

Parecen superados los tiempos del *borrón y cuenta nueva* en que lo *moderno* o *vanguardista* presuntuosamente rompe amarras con un pasado reciente o lejano, proclamando el valor de lo nuevo y lo joven por sí y ante sí. Los artículos de esta revista, en sus diferentes secciones, bucean en el recuerdo y las experiencias fundamentales del pasado personal como piedra angular para constituir una historia común, para elaborar una teoría o un método de una disciplina del teatro. También, para crear o apreciar una obra teatral, es ésta la fuente primera de validación. Los sujetos asumen su calidad de tales al plasmar por escrito su experiencia, tal como postulan lo están haciendo al momento de la creación artística.

La nostalgia, así, no sólo impregna a los fundadores y miembros de aquel mítico Teatro Experimental, sino también a jóvenes que en sus treinta años ya sienten la necesidad imperiosa de ponerse al día con su historia. Justamente, la obra a la que se dedica especial atención en la Sección Reportajes es *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, creación colectiva puesta en escena por el Teatro de la Universidad Católica. En ella, ex alumnos de la Escuela de esta Universidad, sienten la necesidad imperiosa de hacer historia —su historia. Publicamos el texto completo de dicha obra y dos artículos de participantes en su creación, R. Bastidas y G. Prieto. Un dramaturgo, un crítico y un actor escriben acerca de su experiencia de recepción de esta obra, con enfoques interpretativos y evaluativos en los que no están ausentes sus reacciones personales.

Otras puestas en escena analizadas en esta sección —*Pinocchio* del grupo La Troppa y *Cuento de invierno* del Teatro Itinerante— son abordadas por connacionales de sus respectivos autores, quienes oponen la tradición cultural en la que se desarrollaron en sus países de origen respecto a la escenificación chilena. Claudio di Girólamo se remite a su italianísimo *Pinocchio* de la infancia al valorar el trabajo de La Troppa, y el inglés Chris Fassnidge hace otro tanto con las experiencias e interpretaciones de la obra de Shakespeare versus la puesta del director Griffo. Esta explicitación del espacio personal y cultural desde el cual se realiza el comentario crítico le permite al lector establecer equivalencias emotivas con él y conocer los parámetros empleados, pudiendo situarse simultáneamente en relación a la interpretación y a lo interpretado.

Se concluye esta sección con un reportaje realizado por una alumna de post-título de nuestra Escuela a *La danza macabra*, de Strindberg, puesta en escena por el Teatro de la U. C. y con los planteamientos acerca de la dirección y actuación esbozados por el director sueco de este montaje, Keve Hjelm.

El cincuentenario del Teatro Experimental de la Universidad de Chile nos impulsó a buscar una explicación de por qué ocupa un lugar tan central e influyente en la historia de nuestro teatro chileno y latinoamericano. Con la idea de colaborar al rescate de la memoria de personas, sucesos y realizaciones tan queridos y necesitados de ser conocidos por las sucesivas generaciones que se acercan al teatro, y también —¿por qué no?— para dar cabida a la nostalgia y al recuerdo constructor de futuro, dedicamos todo el resto de la revista, desde diferentes ángulos, a este tema.

Cuatro fundadores del Teatro Experimental —Edmundo de la Parra, Rubén Sotoconil, Bélgica Castro y José Ricardo Morales— nos hablan de una misma historia a través de diferentes historias. Como el sello de la vivencia personal atraviesa a cada una de ellas, no nos importó que se repitieran ciertos datos, fechas, propuestas, nombres: el contexto, el matiz, la emoción de cada relato y evocación lo hacen único y valioso en ese intento de recapturar la riqueza de esos momentos fundantes. Luego, el actual director del Teatro Nacional (heredero del Teatro Experimental), Sergio Aguirre, recapitula los hechos que marcaron la evolución de este teatro desde que se transformara en el ITUCH en 1959 hasta la actualidad. Se profundiza también en el aporte de ciertas figuras claves en las diferentes disciplinas creativas: de su director Pedro de la Barra, del actor Roberto Parada (evocado por el dramaturgo José Pineda) y de los principales escenógrafos (contextualizados y analizados por el escenógrafo Bernardo Trumper). Finalmente, el investigador y crítico teatral Juan A. Piña realiza ciertos alcances a la manera en que la historiografía ha ponderado a los teatros universitarios, dentro del contexto global de la historia del teatro chileno. Culmina esta sección con la nómina completa de los estrenos del Teatro de la Universidad de Chile a través de sus 50 años, la que sin duda permite calibrar su contribución cultural a través de su política de repertorio y, nuevamente, mover a la remembranza a aquellos que fueron partícipes de estos espectáculos como espectadores o realizadores.

Hay consenso en que un aporte estratégico de los teatros universitarios es haber transformado y, en algunos casos, creado, los conceptos, métodos y prácticas de las disciplinas teatrales. Por ello, en la sección Actualidad Teatral hemos querido consignar el planteamiento a que ha llegado un representante activo de los movimientos teatrales universitarios (esta vez del Teatro de la Universidad Católica), Héctor Noguera, al recapitular y elaborar sus experiencias y hallazgos como actor en una vida entera dedicada a la creación y reflexión del teatro.

Finalmente, realizamos una entrevista al director mexicano Luis de Tavira, excepcional representante de una tradición teatral del único otro país latinoamericano en el cual el semillero del teatro profesional y de los movimientos renovadores está radicado fundamentalmente en la universidad. Su experiencia plantea centrales preguntas, válidas para la definición de políticas teatrales en este ámbito universitario, el que ha de continuar construyendo su historia institucional de cara a un futuro que integre su memoria.

M. L. H.

Reportaje a ¿quién me escondió los zapatos negros?



del Teatro de la Universidad Católica, estrenada en
la sala Eugenio Dittborn de este Teatro en junio de 1991.



FICHA TECNICA

- Autor* : Creación colectiva
de Teatro Aparte
Dirección : Rodrigo Bastidas
Escenografía
e Iluminación : Ramón López
Vestuario : Marco Correa
Música : Marcelo Espíndola
Producción : Guillermo Murúa

REPARTO

- Sepulturero* : Alvaro Pacull
Gabriel : Gabriel Prieto
Elena : Elena Muñoz
Magdalena : Magdalena Max-Neef
Rodrigo : Rodrigo Bastidas
Alvaro : Alvaro Pacull
Juan Pablo : Juan Pablo Bastidas



CON RESPECTO A...

RODRIGO BASTIDAS

Actor y director

Profesor Escuela de Teatro U. C.

Con respecto al grupo

Corría el año 1985 cuando decidimos crear un grupo, tras haber montado **Recordando con ira** en un curso en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Esta obra la llevamos a provincia e hicimos una temporada en distintos teatros santiaguinos (El Ángel, La Feria, Parque Bustamante, Disco Neo, etc.), pero nos dimos cuenta que no es suficiente tener sólo una obra en común: faltaban otros ingredientes mucho más importantes para tener un grupo.

Después de un tiempo decidimos volver a la carga, esta vez los integrantes éramos casi los mismos. Hicimos un taller en el cual volcamos toda nuestra creatividad un poco pasmada en los últimos años. Ahí nació **El monstruoso orgasmo de Tokito**, una obra que pretendía juntarnos nuevamente en algo nuestro, un teatro muy interno, pero nos salió tan interno que no la entendió nadie. Gracias a Dios a una alumna que estudiaba crítica teatral en Alemania le encantó, ¡y la entendió! La criticó en una prestigiosa revista alemana y ahí nos dijimos: ¡Estamos haciendo teatro alemán! ¡Ese es nuestro problema! Por eso luego de un tiempo nació **Ensalada a la chilena** (otra creación colectiva), un juguete teatral bien chileno, dividido en tres cuentos. Nos fue de película, le gustó a la gente, a los críticos, hasta ganamos plata (bueno, plata



plata, no, algo que se parece a plata). Pero esto nos sirvió para seguir juntos, para atrevernos otra vez y para darnos cuenta de que podíamos hacer cosas, malas o buenas (es tan difícil saberlo), pero hacer cosas. También nos sirvió para reencontrarnos con nuestra profesión, aprender a querer ser actor y pelear

por ello. Con ese ímpetu nos involucramos nuevamente en un proyecto común.

Y fue este *proyecto* (llamado "el de los 30 años") el que presentamos a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, la que nos prestó su apoyo, sin el cual nada de lo que hoy estoy contando se habría hecho realidad. Agradezco a la Escuela de Teatro, y al Teatro de la U. C., por la confianza con que nos acogieron.

Con respecto a la obra

¿Quién me escondió los zapatos negros? surge del hecho fortuito de que los actores del grupo Teatro Aparte somos todos nacidos el año 1961, y que este año cumplimos treinta años. Eso con respecto a lo anecdótico. Lo escondido y verdaderamente fundamental era que, al cumplir 30 años, comenzábamos a vivir una nueva etapa, una nueva vida. Dejábamos la niñez infantil, llena de sueños y esperanzas, "para entrar a paso lento, a la larga madurez". Y para eso quisi-

mos recordar, profundizar en nuestro pasado, pensar en nuestras vidas... La palabra nostalgia daba vueltas en nuestro inconsciente más consciente: algo pasa hoy con la nostalgia, había en nosotros un deseo de recuperar objetos perdidos, vivencias.

Hemos depositado tanto y parece que queríamos cobrar, tener un recibo de nuestro pasado, algo que nos haga pensar en lo que vivimos, lo que *vivimos* y no lo que *pasamos* así por encima como ahora, como estos tiempos que no dejan espacios ni para mirar. Era tan importante darnos cuenta de lo fundamental que fueron nuestros padres, el colegio, una antigua polola que se fue, un reto, un miedo, el barrio, el kiosko... ¿Quién me escondió todas esas cosas? ¿Quién me escondió Kimba, la revista *Mampato*, los almuerzos en familia (ahora todos comen en bandeja), los paseos con mi papá, *La guerra de los botones*, la TV en blanco y negro, el tiki-taka, los amigos del Quisco, los goles de Caszely, mi polera celeste con la que pedía pololeo? ¿Dónde está todo eso? ¿Quién me responde por todo eso? ¿Dónde están escondidos mis recuerdos... y los de Magdalena, y los de Gabriel, y de Alvaro y la Nena? Y hoy, todo eso ha pasado, ya no soy un niño, ya no soy un joven, soy un hombre... ya no soy sólo hijo, ahora también soy padre. Parece que fue ayer cuando mi mamá me llevó de la mano al colegio por primera vez, y yo ayer fui a dejar de la mano a mi hija a su colegio...

Con respecto al trabajo

Lo primero que hicimos fue recopilar material personal, sin limitaciones de puesta en escena, ni temas, ni mucho menos contenidos. Creímos que los contenidos irían aflorando en la misma medida en que fueran apareciendo nuestras vivencias.

Y así, trajimos escritos los momentos más preponderantes de nuestras vidas, y comenzamos a *tomilar* experiencias de todo tipo. Los recuerdos infantiles fueron los primeros en asomar, nuestra relación con los padres, con el colegio, con el otro sexo... Tímidamen-

te aparecieron los cuentos nunca contados de Gabriel, las cientos de hojas y anécdotas de Alvaro, la revelación de la Magdalena al escribir y la poesía de la Nena. Todo eso fue aflorando como cuentos, como anécdotas, como experiencias: experiencias que todo el mundo ha tenido. La diferencia radicaba en que éstas eran nuestras y en momentos muy distintos a los vividos por otras personas: cómo fueron la UP, el golpe, el gobierno militar, todo eso a los diez o doce años, y las contamos desde esa perspectiva, desde la mirada del niño.

No quisimos hacer un juicio con respecto a nada: que lo hagan los historiadores o los políticos. Nuestro deber es develar aquello que está escondido, aquello que no aparece o no se puede decir, eso que está en el alma y no en la cabeza. Dejamos hablar a los sentimientos, a lo sensible, al humor que está detrás de lo trágico. Queríamos que la gente se encontrara con lo vivido, que lo mirara y en lo posible se reconociera y creyera que eso que veía era fantasía, pero una fantasía teatral, un juego casi de niños, un espectáculo que tenía que tener en el público una recepción casi infantil. Cuando hablo de infantil me refiero a los sentimientos dispuestos a percibir, a reír, a llorar como *niño chico*. Todo revuelto en cuentos uno tras otro, en un ir y venir: así concebíamos el espectáculo, un correr de una cosa a otra. No podía ser de otra manera, ya que todo lo que ahí contábamos era verdad, la nuestra, por cierto.

Con respecto a la línea dramática

El orden de las veintitantas escenas y la línea dramática, como así también lo que uniera todo el cuento, nos tuvo de cabeza: pasamos desde unos terroristas a unos excéntricos que andaban en metro, luego a unos hombres de máscara blanca (esto no lo hicimos porque lo encontramos demasiado moderno). En fin, partimos por lo primero, es decir, establecer que obviamente esta creación no era ni mucho menos una obra aristotélica, a pesar de que algunas escenas en

lo particular sí tenían características de esa línea dramática. Por lo tanto había que buscar un nexo, algo que *amarrara* toda la obra. Entonces pensamos que de una forma u otra hay un sepulturero que nos hace nacer y luego morir, y que con su presencia marca eso: una presencia. El muestra muchas cosas, como la muerte, la vida, el temor, y... podía ser el nexo principal de la obra (de hecho así ocurrió). Como también lo es el coro, que entra a reflexionar sobre nosotros mismos y sobre los otros, pero que está alejado de nuestros cuentos, en el sentido de que no contiene las experiencias particulares de cada uno, sino el contexto común. La intromisión de ese *joven veinteañero* que nos mira, nos ayuda y al final... *nos pela*, amarra y le da un cierto orden a nuestros cuentos, no cronológico, sino más bien de ritmo y vertiginosidad. Es decir, y aunque parezca cliché, "como la vida misma". En otras palabras, no es más importante tener la primera relación sexual que aprender a abrocharse los zapatos, o el primer beso que conocer el susto de un castigo; por lo tanto, el orden de las escenas es un asunto netamente teatral, en el cual el juego de la velocidad, el pasar de una emoción a otra sin que el espectador llegue a tomar conciencia si está riendo o llorando, el cambiar la forma pero jamás el estilo, son los soportes de este montaje.

Con respecto a lo generacional

Al escribir una obra sobre gente de la misma edad o época, fatalmente se cae en lo generacional, pero nosotros no pretendemos bajo ningún punto de vista atribuirnos la



representatividad de nuestra generación ni mucho menos que lo que hablamos sea la *gran verdad*. Es más, creemos que han ocurrido muchísimas otras cosas que no contamos, ya que no nos pasaron a nosotros. Es por ello que la obra comienza con nuestros nombres, nuestra fecha de nacimiento y el lugar del alumbramiento.

Pensábamos, ¿a quién le va interesar que cuando niño nos hayan encontrado feo o cuándo nos regalaron una crema de belleza, oírnos hablar de nuestros padres o acusarnos de nuestras trancas?... Con el tiempo, al montar todas estas vivencias, empezó a aflorar lo teatral y fue esa visión de lo teatral, nuestro estilo de contar las cosas, el que hizo que estos cuentos muy particulares se generalizaran para así llegar al espectador en forma más nítida. Creo que al correr de las funciones (tres meses) esto se ha demostrado.

Con respecto a...

Esta experiencia nos permitió reconocernos en nuestro pasado, en lo que habíamos vivido, en nuestros dolores, nuestra alegrías, nuestras frustraciones, inmersos en las distintas épocas en que nos tocó vivir. En fin, un sinnúmero de experiencias acumuladas en estos 30 años ya pasados, ya vividos... Queríamos reencontrarnos con nuestra historia y mirar hacia atrás, no volver al pasado en forma lastimera o paternal sino nostálgica, asumiendo lo que nos tocó vivir y contentos de poder decirlo y seguir adelante. Poder reconocerse. El arte no puede olvidar su pasado, la modernidad no nos puede llevar a una especie de amnesia colectiva y por eso quisimos recordar.

Incluso me atrevo a decir: ¿qué ganas de vivir todo de nuevo! Más bien, qué ganas de poderse observar a uno mismo de nuevo y verse haciendo lo que hizo. Por eso escribimos esta obra, por eso nacieron *Los zapatos negros*. ¿Quién los escondió? No sabemos. Quizás cuando cumplamos sesenta y escribamos otros "zapatos" lo podremos descubrir. Ojalá que no nos traicione la arterioesclerosis. *



EL PUDOR DE SER ACTOR

GABRIEL PRIETO

Actor y profesor Escuela de Teatro U. C.

Cuando yo era chico...y cuando ya no era tan chico y también cuando más grande, una de las pesadillas que solía desvelarme y angustiarme era la de verme caminando por la calle completamente desnudo, sin la menor posibilidad de ocultarme, y siendo pasto de las risas y burlas de los transeúntes.

Pero ninguna de mis pesadillas ni ninguno de mis sueños me hicieron presagiar que algunos años más tarde yo estaría desnudándome psicológicamente cuatro veces a la semana por mi propia voluntad ante 280 personas cada vez. Si alguien me hubiera dicho que algún día yo haría esto, creo que hoy estaría trabajando en la municipalidad de enfrente, en el banco de al lado, en el café Dante o en la confitería de la esquina... en cualquier parte menos en el teatro.

Y todo este strip-tease emocional lo he hecho para encontrar estos zapatos negros perdidos o escondidos, quién sabe en qué closet o cajonera de mi historia... He tenido que ir dando en prenda una a una las piezas de mi ropa intelectual.

Ha sido una experiencia única y creo irreplicable, la búsqueda de estos pares de zapatos (los de charol con trabitas de la Magdalena, los mocasines de la Nena, los zapatones con cordones y los hércules de Rodrigo, Alvaro y míos). Ha sido, repito, una experiencia única porque por primera vez todos los que



conformamos este grupo hemos tenido que construir un personaje que se llama como nosotros y que tiene las trancas y los deseos de cada uno de nosotros, porque en definitiva ese personaje es cada uno de nosotros. Esta construcción se ha hecho en base a retazos de nuestras vidas, en base a una pegatina de imágenes,

emociones, miedos, alegrías, mitos y frustraciones que los personajes tuvieron a bien cederles a los actores, no sin antes exigirles el mínimo de discreción.

Creo que para cualquier actor del mundo, el mayor desafío que puede enfrentar en su vida profesional es el de ser capaz de proyectar verdad teatral y a la vez distanciarse de sí mismo para poner en escena sus propias vivencias, sin convertir esa experiencia en una pedante autocatarsis que deje frío al espectador. Para ser muy honesto, debo confesar que siempre tuve miedo de que a nadie más que a nosotros cinco nos fuera a interesar las vivencias de nosotros cinco... Cinco treintones que habían decidido hacer una revisión de sus experiencias de vida al terminar de vivir su tercera década y comenzar a vivir la cuarta. A Dios gracias, el público que ha visto la obra no sólo nos ha entendido y le ha importado nuestra experiencia, sino que también ha sido capaz de verse reflejado en experiencias ajenas e integrarse como uno más a la búsqueda de sus propios zapatos.



Rodrigo Bastidas, Gabriel Prieto, Elena Muñoz, Magdalena Max-Neef y Alvaro Pacull. Foto: Bernardo Mendoza.

Yo creo que esto se ha producido porque en general el público se ha dado cuenta que nuestra obra tiene un grado de *pudor* muy grande, ese pudor que se siente cuando una cosquillita o un dolorcito en la guata se hace presente al decir, por ejemplo, acúsome de parecer inocente y de ser culpable, o de ser inseguro y demócrata cristiano (un verdadero pecado siendo actor), o de no poder hablar de uno mismo, o de desear que nuestros papás nunca se hubieran muerto, o de mandar con viento fresco a la monja que nos hacía la vida imposible en el colegio... o que todo el mundo sepa que a uno le decían "el feo".

Y también creo que otro elemento importante ha sido la nostalgia que la obra encierra. Siempre he creído que este sentimiento llamado nostalgia es definitivamente un regalo de Dios que nos permite vivir en base a cosas que ya no están presentes, pero que sin embargo nos energizan para emprender cosas nuevas. La nostalgia es un sentimiento que hace del dolor algo bello, que en

cierto modo nos hace sentir el placer del dolor. Ese placer se transmite hacia la platea que comienza riendo y termina silenciosa, pensándose, pero finalmente alentada y satisfecha de haberse encontrado consigo misma: cuando chico, cuando adolescente, cuando universitario... y sobre todo de haberse reído y llorado de sí mismo.

La experiencia de actuar en estos zapatos negros ha sido algo así como el viaje que emprendieron Tilttil y Mitil, los niños protagonistas del Pájaro azul de Maeterlink. Ellos viajan a su pasado, se reúnen con sus abuelos muertos, como nosotros lo hacemos con nuestros pa-

dres y hermanos, viajan al día y a la noche, a la luz y a las tinieblas. Nosotros cinco también nos enfrentamos con nuestros días y noches, con nuestras luces y sombras, pasados y posibles futuros.

Lo bueno es que todo está en veremos, no se ha dicho la última palabra porque desde el día mismo del estreno nos han pasado cosas y nos seguirán pasando muchas más, como para hacer una secuela que podría llamarse: *Quién me escondió los zapatos negros II* o *El regreso de los zapatos negros* o *Los zapatos negros atacan de nuevo* o *Zapato fobia*, etc., etc.

Y digo que todo está en veremos, porque si bien al final de la obra tenemos nuestros zapatos, éstos son zapatos de niños que ya no caben en nuestros pies: sólo caben en la palma de nuestras manos, como pequeños seres que necesitan ser protegidos y comprendidos para que los adultos que los encontraron podamos llegar a ser mejores adultos y mejores seres humanos. •



EL HUMOR DE UNA MEMORIA AMARGA

LEÓN COHEN M.

Actor y médico psiquiatra

En cinco pares de zapatos negros se apoya el dolor de una generación que protesta. Cinco historias reales que se entretajan en una ficción. Cinco jóvenes adultos que desnudan con valentía y honestidad sus recuerdos. Cinco por treinta que construyen en el tiempo dramático una historia de años, una nostalgia de imágenes infantiles, de rechazos y abandonos.



internas, de un mundo de relaciones entre imágenes internas de nosotros mismos y de los demás, junto a los afectos, sentimientos y emociones que las impregnan.

Pero más reímos no por lo que tenemos a la mano en nuestra conciencia sino por aquello que está distante, oculto, distorsionado, disfrazado, desatendido y mantenido forzosamente en la oscuridad. Aquél que piensa y hace un chiste, aquél que ofrece una forma cómica o que habla palabras cargadas con un sentido humorístico, comunica en todas estas maneras lo que el espectador no tiene a la mano. Es más: debe ser así si pretende hacer reír.

En el humor se comunica un sentido y, además de información y proporcionar verdad al otro, está, a veces, la pretensión de aliviarlo, es decir, ponerlo en contacto con lo que no tiene a la mano en ese momento, con lo que no atiende, con lo que se oculta, con lo que reprime.

Escucho el chiste, aprecio la situación humorística y río. Puedo entender la historia simple y superficial, la figura que en un primer plano aparece, pero casi siempre lo más oculto que la motiva queda incomprendido como algo que requiere ser pensado para ser entendido, sedimentado para ser elaborado, darle tiempo en la memoria, en el pensar y en el habla.

Es que al ponerme en contacto con lo que

El humor

Y, sin embargo, los que vemos y escuchamos el drama reímos. A lo largo de toda la obra se desplazan el humor, la sátira, la ironía, la caricatura, haciéndonos reír. Es que si no fuera así, la amargura en escena se dejaría caer sobre nosotros con un peso irremediable y sobrecogedor, intolerable.

El humor es comunicación y vínculo. Las palabras y las acciones, las formas y los objetos en los que anida el humor portan un sentido y, a través de él, una meta: el alivio.

La obra como suceso global y efectivamente actuante significa un continente comprensivo de los motivos y vivencias más profundos de los espectadores. Tiene una función comunicadora, empatizante. Anida en el teatro la propiedad de la representación en la realidad externa, la puesta en escena en la red extensa de un mundo de representaciones

oculto y desatiendo, el que me hace reír me ha puesto fuera de foco, me ha sacado de mi posición de ocultador, ha mermado mi esfuerzo interno de desatender, y parte de la energía que ocupaba en tanto trabajo de represión se ha vuelto innecesaria y por lo tanto se descarga. Esta catarsis se expresa en mi cuerpo, en toda mi persona y es un alivio; me han sacado un peso de encima y así me veo y me ven: riendo.

De esta forma el que me hace reír o sonreír, el que remueve mis humores, me lleva a una especie de exhibición impúdica de lo oculto. El comediante pretende dominar al espectador, meterse dentro de él, a pesar de él y con el permiso de él. Ese es el trabajo del comediante, un trabajo que lo hace gastar energía. El comediante está en tensión, no es él el que se alivia ni el que más ríe. Lanza su voluntad de dominio sobre los espectadores para incluirse dentro de sus mentes y contemplarse exhibiéndose en el desnudamiento que significa la risa. Se rieron, les llegó.

Pero podríamos decir que en toda comunicación hay una comprensión que puede generar alivio. Sin embargo, pocos géneros tienen la exigencia y requieren el talento necesario para llegar profundamente dentro de la mente del espectador como es el caso de la comedia. La comedia debe ser económica (nos ahorra un esfuerzo de represión), breve, simple y, sin embargo, debe anidar en lo que pone en escena tal densidad de sentidos que necesita de la imagen, de la metáfora, de la acción.

La memoria amarga

¿Qué son los zapatos negros que veo en la escena? En primer lugar no son nada parecido a un objeto real por lo que yo pueda preguntar: ¿A quién se le perdieron estos zapatos negros?

Son una representación. Son una frase que dice un joven amarrado, ahogado, abrumado, seducido, enloquecido sobre un catre clínico, bajo el imperio de un tiempo que no es de madres satisfechas sino que de madres so-

las, insatisfechas y hambrientas. Son una multitud de imágenes de televisión que no son programas de televisión sino que son las experiencias de vida que las rodearon, las palabras que se dijeron usándolas como excusa, las amigas y amigos que las entendieron. Son la representación de un tiempo que ni siquiera fue y es real, sino que fue y es la representación. Son la nostalgia del cuidado, del lustrado, del roce. Son la constancia de una pérdida, una pérdida intencionada, mal intencionada, de algo que ha sido ocultado, robado, que se ha hecho desaparecer, que alguien escondió y esconde, de un pasado dañado que el presente ahogante obliga a reconocer y reparar, tan concretamente como se debe reparar una silla infantil que uno ha dañado.

La frase ¿quién me escondió los zapatos negros? es también una queja, la queja del quejoso de la escena, o la queja del que se acusa de no querer acusarse, la queja del que protesta, la queja del que ironiza en torno a una ideología arrogante o a una religión impositiva o en torno a las caricaturas de una cultura protestataria. Pero también tales zapatos negros son negros de duelo, duelo por una autoridad perdida, duelo por un calor perdido, por los domingos perdidos. ¿Quién escondió ese calor firme que tomaba de la mano los domingos?

¿Qué se le ha escondido a esa mujer que llora, que espera? La pareja marca el tiempo de la escena. Primero es la ilusión de la belleza perfecta que llevará al amor perfecto. Luego es el juego en que ilusión y realidad chocan y duelen: el cruel rechazo púber. Luego el reencuentro con la ilusión, esta vez por el amor más allá de la belleza, más cerca del compromiso, del proyecto, del hijo, y otra vez la desilusión, el rompimiento, la separación. La pareja convertida en el campo de batalla de las rivalidades, del sí, del no, de las envidias. La pareja se deja traspasar por el espíritu del tiempo, tiempo de persecución, de anteojos negros que entran y salen de la familia en el afán oscuro de la intrusión.

El coro y su vocero, la voz del destino y de la muerte, que sabe de verdades y muñe-

cos, anuncia la amargura: Corta la vida, larga la muerte.

El humor de una memoria amarga

¿Hay algo aquí que no sepamos, que no podamos reconocer? No. ¿Hay algo aquí que tengamos que estar atendiendo, tener de continuo a la mano, claro frente a nuestros ojos? Todo. ¿Podríamos vivir si detuviéramos el tiempo en torno a esta amargura? No. ¿Cómo darle, entonces, a estos zapatos negros su espacio y tiempo propios, atenderlos, pensarlos, es decir, recuperarlos, volver a caminar apoyado y protegido por ellos?

Creando ¿Quién me escondió los zapatos negros?

Un camino escogido es el de la elaboración creativa de lo intolerable y desalojado de la vida y anidado en la oscuridad.

El creador nos entrega contenidos que nacen de su propio deseo, de sus pulsiones primitivas. Si los comprendemos abren en nosotros caminos a nuestros propios deseos que resuenan, así empáticamente, en la contemplación de la obra. Esto es un alivio, un placer, un goce que el artista nos regala. Regalo nacido de un arduo trabajo de inmersión en sus profundidades, de la composición de los retoños de sus pulsiones generados por los caminos de la sublimación. Es una visión que emparenta el síntoma y la obra y que propone el destino del arte como senda de cura.

La urdimbre que tejen cinco vidas crean en la escena una realidad ficticia en la que muchos se comprenden. Los de treinta pues reconocen el paisaje, los de quince pues están en el paisaje, los de cuarenta pues están a cargo del paisaje.

Un grupo de amigos que han transitado por paisajes similares y en tiempos coincidentes se reúnen en torno a una inquietud común. Se sumergen en sus recuerdos, en sus dolores y alegrías, en sus ilusiones y frustraciones. Someten sus experiencias a la legalidad del montaje, al ritmo de la escena, al encuadre del escenario, a los espacios de la luz. El recuerdo, la imagen, la nostalgia vaga

y difusa van configurándose en las palabras, en el sentido, en la expresión. Las escenas y sus expresiones se van hilando en un ritmo y un significado, en definitiva, por un estilo. Y esto es muy importante. Aquí hay un estilo, una identidad, tanto en lo individual como en el grupo. Hay una familiaridad con el humor, una comodidad.

Cuando hay tal comodidad, cuando los comediantes saben su oficio, el espectador queda sometido al dominio y a la influencia penetrante de los contenidos de la comedia. Como hemos visto, muchos de los contenidos de esta obra son amargos, dolorosos y hacen mención de un tiempo de pérdidas y desilusiones. Sin embargo, la forma de la comedia en que tales contenidos son dibujados permite que éstos penetren profundamente en la mente de los espectadores, generando la risa que denuncia el reconocimiento.

La materia de la obra está hecha de experiencias reales. A ella se accede con familiaridad. Es una obra doméstica. Habla de una sucesión de momentos vitales que, aunque con su propia e irrepetible cualidad, son reconocidos por los que ahora los viven, o por los que los vivieron en otro tiempo. Hay aquí una familiaridad humana en la que sentimos el placer del reconocimiento del paisaje común, urbano, nacional, de nuestros modos, de nuestros medios, del hogar.

¿Quién me escondió los zapatos negros? surge de un movimiento en el que nos ponemos en contacto con la pena por las ilusiones que se perdieron, con una nostalgia de lo bueno y cálido que una vez se sintió, y con una rabia contra aquello que dentro y fuera de nosotros dañó nuestras vidas privándonos de días y de noches. En definitiva, con un mundo acumulado y tejido en nuestro interior que se resistió a ser pensado, que muchas veces fue dejado a un lado desatendido y que ahora, tocado por sorpresa a través del humor, denuncia su presencia ausente. Se trata de una risa, de un humor, pero de un humor de recuerdos de pena y rabia, de pena y culpa, el humor de una memoria amarga. •



LOS NIÑOS SIEMPRE DICEN LA VERDAD O ¿QUIÉN ME ESCONDIÓ LOS ZAPATOS NEGROS?

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO
Crítico teatral

Palabras iniciales

Para ser sincero, no tenía muchas ganas de escribir estas líneas. Entre las razones estaban el sentirme un poco presionado y el no encontrar demasiados elementos interesantes para analizar. Mal que mal, acúsome de ser o pretender ser amigo de la Nena y Rodrigo; acúsome de ser crítico teatral; acúsome de considerar que la obra *¿Quién me escondió los zapatos negros?* ha tenido un éxito que va más allá de su real trascendencia y valor artísticos. En definitiva, lo que me movió a poner por escrito algunas ideas es para hacer un llamado de atención sobre el exagerado triunfalismo con que se ha tomado esta pieza, tanto por el propio grupo, un sector de la crítica "especializada" como del mismo público que ha llenado las butacas casi todas las funciones. Esto queda, a mi entender, muy bien sintetizado con esa especie de "adoración" que se siente cuando Italo Passalacqua, en sus comentarios en un periódico santiaguino, habla bien de una obra -como es el caso-, sobre todo si es casi un lugar común, entre la gente de teatro, el decir que sus comentarios son generalmente intrascendentes. ¿Quién entiende a quién?

El teatro chileno necesita una urgente renovación. En sus bases. Vivimos un oscurantismo y una ceguera crónica. Por ejemplo, nadie se ha preocupado de "enseñar" al es-



pectador a tener una postura más crítica sobre los productos artísticos que se le entregan. El cuento de que vamos al teatro a pasarlo "bien" ("bien" como sinónimo de ver espectáculos superficiales, como muchos café concert o comedietas de enredos, por ejemplo) carece de todo sentido, pues, desde esa perspectiva, acabo de pasarlo muy bien con el montaje, en alemán, de Peter Stein sobre *El jardín de los cerezos* y cuya duración era de cuatro horas. Tampoco basta para ello, a nivel programático, decir que "creemos que los espectadores saldrán renovados de cada función, conociéndose más a sí mismos, y asumiendo el mundo que nos tocó vivir con mayor humor y comprensión". Por lo mismo, me resulta paradójico el fenómeno que vivió el propio Teatro de la Universidad Católica: por un lado, las funciones de *La danza macabra*, en la sala 1, se efectuaban con un reducido público, lo que me parece "escandaloso" dada la importancia del dramaturgo (August Strindberg) a nivel del desarrollo de la historia del teatro y, más aún, del interesante montaje del director sueco traído especialmente para la ocasión y del convincente trabajo actoral de Gabriela Hernández y Roberto Navarrete; por otro, en esos mismos momentos, el lleno era total en la sala 2, con un predominio de un público juvenil que sabía, de antemano, que lo iba a pasar bien y, de

paso, podría aplaudir a sus ídolos televisivos. A su vez, el Teatro Nacional Chileno, después de un año 90 realmente vergonzoso y de un inicio de temporada bastante desacertado (con el montaje de *Golondrina*), corría un riesgo al montar a otro clásico como lo es Henrik Ibsen, con su obra *Juan Gabriel Borkman*. También sus butacas han estado semivacías. Bien por el riesgo.

Teatro Aparte

Desde su primera producción (*El monstruoso orgasmo de Tokito*) en 1988, y luego con *la Ensalada a la chilena* (1989) y con *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, el grupo -conformado por Elena Muñoz, Magdalena Max-Neef, Rodrigo Bastidas, Alvaro Pacull, Gabriel Prieto- ha dado muestras claras de sus intencionalidades básicas: en primer lugar, hacer del humor el arma más eficaz para cautivar al espectador siempre necesitado de esa verdadera terapia colectiva; en

segundo lugar, en relación con lo anterior, aprovechar las condiciones innatas de la mayoría de los integrantes del grupo para incursionar en este ámbito (con el peligro que conlleva "encasillarse" en un tipo de género teatral); en tercer lugar, incursionar en una dramaturgia propia (no es casual que sus tres montajes sean creaciones colectivas), que se acomode a sus peculiares necesidades expresivas. A pesar de esto, no se ha evidenciado una evolución como grupo, pues, sin lugar a dudas, *El monstruoso orgasmo de Tokito* (sin éxito de público) ha sido la propuesta más experimental y de mayor riesgo en su búsqueda de un lenguaje que diera cuenta de ese rescate de una identidad latinoamericana; en *Ensalada a la chilena*, a través de un diálogo ingenioso en muchos momentos, perciben que el elemento humorístico se puede transformar en el eje generador de las situaciones dramáticas estructurantes de futuras creaciones. Y así se llega a esta última producción escénica.

Elena Muñoz, Alvaro Pacull, Gabriel Prieto, Magdalena Max-Neef y Rodrigo Bastidas Foto: Bernardo Mendoza.





Elena Muñoz y Álvaro Pocull. Foto: Bernardo Mendoza.

Acúsome de haber tenido treinta años

No puedo dejar de desconocer que en la sumatoria de diversos sketches que presenta *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, a pesar de su heterogeneidad, se vislumbran elementos que, en sí, son un acierto, como lo ingenioso del diálogo político, en "De qué partido soy tú"; la ternura y la nostalgia de esa niña que va a visitar la tumba de su hermano, en "La muñeca de trapo"; el retrato fidedigno, a nivel "artesa", de un determinado sector social, en "Fiesta", a pesar de que no concuerdo con esa alusión "jocosa" de la dictadura; la gracia unida a la añoranza de los padres (apoyo fotográfico) en "Los hombres no lloran"; en cambio, otras situaciones me resultan poco atractivas, ya sea por la

obviedad del texto, su reiteración o el buscado efectismo para producir la inmediata hilaridad por parte del espectador.

Un texto y un espectáculo como éste se fundamentan, prioritariamente, en la necesidad de los integrantes del grupo de exorcizar sus propias compulsiones internas. De alguna forma, esto se evidencia desde una doble óptica: en primer lugar, a través de un trabajo selectivo, las diversas situaciones de la obra son un reflejo, mediatizado por el tiempo, de las vivencias reales e irreales de los actores/personajes; en segundo lugar, la obra en su conjunto quiere decirnos que el humor es un buen atenuante de muchas situaciones, aunque éstas sean dolorosas. Por lo mismo, la escenografía de Ramón López (más bien, un esbozo escenográfico) tiene el objetivo de apoyar ese ámbito nostálgico por un tiempo desaparecido, a través de recuerdos/rostros/presencias/figuras, donde se empieza a tener conciencia de que la muerte es un hecho inevitable (papel del sepulturero).

En función de lo anterior, no resulta casual los inicios de los integrantes del grupo, cuando aún eran alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Me refiero a su participación en el Teatro La Feria, de Jaime Vadell, en una época donde la mencionada compañía tenía una cierta trascendencia en nuestro ámbito teatral. Por eso, la influencia ejercida por Jaime Vadell es una realidad que no puede soslayarse a la hora de buscar referentes para insertar su propio trabajo en el panorama del teatro chileno actual. Lamentablemente, en estos últimos años el propio Vadell ha "tirado la esponja". ¿Ha afectado mucho la ausencia de ese "hombre de anteojos ahumados"?

No desconozco, ni mucho menos, la calidad actoral de los integrantes del Teatro Aparte. Esto mismo debiera ser una exigencia para incorporar en su repertorio textos de mayor envergadura, ya que "acúsome de haber tenido treinta años" y haber sufrido la dictadura, directa e indirectamente, de otra manera. Los niños siempre dicen la verdad. •



LA NOSTALGIA DE LOS 30 AÑOS

CARLOS GENOVESE

Dramaturgo y actor
Miembro del Teatro Ictus



¿Se puede sentir nostalgia a los 30 años, cuando aún no se ha vivido ni la mitad de la vida probable, y cuando infancia y adolescencia casi se tocan con el presente de una adultez que no es tal?

¿Se puede transformar este sentimiento triste en un motor de vida nueva, en vez de un acto de pura evocación del bien perdido, que conduce inevitablemente a la inmovilidad y al estancamiento, frente a las urgencias de un presente a menudo agresivo y de un futuro siempre incierto?

¿Es válida, tiene algún interés supra generacional, la noción de pasado, de historia personal y colectiva, de ubicación, en resumen: de vida, que se tiene a tan temprana edad, a tan corto plazo de razón?

Y por último: ¿vale la pena el esfuerzo de convertir en acción dramática las peripecias y los testimonios de existencias aún tan breves, de experiencias todavía tan cercanas, sin la perspectiva del tiempo transcurrido y que la vieja sabiduría aconseja?

Después de asistir a dos funciones de *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, puesta en escena por la Universidad Católica, tengo que responder y responderme afirmativamente a todas estas interrogantes. No pude dejar de ver esta obra sino desde la atalaya de mis 43 años, bien cumplidos, estableciendo a cada rato la analogía entre lo que

les ocurría a los personajes en el escenario y mi propia historia personal.

Creo que allí reside una de las claves importantes de la obra y de su sentido más amplio y universal. En la medida en que el grupo de jóvenes actores-autores iba siendo fiel a la experiencia testimonial de

vida propia, que narraban en escena, mi yo de espectador se iba quedando paulatinamente atrapado en su propia nostalgia, cotejándola permanentemente con esa otra que brotaba del escenario. ¿Y cómo lograban interesarme y emocionarme con su historia? De una manera simple, mas no por ello habitual en nuestro teatro: a través del rescate de su pasado, a menudo trivial y reconocible, pero mirado con el prisma del amor, el humor y la ternura, por sobre el color de la tristeza y el lamento por lo que se fue y no volverá. "Que mi pasado fue y será una porquería, ya lo sé..." parecen decir a veces, como el tango, los actores, pero este pasado es el mío, el único, el irrepetible, el que me tocó vivir en suerte o en desgracia, y lo quiero por eso: porque es lo que me expresa, constituye lo que me formó y deformó a la vez, y debo escudriñar para conocerme y conocer a los que me acompañan en mi tránsito generacional. Mis temores, mis alegrías, mis inconsecuencias, mis humanas debilidades, mis efímeros momentos de gloria, son mi única experiencia real y como

tales son también mi principal fuente dramática, susceptibles de ser transformados en acción y en espectáculo.

Trabajando con rigor en esta línea de consecuencia entre teatro y vida personal, la obra avanza de acierto en acierto (con algunos momentos más logrados que otros), y nos lleva a recorrer y a aceptar su itinerario, su cronología, como la propia, aún cuando nuestra experiencia sea diferente o más vasta.

Para el grupo, el hecho de dominar el tema, de saber exactamente de qué están hablando, produce, además de actuaciones plenas y creíbles, un texto dramático que a lo funcional agrega lo coherente y lo bello, dando la impresión de haber sido escrito por una

sola y experimentada mano. La oración «Padre mío» que reza la actriz Elena Muñoz antes de consumir su primera experiencia sexual, es uno de los momentos textuales más altos de la pieza y buen ejemplo de lo antes mencionado.

Por otra parte, la dirección de Rodrigo Bastidas, sin duda el discípulo más aventajado de Jaime Vadell, formado en los mejores tiempos del Teatro La FERIA, aporta una serie de hallazgos formales y conceptuales, situaciones lúdicas a granel y un manejo siempre riguroso y bien aprovechado del tiempo teatral; lo que sumado a la utilización eficaz y dinámica del espacio escénico, ha producido una de las obras más refrescantes y logradas de la temporada actual.

Para terminar y no escatimar elogios a un grupo que se los merece de sobra, quiero destacar el hecho de que éste no optó por el facilismo de la simple parodia de anécdotas y experiencias juveniles, sino que además de transformarlas en auténticos episodios dramáticos con su carga de sugerencias y lecturas, puso en escena todo este despliegue testimonial bajo un signo mayor: el de la muerte, de lo perecible, de lo fugaz de la existencia humana. Esta mirada de los 30 años, desde la perspectiva del cementerio, donde un sepulturero de estirpe isabelina nos recuerda a cada instante cuán rápido se pasa la vida y cuán luego nos llega la muerte, da a la obra un sentido de profundidad poética y metafísica que, sin discursos ni argumentaciones sociológicas ajenas al drama, nos muestra de cuerpo entero a una generación golpeada, atribulada tal vez, pero jamás perdida en lo banal, en lo folletinesco y menos aún en lo vulgar. Una generación con ansias de perdurar, de trascender, de renovarse. Creemos que el Teatro Aparte dentro de la Universidad Católica lo consigue con creces. •

Gabriel Prieto, Alvaro Pacull, Rodrigo Bastidas, Elena Muñoz y Magdalena Max-Neef. Foto: Bernardo Mendoza.



¿QUIÉN ME ESCONDIÓ LOS ZAPATOS NEGROS?

Creación colectiva del Grupo Teatro Aparte

Personajes

Sepulturero
Gabriel
Elena
Magdalena
Rodrigo
Alvaro
Juan Pablo

Entra un sepulturero.

Sepulturero Larga la muerte larga
Que empieza antes de la historia
Que crece antes de la memoria
y que vive en eterna espera.
Larga la muerte larga.
Mi padre se hizo sepulturero a los treinta.
Treinta años después, cuando yo tenía treinta
se lo llevó mi patrona a largo viaje.
Hace treinta años que no lo veo
y espero no volver a verlo en treinta años más.
Dicen que el número tres es un número mágico.
Padre, madre e hijo, hacen tres.
Padre, Hijo y Espíritu Santo, hacen tres.
Mañana, tarde, noche, hacen tres.
La luna, el sol y la tierra, hacen tres.
A las cinco de la tarde enterré a tres.
Y a las tres de la mañana, cinco van a nacer. (*Sale Sepulturero*)

PRESENTACION

Gabriel (*En off*). Gabriel Prieto Escobar, 2 de febrero de 1961, hospital San Juan de Dios. (*Entra*).

Elena Elena Muñoz Bravo, 23 de enero de 1962, hospital de San Fernando. (*Entra*).

Magdalena Magdalena Max-Neef de Amesti, 28 de julio de 1961, Berkeley, California. (*Entra*).

Rodrigo Rodrigo Bastidas Urrutia, 30 de marzo de 1961, Clínica Santa María. (*Entra*).

Alvaro Alvaro Pacull Lira, 11 de noviembre de 1961, Clínica Central. (*Entra*).

Todos al entrar se han sentado en una camilla. Oscuro.

LA ESCALERA

Un hombre (Rodrigo) se sube a una escala.

Hombre Cuando chico me caí de la escalera.
Mi papá se apoyó en mí para bajar la escalera.

Se lanzó por la escalera.

Me empujaron por la escalera.

Empujé por la escalera.

La miré hacia arriba de la escalera.

Usaba calzones blancos y los mostraba en la escalera.

El primer beso fue en la escalera.

Me escondí detrás de la escalera.

Me llevaron de una oreja arriba de la escalera.

Lloré en la escalera.

Lo bajaron en camilla por la escalera.

La conocí en una escalera.

A su casa se llegaba por una escalera.
Cuando entró su papá me arranqué por la escalera.
Cuando ella se fue, subió la escalera.
Cuando volvió la vi abajo de la escalera.
Y todo terminó al final de la escalera.
(Sale).

CUMPLEAÑOS FELIZ

Entra Magdalena y lee su diario de vida mientras Elena va haciendo las acciones que Magdalena relata.

Magdalena Era mi quinto cumpleaños cuando mi amigo Luchito Amau me hizo un regalo inesperado. La emoción me invade. Olvido a mis invitados y subo corriendo la escalera rumbo al baño. ¿Cómo pudo conseguirla?, me pregunto. No puedo creerlo... "crema de belleza". Me instalo frente al espejo. Abro el pote y gozosamente comienzo a echármela en la cara hasta cubrirla por completo. Estoy lista para asistir a la transformación. Pasan los minutos. No he quitado los ojos del espejo. No quiero perderme detalle de tan importante proceso. Parece que la cosa es larga. No veo ningún cambio notorio... Los minutos pasan. Me sobreviene la angustia... Tal vez hay algo en mí que hace que la magia no funcione. Yo quería bajar la escalera convertida en una princesa... Siempre he sido tan impaciente... Espero...

Elena ¿Y si me echo un poco más?

Magdalena Lo hago... Espero... El pote está casi vacío. Mi cara blanca... De pronto entiendo todo. La capa de crema impide que vea la transformación. Debo sacármela para poder admirar su efecto. Empiezo a restregarme con fuerza la cara. La crema se mete en mis ojos y en mi pelo. Me cuesta quitármela. Me arde la cara... Y los ojos... Maravilla. Señal inequívoca de que algo está pasando. Como no logro quitármela toda con agua, busco a ciegas una toalla (*entra Juan Pablo con una toalla, se la pasa*) y la paso con fuerza por mi cara. Ya está. Me

paro frente al espejo con los ojos cerrados. No me atrevo a abrirlos... Espero... Los abro. (*Elena mira triste a Magdalena y sale*). A los cinco años descubrí que la belleza total es un milagro inalcanzable. Todavía no me recupero.

Entra agazapado Juan Pablo.

Juan Pablo Corría el año 1970 cuando... (*Es interrumpido por el coro. Sale*).

Coro treinta años

Entran cinco personas en fila india cantando "Que grande que viene el río" pero con la entonación de "Hossana" de Jesucristo Superestrella.

Coro Qué grande que viene el rí-i-i-ío
Qué grande se va la mar (*Trompetas*).
Si lo aumenta el llanto mí-ío
Como grande no ha de estar. (*Trompetas. Se paran frente al público*).

Rodrigo Río, Rí-i-i-ío. Río. Río. Río. Río.
Devolvedme el amor mío. Que me canso de esperar. (*Trompetas*).

Alvaro Yo sé que a nadie le importa pero a mí sí. Doloroso es acercarse a los treinta, como doloroso fue dejar la niñez.

Gabriel Esa niñez infantil llena de sueños y esperanzas.

Alvaro Yo lo único que deseo es recuperar la inocencia juvenil para adentrarme a paso lento a la larga madurez.

Gabriel A paso lento pero seguro. A paso lento pero maduro.

Alvaro Por eso quiero decir que:

Magdalena Tengo treinta años y todavía quiero que mi nana me despierte en la mañana. Tú la llevai...

Elena Tengo treinta años y todavía me pongo a llorar cuando me enojo. Tú la llevai...

Magdalena Tengo treinta años y un hijo. Sólo uno. Tú la llevai...

Gabriel Tengo treinta años y todavía no tengo ningún hijo. Tú la llevai...

Rodrigo Tengo treinta años y todavía tengo miedo. Tú la llevai...

Alvaro Estoy solo. Me siento solo. Me fui solo. Tú la llevai...

Elena Tengo treinta años y ya no rezo al acostarme. Tú la llevai...

Gabriel Tengo treinta años y ya no fui famoso a los veintiuno. Tú la llevai...

Rodrigo Tengo treinta años y todavía lloro en el cine. Tú la llevai...

Magdalena Tengo treinta años y no quiero tener treinta años. Tú la llevai...

Coro Qué grande que viene el ri-i-i-fo (Comienzan a salir).

Qué grande se va la mar (Trompetas).

Si lo aumenta el llanto mí-fo

Como grande no ha de estar. (Trompetas).

LOS NIÑOS

La luz está apagada. Se escucha una voz muy excitada.

Alvaro Sí... Sí. Mi amor... Te amo... Te quiero... Sí. Sí. Sólo tú... Ay... Ay... Un poco más... De ladito. Un poco... Ay... Ay... Sí... Sí... Sí... Te amo...

Silencio. Luego se enciende la luz. Aparece Alvaro con overol de colegio sentado en una silla chica. Saca una revista porno. La hojea hasta que encuentra una foto que le gusta.

Alvaro Con ésta, con ésta ahora. (Baja la luz).

Entran Magdalena y Rodrigo. Vienen con un bolsón cada uno.

Rodrigo Hola.

Magdalena Hola.

Rodrigo Tú sabes que para tener hijos uno le tiene que pasar una semilla a la esposa de uno.

Magdalena Sí. Sí sabía... Y tu sabís que por amor mi mamá le puede (le habla al oído) a mi papá. (Rodrigo queda atónito). Chao. (Ella sale).

Alvaro Ay... Ay... Ay... Qué rico... Qué rico... De ladito. Otro poquito (Sale).

Rodrigo (Después de meditar) No. Mi mamá no.

ACUSOME GABRIEL Y ELENA

Entran Gabriel y Elena. Vienen de novios. A medida que se van acusando, se van despojando de prendas de su vestuario.

Nena Acúsome de cumplir treinta años y a veces sentirme de trece.

Gabriel Acúsome de creer en Dios y en la vida eterna.

Elena Acúsome de tener una hija y querer que me acurruquen.

Gabriel Acúsome de estar seguro de ser inseguro.

Elena Acúsome de necesitar muy seguido la mano de mi madre acariciando mi cabeza.

Gabriel Acúsome de leer la Biblia y de sico-analizarme.

Elena Acúsome de sentirme afortunada por mi parrón, mi trabajo y la risa de mi hija.

Gabriel Acúsome de haber tratado de dar hasta que duela. Acúsome que me dolió muy pronto.

Elena Acúsome de querer ser linda, la más linda de todas.

Gabriel Acúsome de parecer ingenuo, simple y demócrata cristiano. Acúsome de serlo.

Elena Acúsome de sentirme a veces niña, a veces vieja, a veces niña.

Gabriel Acúsome de haber dicho la verdad. (Se miran, se acercan y quedan en posición de baile).

LA RELIGIOSA

Entra Juan Pablo corriendo y ubica unas sillas. Luego entra Magdalena y le pasa un delantal a Elena y una sotana a Juan Pablo. Las dos mujeres se sientan frente al cura (Juan Pablo).

Padre Alfonso Buenas damitas, las que quieran pueden venir a la capilla a compartir una liturgia con el Señor.

Sale. Elena hace amago de ir, Magdalena la sujeta.

Magdalena Quedémosnos mejor.

Elena ¿Tú crees?

Magdalena Sí, me da un poco de lata ir.

Elena A mí también.

Magdalena ¡Ya puh!

Se acomodan en los bancos. Quedan cómodas.

Voz OFF ¡¡La sister Pattini!!

Magdalena y Elena Al closet. *(Se esconden detrás de las sillas).*

Se escuchan los pasos de una monja (Gabriel). Pasa un rato. Ellas creen que se ha ido.

Elena Parece que se fue.

Magdalena Voy a ver. *(Sale gateando. Se encuentra con la monja).*

Monja ¿Se te perdió algún objeto perdido?

Magdalena Una masa inmensa azul y blanca estaba sobre nosotras, la miro desde abajo, es muy grande y tiene barba, se afeitó.

Elena sale corriendo.

Monja At three fifteen in my office. *(Se sienta).*

Magdalena Eso quería decir a las tres y cuarto en mi oficina. At three fifteen estuve en su office por cuarta vez en el mes. *(Se sienta).*

Monja ¿Por qué estaban ahí?

Magdalena Es que...

Monja Yo me di cuenta que faltaba gente en la misa y vine para buscarlas, ¿qué estaban haciendo, sweetty?

Magdalena El padre Alfonso nos dijo que las que no querían ir a la misa se podían quedar en la sala.

Monja ¿Y por qué se escondieron?

Magdalena No sé, es que nos asustamos.

Monja Porque sabían que estaban haciendo algo malo.

Magdalena No, nos asustamos porque alguien gritó y...

Monja Porque se sentían culpables. Quien nada hace, nada teme.

Magdalena No. Fue una tontera esconderse, pero estábamos autorizadas a no ir.

Monja ¿Y por qué no querían ir a misa?

Magdalena No tenía ganas; además, ya había comulgado en la mañana.

Monja ¡Ah! Les parecía mucho estar con el Señor dos veces en el mismo día.

Magdalena No, no es eso, pero...

Monja Pero la gente como tú es la que más debería ir a misa.

Magdalena ¿Qué tiene la gente como yo?

Monja La gente como tú, que se aprovecha de la bondad de otros.

Magdalena ¿La bondad de quién?

Monja Del padre Alfonso, lo engañaste, le mentiste.

Magdalena No es verdad.

Monja Sí es verdad. Te escondiste porque eres cobarde y falsa. No es la primera vez que tú y yo nos encontramos.

Magdalena Me escondí porque soy torpe y por instinto, porque en este colegio siempre logran que uno se sienta culpable de algo.

Monja No. Tú no eres hija de María como nosotras intentamos formarte, eres soberbia y además eres mala, de mala semilla.

Magdalena No.

Monja Sí. Eres mala, ensucias lo que tocas y nunca te arrepientes, con verte uno se da cuenta de esa mirada desafiante, de esa actitud. No sabes lo que es la humildad.

Magdalena Yo encuentro que su actitud no es muy cristiana.

Monja Tú no vas a juzgarme a mí.

Magdalena ¿Y con qué derecho lo hace usted conmigo?

Monja Con el derecho que me da tener que formarte, tener que enseñarte.

Magdalena Yo no quiero aprender nada de usted.

Monja No me faltes el respeto.

Magdalena Yo no le falto el respeto.

Monja Voy a llamar a tus padres. *(Silencia de Magdalena).* Voy a expulsarte. *(Silencio de Magdalena).* No me mires así.

Magdalena Así, ¿cómo?

Monja Con esos ojos soberbios y tu actitud puedes engañar a todos, pero a mí no, yo sé lo que hay dentro de ti.

Magdalena Sabe, Madre, usted me puede expulsar, y puede llamar a mi madre y a mi padre, pero no se esfuerce en convencerlos de que soy una mala persona, porque eso no lo va a conseguir nunca.

Monja Dios sabe que eres mala.

Magdalena Dios sabe que no soy tonta y que puedo incluso defenderme de usted.

Monja ¡Fuera!

Magdalena En esa ocasión yo tuve que irme, pero hoy (a ella) que usted no es más que un mal recuerdo, le toca irse a usted. *(La monja es abruptamente tirada hacia afuera del escenario).*

DE QUE PARTIDO SOY TU

Entra por el fondo Elena cantando "Yo soy rebelde". En otro costado está Alvaro bailando con Magdalena. Se escucha la canción "Salta pequeña langosta". Alvaro y Elena saltan y bailan, Magdalena sale y entra Rodrigo y se integra al baile. Luego los tres se suben a la camilla. Luego entra Magdalena cantando "How do you do" y finalmente se suma Gabriel al mismo canto. Cuando han terminado de cantar, también se suben a la camilla. Quedan de espaldas al público.

Alvaro ¿De qué partido eres tú?

Elena Yo soy del Partido Nacional.

Alvaro O sea momia.

Elena Sí pus. De Alessandri.

Gabriel ¿Y qué tiene? Yo también soy momio... Soy demócrata cristiano.

Rodrigo Yo no sé lo que soy. Mi papá es de oposición y mi mamá es compañera.

Magdalena Nosotros parece que somos de la Unidad Popular.

Gabriel ¡Comunistas!

Alvaro A ver, momento. Tú haces las colas para el pan, ¿dónde?

Magdalena En la panadería.

Alvaro No, ¿en la cola de la junta de vecinos o en la JAP?

Elena Yo me cuelo.

Rodrigo Yo vivo en Vitacura y soy de la JAP. Nunca hay nadie en la cola.

Gabriel O sea. Vos soi de Allende. Soi comunista.

Rodrigo No, soy del MOC.

Elena ¿Y qué es eso?

Rodrigo Una cosa como para los pobres.

Magdalena Nosotros somos por los pobres también.

Gabriel Pero tú no eres pobre.

Magdalena Sí pus, eso es lo que yo no entiendo.

Alvaro Hay que luchar por los pobres, para que seamos todos iguales.

Gabriel ¡Tú sí que eres comunista!

Elena Vamos a vivir todos en poblaciones después.

Alvaro No. Se trata de que todos tengamos casa con piscina.

Gabriel Yo no tengo piscina.

Elena ¿Y Allende nos va a dar a todos una casa con piscina?

Alvaro Sí.

Elena O sea que Allende, ¿es bueno?

Magdalena Mi papá lo conoce, dice que es bien simpático, es socialista cristiano.

Rodrigo ¿Cómo es eso?

Magdalena Mira, Allende era de los comunistas, pero como en la elección pasada perdió, se metió al Mapu que es un partido que salió de la Iglesia Católica, o sea de la Democracia Cristiana, entonces los comunistas se aliaron con los momios para molestar a Frel, que también es cristiano, incluso dicen que estudió para cura, pero bueno, ahí Allende se hizo socialista, pero como creía en Dios se salió de los comunistas y se hizo socialista cristiano, por el pueblo.

Alvaro Allende es ateo.

Magdalena ¡Mentira!

Gabriel Sí pus, será comunista, pero ateo es el puro diablo.

Elena Allende no ha hecho nada, ni un puente, ni una casa, ni una rotonda.

Rodrigo Porque no puede andar gastando la plata en leseras, tiene que alimentar a los pobres.

Gabriel ¿Y como cuántos pobres son?

Alvaro Son como 200 millones en puro Santiago.

Elena ¿Te cachai la cantidad de piscinas?

Rodrigo ¿Y por qué no hacen una piscina, pero gigante?

Gabriel ¿Viste que eris comunista?

Magdalena Comunista no, si éste es mirista cristiano.

Elena Esos son súper momios.
 Rodrigo Cómo van a ser momios si son de Allende también, los papás de ellos son momios.
 Alvaro A ver, a ver quién es momio y quién es de Allende.
 Elena Quién es upeliento será.
 Magdalena Límpiame la boca antes de hablar del pueblo.
 Rodrigo En las micros, ¡que anda harto pueblo!
 Elena En mi casa tratan súper bien a las empleadas.
 Alvaro ¡Asesoras del hogar! Lujos que se da la burguesía.
 Rodrigo ¿Y qué es la burguesía?
 Magdalena Los ricos, los que tienen fondos, los que tienen dos teles.
 Gabriel ¿Cómo? ¿Para ser momio hay que ser rico?
 Alvaro Sí.
 Gabriel ¿Cómo? ¿O sea que yo soy comunista?
 Rodrigo ¡Tú sabís que Música Libre está lleno de comunistas!
 Elena Claro, como Erika y Carlos.
 Magdalena No, ella es la comunista, para que sepas él es de Silo.
 Alvaro A ver, momentito, ¿de qué partido eres tú?
 Rodrigo Yo tendría que preguntarle a mi papá.
 Alvaro ¿Y tú?
 Magdalena Unidad Popular.
 Gabriel Yo soy del Partido Demócrata Cristiano.
 Elena Yo soy Partido Nacional.
 Alvaro Ya, yo soy Tupamaro.

Se escucha un ruido y todos se dan vuelta. Quedan mirando a público.

Voz Bando número 1. Los niños sólo podrán andar en bicicleta los domingos y de día.
 Bando número 2. Prohibido hablar de política, hacer fiestas y usar mini.
 Bando número 3. Prohibido el chancho chino.
 Bando número 4. Prohibido nombrar Ru-

sia y Cuba, cuando se juega al alto.
 Bando número 5. Prohibido jugar a la guerra si los chilenos no ganan.
 Bando número 6. Prohibido salir a la calle después de las diez de la noche, porque al que pilló, pilló no más, culpa mía no será.

Salen todos corriendo en distintas direcciones. Entra Juan Pablo y se esconde detrás de una de las figuras de la escenografía.

Entra el sepulturero.

Sepulturero Larga la muerte larga.
 Largos llantos, largos silencios.
 Largas filas de huesos, larga lista de nombres.
 Larga la muerte larga. *(Sale).*

Juan Pablo le pone una fotografía en la solapa a una de las figuras y sale, se lleva la camilla.

LILIAN

Entra Gabriel del fondo y se para al medio del escenario. Se escucha "Soleil-Soleil".

Gabriel Fue en el año 1972. Fue como digo en ese año 1972. En el que empecé a entender la diferencia entre ser rubio y ser moreno, entre ser bonito y ser feo, entre ser el centro y ser el lado... En fin... *(Hace amago de salir y vuelve a entrar)*. Eramos un grupo de niños, todos entre los 8 y los 12 años de edad. *(Entran dos mujeres y dos hombres, quedan frente a frente y bailan)*. El caso es que en noviembre de ese año cumplía 11 años la Lilian, la amada por todos. *(Elena se da vuelta y queda mirando hacia la platea)* y mis primeros ahorros fueron para comprarle un regalo. *(Todos bailan. Gabriel mira)*. La fiesta marchaba bastante bien, hasta que alguien propuso que jugáramos al casamiento inglés, que consistía en pillar a la niña que a uno le gustaba y darle un beso. *(Todos corren en distintas direcciones y gritan)*.

Gabriel ¡¡¡Lilian!!! ¡¡¡Lilian!!! *(Lilian se está besando con otro, Gabriel la mira y sale co-*

riendo). ¡¡¡Marisol!!! ¡¡¡Marisol!!! *(Vuelve Gabriel a entrar al escenario, viene retrocediendo una niña).* Nunca me voy a olvidar de una niña a la que tuve cerca y dijo...

Magdalena No, el feo no, el feo no...

Gabriel Después vino la segunda parte del juego, que consistía en que las mujeres lo perseguían a uno... No sé para que me tomé la molestia de arrancar, yo estaba dispuesto a ser cazado, pero en fin, no sirvió de nada. Sentí literalmente que se me partía el corazón en un montón de pedazos. Fue en ese momento en que, sin darme cuenta, se me empezaron a caer las lágrimas por la cara, tuve que sentarme y esconder la cara entre mis manos. *(Gabriel se sienta en la silla, se tapa la cara con sus manos).*

LAS MALETAS DE EL Y ELLA

Entra una mujer (Elena) con una torta, entra Juan Pablo y le pone una chaqueta a Gabriel. Sale. Las acciones relatadas por los personajes se irán efectuando a medida que ellos las digan.

Gabriel Ella entra.

Elena Un hombre de veinte años mira las velas encendidas de una pequeña torta de cumpleaños. *(Entra otra mujer (Magdalena)).* Tocan a la puerta. El abre y conversa con una mujer. *(La mujer de la torta sale).*

Magdalena El se sienta.

Gabriel Ella se acerca a él. Le acaricia la cabeza y le dice algo al oído, ella baja la vista y toca su vientre.

Magdalena El la toca.

Gabriel Ella le quita la mano, saca un papel y se lo pasa, ella camina y camina y camina. *(Ella camina y se detiene, luego él camina, luego corre y se encuentran frente a frente).*

Magdalena Llegan a una puerta.

Gabriel Ella deja la maleta en el suelo y entra.

Magdalena El espera.

Gabriel La puerta se cierra. *(Ella vuelve).*

Magdalena El me mira.

Gabriel Ella baja la vista, toca su vientre y llora.

Magdalena Como si quisiera que nunca se fuese. *(Ella le quita la mano de su cabeza, se la lleva a su boca y la besa. Ella toma su maleta y sale. El se sienta y pone sus manos sobre su cara. Oscuro).*

LA GORDA MALDITA

Entra una gorda (Elena) sentada en una camilla y comiendo un yogurt. La viene tirando Juan Pablo, éste se sienta al lado de ella. La gorda lo empuja y lo bota al suelo. Juan Pablo sale adolorido. Entra un hombre.

Alvaro Buenas tardes.

Gorda Buenas tardes. ¿Qué desea?

Alvaro Quisiera, me siccacara la suerte.

Gorda Acuéstese en el diván. *(Ella lo amarra).* ¿Edad?

Alvaro Treinta.

Gorda ¿Signo zodiacal?

Alvaro Escorpión. Oiga, no me amarre, yo más bien quisiera relajarme. *(La gorda le da yogurt).* No quiero yogurt.

Gorda Cómaselo todo.

Alvaro No, no, no quiero. *(Se acerca a él y lo besa).* No, no, no...

Gorda No le gustan mis besos...

Alvaro Prefiero el yogurt.

Gorda ¿No se acuerda usted de mí?

Alvaro Su cara me resulta familiar...

Gorda ¿No le dice nada el nombre de Baldramina?

Alvaro Me dice algo como a remedio...

Gorda Caliente, caliente... *(Lo besa).*

Alvaro No, no logro acordarme de usted.

Gorda Yo te conocí de guaguüita... Eras gordito así como yo.

Alvaro ¡Dios mío!

Gorda Se acordó.

Alvaro No... Tengo prueba mañana... El uniforme, dónde están los calcetines azules, la corbata, la chaqueta... ¡Mamá! ¿Quién me escondió los zapatos negros?...

Gorda ¿Los lustró?

Alvaro No... Yo le iba a pedir a usted que lo hiciera, a mí nunca me ha gustado lustrarme los zapatos del colegio... Ojalá que

mañana nieve, como el 72... Qué año más fantástico, terremotos, nevazones, paros de camiones, tanquetazos, marchas... Qué rico... Que muera el colegio, que muera el colegio... Tengo frío...

Gorda Estudie... *(Toma un fórceps).*

Alvaro ¿Quién es usted?

Gorda Soy tu matrona. *(Le pone el fórceps en la cabeza).*

Alvaro Usted.

Gorda Sí, yo te recibí... Ahora te vas a acordar de todo.

Alvaro No, usted me está mintiendo... No me acuerdo nada.

Gorda ¿Cuál era?

Alvaro No, es un secreto mío, guatona cochina.

Gorda Mire, señor, ya me cansó... Dígame. ¿Cuál era su programa favorito? ¿Sería Kimba acaso?

Alvaro ¿Kimba? El leoncito blanco, Kimba, Kimba, Kimba, Kimba... *(Coreografía de Kimba. Entra Kimba (Magdalena) acompañada de un pájaro (Juan Pablo), un alce (Gabriel), un defante (Rodrigo). ¿Qué se hizo Kimba?... No. Kimba no.*

Gorda ¿Y Bonanza?

Alvaro ¿Bonanza?... Ben Cartwright-Hocsing-Joe Cartwright, Joss Cartwright, Adam Cartwright... ¿Qué se hizo Adam?... *(Coreografía, con la música de Bonanza, entran los Cartwright andando a caballo, pero sin caballo, haciendo la mímica). Te preparé un pollito, Joss... Yo le amo, señor Cartwright... (Los Cartwright uno a uno lo van saludando y salen). Don Ben... Hola Joe... Joss... ¿Y no te habías muerto tú? Gudaternun María Margarita.*

Gorda ¿Y Música Libre? *(No contesta).*

Alvaro Síiiiiiii... Sí, ése me gustaba, Música Libre... Y la Araceli, y el Diuca y las minifaldas y Tormenta y los shorts, porque en esa época no se ponían calzones, sino que se ponían shorts y era super calentón. Me encantaba verlo por la tele y también compré el álbum...

Gorda Yo soy la pequeña langosta.

Alvaro ¿Usted?

Gorda Sí, no me reconoce...

Alvaro Pero me quieren volver loco. ¿Cómo va a ser usted? Si ella era chiquitita y menudita. Mentira, guatona cochina.

Gorda No le hables así a tu madre.

Alvaro Usted no es mi mamá, ella es linda. ¡Mamá! ¡Mamá! No quiero hacer las tareas, no puedo, me duele la cabeza... Usted no es mi mamá, mi mamá no es gorda...

Gorda Pero qué tiene usted en contra de la gordura, es una verdadera obsesión la que tiene contra la gordura, acuérdesse que usted cuando niño fue gordo. El más gordo del kinder y que con su cuerpo todo gordo, corrió desde el patio y se echó sobre su silla y la rompió, hela aquí *(cae una silla rota)* y usted un chanco, una vaca, un rinoceronte, una ballena, un cachalote en kinder... me viene a decir a mí gorda... ya, váyase y arregle esa silla.

Alvaro Mi silla del kinder. *(Se lleva la silla y canta Kimba). Kimba, Kimba, Kimba, Kimba, ¿quién es el famoso rey del Africa?*

DE QUE TE QUEJAI

Entra Gabriel batiendo huevos en un pote. Juan Pablo también entra y se esconde nuevamente detrás de una de las figuras.

Gabriel Sí, este país es una mierda, la gente es ignorante, chaquetera, vanidosa, mentirosa, mediocre, mediocre, mentirosa.

Juan Pablo ¿De qué te quejai?

Gabriel Hay que andar cuidándose el traste. La gente prepotente, habladora, arrogante, fanteche, canchera, ésa es la que vale. Este es el reino de la intuición. De levantar ídolos de barro. La gente que estudia, la culta, no vale. El paso a paso, no vale, lo exitista está bien, lo otro no.

Juan Pablo ¿De qué te quejai?

Gabriel Siempre hay que andar ganándole al del lado, cuidándose el traste.

Juan Pablo ¿De qué te quejai?

Gabriel Esto es la fatuidad, la vanidad, la mentira, el arribismo, el acomodarse, el amoldarse a lo penca. Que un día la polí-

tica, que otro los milicos, que otro el arte,
para mentira y mierda no más.

Juan Pablo ¿De qué te quejái?

Gabriel De tí, cállate, cállate, cállate, cállate...
(Sale llorando).

ACUSOME

Entran Alvaro y Magdalena vestidos de novios,
caminan.

Alvaro Acúsome de ser formal, de no querer
serlo y deserlo. Me acuso de haber querido
ser Kafka y de ser más parecido a Ricardo
Montalbán.

Magdalena Kafka. (Alvaro la mira). Acúsome
de haber tenido una vida fácil.

Alvaro ¡Floja!

Magdalena ¿Perdón?

Alvaro No, nada. Me acuso de haber querido
irme de este país, al que quiero, pero que
encuentro picante. (Magdalena ríe).

Magdalena Acúsome de haber querido ser
alguien especial. Acúsome de no haber
sido más que una más.

Alvaro No, si eso está claro.

Magdalena ¿Tienes algún problema?

Alvaro No, yo decía no más... Especial. Al-
guien especial.

Magdalena Oye, ¿qué te pasa conmigo? (Ella
le tira el ramo).

Alvaro Acúsome de querer ser rico y pobre a
la vez.

Magdalena Pobre, tú quieres ser pobre.

Alvaro Es una manera de decir.

Magdalena No, claro, si así es re fácil.

Alvaro Acúsome de no estar en la tierra y de
aburrirme con facilidad.

Magdalena Acúsome de haber tratado. Acú-
some de haber tratado poco.

Alvaro Floja, eris una floja.

Magdalena ¿A quién le venís a decir floja,
imbécil? (Ella le tira la cartera).

Alvaro Oye, que soy sensible. (El le tira el
sombrero).

Magdalena Ten cuidado conmigo. (Ella le tira
la loca).

Alvaro Córrete. (Le tira una flor). Acúsome de

haber leído el play-boy y de querer leerlo
todavía.

Magdalena HUMMMM.

Alvaro ¿Qué tiene leer el play-boy? ¿Hay
algún pecado en eso?

Magdalena No, cada uno tiene sus fijaciones.

Alvaro Ustedes las mujeres siempre nos han
tenido envidia a nosotros los hombres.

Magdalena A ti sobre todo, Kafka leyendo el
play-boy. Acúsome de no haber cumplido
las expectativas de nadie. Acúsome de no
haber cumplido ni siquiera las mías.

Alvaro Eso sí que es cierto. (Magdalena le tira
el velo). Acúsome de ver Tardes de Cine
comiendo helado solo.

Magdalena Tonto güaión. (Ella le tira su
vestido). Acúsome de parecer inocente.
Acúsome de ser culpable. Acúsome de ser
amada.

Alvaro Me acuso de muchas cosas.

Magdalena Acúsome de querer ser feliz. (Se
acercan y se abrazan como para bailar, recogen
las cosas que se han tirado).

Alvaro ¿Has visto mis calcetines?

Magdalena No. (Salen juntos).

Entra un hombre con gorro de loco y con camisa de
fuerza (Rodrigo). Entra otro hombre con gorro de
loco (Gabriel). Se miran y bailan flamenco con
castañuelas. Luego Gabriel persigue a Rodrigo.

Rodrigo No, no quiero.

Gabriel Sí.

Rodrigo No quiero.

Gabriel Sí.

Rodrigo No quiero.

Gabriel Sí.

Rodrigo Noooo... (Sale corriendo).

Gabriel Síiii... (Sale corriendo).

LA MUÑECA DE TRAPO

Entra el sepulturero cantando.

Sepulturero "Encontré a un muerto muy
jovencito
que en su bolsillo traía un pincel.
Dormía junto a una muñeca
que yo supongo no fue de él".

Algunos de mis muertos conversan en la noche

No se quejan del lugar

Ya que yo les tengo el más lindo jardín del pueblo.

Pero, a veces, recuerdan a los vivos con menos pena que la que sienten los vivos por sus muertos.

"Todas las tardes oigo al muchacho que juega con la niña de trapo.

Todos los días veo a la niña que viene a verlo siempre llorando".
(*Cantando*).

Como les decía, soy sepulturero.

A la honra de mi padre que en paz descansa.

Y muy honrado por cierto.

Sin embargo, soy humano y tengo también mis tentaciones.

(*Saca la muñeca y la muestra*). La curiosidad.

Luz a Elena que entra y pone unas flores.

Sepulturero ¿Le gustaban las margaritas?

Elena A los dos nos gustaban.

Sepulturero A él todavía le gustan.

Elena Y usted, ¿cómo lo sabe?

Sepulturero Cada uno de mis huéspedes tiene sus preferencias. Algunos prefieren las violetas y cantar, otros las rosas y soñar, el que usted visita prefiere las margaritas y pintar. Por eso yo lo llamo el pintor.

Elena ¿Usted, lo conoce?

Sepulturero Conozco algunos de sus gustos, conozco algunos de sus cuadros, conozco algunos de sus secretos. (*Le muestra la muñeca*).

Elena ¿Por qué la tiene usted?

Sepulturero ¿Era suya?

Elena Sí, pero yo la dejé en su mano. ¿Por qué le quitó mi muñeca?

Sepulturero No hay nada que un vivo pueda quitarle a un muerto, salvo el recuerdo.

Elena Yo nunca lo he olvidado.

Sepulturero Eso él lo sabe, es uno de sus mayores orgullos.

Elena ¿En serio?

Sepulturero ¿Quién era el pintor?

Elena El era hijo de mi madre y era hijo de mi

padre y era padre de su hijo y era mi hermano.

Sepulturero ¿Y la muñeca?

Elena ¿Me la podría prestar un poco?

Sepulturero Por supuesto, es vuestra. (*Elena la toma*). Los hermanos nunca se separan aunque se vayan muy lejos.

Elena ¿Aunque se vayan al cielo?

Sepulturero Aunque se vayan al cielo.

Elena ¿Está seguro?

Sepulturero Segurísimo, tengo mis contactos.

Elena Mi papá me trajo una muñeca de Puerto Montt.

Sepulturero Señorita.

Elena Con las muñecas de trapo uno puede dormir porque son blanditas.

Sepulturero Señorita, su muñeca es muy blandita y el pintor duerme con ella todas las mañanas, porque por las noches le cuenta cuentos de una niña a la que espera volver a abrazar un día. Señorita, devuélvame usted la muñeca, así él podrá seguir esperándola. (*Ella se la pasa y él le pasa un pincel*). ¡Ah! No se preocupe por las margaritas, yo las estaré regando.

El sepulturero sale. Luego de un tiempo hace lo mismo Elena.

Entra Juan Pablo.

Juan Pablo Corría el año 1970 cuando... (*Lo interrumpen y sale*).

CORO DEL PERDON

Entran el coro cantando "Yo nací en una ribera" con la entonación de "El peregrino de Emaús".

Coro Yo nací en una ribera

Del Arauco vibrador

Soy hermano de la espuma

De las garzas sí

Y también del sol.

El coro se ubica frente a público.

Alvaro Yo sé que a nadie le importa, pero a mí sí. La culpa es de éste, la culpa es de este otro, yo lo único que deseo es que me pidan perdón, pero no uno, sino todos.

Cantan nuevamente.

Coro Yo nací en una ribera
Del Arauco vibrador.

Gabriel Hoy tengo treinta años, pero no hace
mucho tenía once y doce.

Magdalena Y trece.

Rodrigo Y catorce.

Elena Y quince.

Magdalena Y dieciséis.

Gabriel Y diecisiete también.

Alvaro Y diecisiete también, pero hoy que se
me acusa de todo yo pido clemencia y
ruego que me pidan perdón, con eso me
conformo. Quiero que me pidan perdón
por:

Gabriel Por haber tenido que usar chaleco
azul marino.

Todos (*Cantando*). Azul marino... Azul mari-
no.

Rodrigo Por haber tenido que pololear entre
ayunos y protestas.

Alvaro Por haber tenido que pasar toda mi
juventud con toque de queda.

Todos Con toque de queda, con toque de
queda. (*Cantando*).

Magdalena Por haber tenido que estar para-
da todos los lunes durante el tedioso acto
cívico.

Gabriel Por haber tenido que encontrar en-
tretenidas las peñas.

Elena Por haberme dicho tanto que no a los
doce.

Magdalena Y a los trece.

Rodrigo Y a los catorce.

Elena Y a los quince.

Magdalena Y a los dieciséis.

Gabriel Y a los diecisiete también.

Alvaro Y a los diecisiete también. (*Salen can-
tando "Volver a los diecisiete" con la entona-
ción de "El peregrino de Emaús"*).

Coro Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.

ACUSOME RODRIGO

*Entra Gabriel tocando un pito, luego Rodrigo con
camisa de fuerza, lo acompaña otro hombre (Juan
Pablo). Rodrigo se sienta en el suelo. Los otros dos
se paran detrás de él.*

Rodrigo Cuando chico quería ser bombero,
detective, que llegara luego la pascua, y
jugar todo el día.

Cuando menos chico, quería ser futbolista,
me cargaban las mujeres y me gustaba
jugar a las bolitas.

Cuando más grande, me cargaba el cole-
gio, quería ser el mejor, el más capo, atra-
carme a todas las mujeres y jugar a las
paletas.

Cuando chico, lo tenía chico.

Cuando menos chico, quería tener pelitos.

Cuando más grande quería usarlo.

Acúsome de no querer acusarme.

Acúsome de no querer hablar de mí.

Acúsome de no poder hablar de mí.

Acúsome de mirar y no mirarme.

Acúsome de no querer morir. (*Pausa*).

¡Ya! (*Lo levantan y se lo llevan*).

LA FIESTA

Magdalena (*A público*). Corría el año 1983
cuando en el fragor de las protestas y las
barricadas yo decidí celebrarle el cum-
pleaños a mi pololo. (*Falso mutis*). Perdón,
a mi pareja. (*Falso mutis*). Perdón, a mi
compañero.

*Entran todos a escena con ropas artesanales.
Gabriel da vueltas pensando. Rodrigo se sienta en
una silla. Alfredo (Alvaro) y América (Elena)
llegan. Ella viene embanzada. Magdalena sale a
recibirlos.*

Magdalena Hola.

América Hola.

Magdalena Qué rico que vinieron.

América Toma, les trajimos esto. (*Un poster de
Neruda*).

Magdalena Neruda, me gustas cuando callas
porque estás como ausente.

Alfredo ¿Tú te estas riendo de Neruda?

Magdalena No, o sea... ¡Están esperando guaguaita!

América No, es de mi ex-compañero.

Magdalena Bueno, la sangre no tiene nada que ver, yo pienso que los hijos son de los que los crían. Una amiga de nosotros adoptó una niña y la quiere igual o más que... Bueno, pasen. *(Se acerca a Rodrigo)*. Meti las patas.

Rodrigo Oye, ¿quién es ese tipo?

Magdalena Es un tipo super comprometido... Es uno de los líderes del Partido Socialista. Iturra, de Calera de Tango.

Rodrigo ¿Y cómo se llama?

Magdalena Bueno, éles Iturra. ¿No lo ubicai?

Rodrigo No sé, parece que me topé con él en un congreso en Punta de Tralca.

Magdalena Anda clandestino, me da un susto tenerlo metido aquí, capaz que te fríegue tu cumpleaños.

Rodrigo ¡Cómo podís ser tan poco solidaria! Querís echar a un compañero a la calle.

Magdalena No, yo note digo echarlo, echarlo, pero por qué tenía que caer justo el día de tu cumpleaños.

Rodrigo No, no puedes ser tan inconsecuente. ¡Cómo se te nota que nunca has militado!

Magdalena Ya, pero no me rete. ¿Ponga un poco de música?

Entra Juan Pablo con una radio y un cassette, Rodrigo mete el cassette en la radio y se escucha música. Son sólo lamentos.

Gabriel Un fantasma recorre Europa, la palabra fantasma.

Magdalena *(A Gabriel)*. ¿Bailemos?

Gabriel ¿Tú crees?

Magdalena Estamos en una fiesta.

Gabriel ¿Tú crees que hay motivos para bailar?

Magdalena No sé, yo decía...

Gabriel ¡Cómo se nota que nunca has vivido en el exilio!

Magdalena Disculpa, no sabía que eras exiliado.

Gabriel No, no soy exiliado, pero estuve a punto, compañera.

Magdalena Pucha que atroc.

Gabriel Oye, ¿tienes algo que hacer mañana?

Magdalena No, ¿por qué?

Gabriel Quería invitarte a un ayuno.

Magdalena Ya, rico... ¿Hay que llevar algo?... Ay, perdona...

Gabriel Cómo se ve que el golpe no ha pasado por esta casa. Golpe. La palabra golpe.

América Oye, Alfredo nos va a tocar algo. *(Saca un cultrán de su bolso)*.

Gabriel ¡Ah! Qué bien.

Alfredo Oye, ¿hay una guitarra por ahí?

Magdalena Yo tengo una en la pieza. *(Sale y vuelve con una guitarra. Se la pasa a Alfredo)*.

Gabriel Guitarra, la palabra cuerda.

Magdalena Oye, Alfredo, está un poco desafinada.

Alfredo Shit. Esta es una canción que habla del desarraigo. Y toca de modo subliminal la lucha descarnada del pueblo chileno contra la dictadura militar. Tiene toda una tendencia de la nueva trova cubana. Y pone de manifiesto cómo la lucha armada es la única que nos puede salvar del facismo. *(Canta) "Tierra-Sangre"*. *(Elena toca el cultrán)*.

Magdalena Oye, Alfredo, si vas a cantar por favor hazlo despacio, en estos departamentos son super momios.

Alfredo Mire, compañera, podrán apagar nuestras ideas, pero jamás apagarán nuestros cantos.

Rodrigo Bien, compañero.

Gabriel ¡Viva Marx!

América ¡Viva el gobierno de la Unidad Popular!

Alfredo ¡Viva la revolución armada!

Rodrigo ¡Viva Fidel! ¡Viva Cuba! *(Más gritos)*.

Todos ¡Y va a caer! ¡Y va a caer! ¡Y va a caer!

Rodrigo ¡A la Moneda! Tomémosnos la Moneda.

Gabriel ¡Las armas, pásennos las armas!

América ¡Que vuelva la ENU!

Todos ¡Y va a caer, y va a caer!

Magdalena mira anonadada y muerta de susto, hasta que decide integrarse a los gritos y también comienza a gritar.

Magdalena ¡Y va a caer, y va a caer! ¡Viva Gandhi! (Silencio).

Rodrigo ¿Y qué tiene que ver Gandhi?

Magdalena No sé, me nació.

Alfredo Gandhi era un reaccionario pus, compañera.

Magdalena ¿Gandhi, un reaccionario?

América Ghandi era un cobarde...

Magdalena ¿Gandhi?

Rodrigo Gandhi era un individualista.

Magdalena Oye, pero yo tenía otra idea de Gandhi, como pude estar tan perdida.

Gabriel La palabra Gandhi está asociada al pro-imperialismo.

Magdalena (Saliedo). Y a mí que me gustaba tanto Gandhi... ¿Estaremos hablando del mismo Gandhi?

Rodrigo Perdónenla, está completando su proceso.

América Alfredo, tócate "La era está pariendo un corazón".

Alfredo Es que no la he sacado todavía, América.

Magdalena entra con la torta.

Todos Cumpleaños feliz, te deseamos a ti, cumpleaños al compañero... (Él apaga la vela).

Entra Juan Pablo tratando de jugar al tiki-tuka, no lo logra y sale.

PADRE NUESTRO

Aparecen dos niñas y hablan de espaldas al público.

Elena Aló, mamá.

Magdalena Aló, mamá.

Elena Me voy a quedar a alojar en la casa de una amiga.

Magdalena Me voy a quedar a alojar en la casa de una amiga.

Aparecen dos hombres y se ponen espalda con espalda con las dos mujeres. Ellas se ponen delante de ellos. Los hombres les sueltan el pelo. Una de ellas se retira y se hinca adelante.

Elena Padre mío que estás en la casa.

Papá, que estás en todos mis recuerdos.

Hoy quiero que seas padre mío y no padre nuestro.

No he venido a santificar tu nombre, sino a contarte el nombre de otro.

Quizás tu voluntad no se ha hecho ni en tu tierra ni en mi cielo,

pero tu reino sí me habita y habita mis sueños y habita mis deseos.

Padre mío, dame hoy tu risa antigua para poder amar a otro sin tener que pedir perdón por ello.

No me impidas caer en la tentación, y librame del mal.

Papá. (Ella abraza al hombre).

Todos salen. Entra Juan Pablo.

Juan Pablo Corría el año 1970 cuando yo todavía no había nacido. Tengo 20 años y no me identifico para nada con todo esto. (Sale).

CORO AGENTE DESCONOCIDO

Entra coro cantando "Yo vendo unos ojos negros", pero con la entonación de "La siembra".

Coro Yo vendo unos lentes negros, quién los quiere comprar.

Los vendo por hechiceros, porque me han tratado mal.

Yo vendo unos lentes negros, quién los quiere comprar.

Ellos son hechiceros, me han tratado mal.

Alvaro Yo sé que a nadie le importa, pero a mí sí. Dolorosa es la ingratitud, como angustiante es el olvido. Por eso es que me atrevo a rendir un justo y merecido homenaje.

Gabriel A ese hombre de anteojos ahumados y auto sin patente.

Alvaro El agente desconocido. Queremos darle las gracias por:

Rodrigo Por habernos sacado a pasear en auto en forma gratuita y con tan buena voluntad.

Magdalena Yo vendo unos lentes negros. (Cantando).

Gabriel Por esas visitas sorpresivas a la casa de uno.

Magdalena Quién los quiere comprar. (Cantando).

Elena Por esa capacidad para escuchar. Hacer preguntas y esperar respuestas.

Magdalena Los vendo por hechiceros. (Cantando).

Gabriel Por la sangre fría con que se hacían cargo de nuestros dolores.

Magdalena Porque me han tratado mal. (Cantando).

Elena Por la alegría con que jugaban a la escondida con la gente.

Magdalena Yo vendo unos lentes negros. (Cantando).

Rodrigo Por esos paseos sin fin.

Magdalena Quién los quiere comprar. (Cantando).

Alvaro En fin, por haber sido tan anónimos en sus hazañas y tan eficientes en sus propósitos. Nunca, nunca los olvidaremos, muchachos.

Magdalena Ellos son hechiceros, me han tratado mal. (Cantando).

Salen en silencio.

LOS HOMBRES NO LLORAN

Alvaro (Entrando, mira en una lista y encuentra su nombre). ¡Mierda!

Entra Juan Pablo y también encuentra su nombre.

Juan Pablo ¡Mierda!

Gabriel (Entrando y mirándose en la lista). ¡Mierda!

Se ponen uno al lado del otro.

Milico (En off). Atención, fir, alinear, vista al fren... izquer, 2, 3, 4... (Ellos acatan las órdenes y luego marchan).

Gabriel ¿A dónde nos van a pasar?

Alvaro Al médico.

Juan Pablo Yo por suerte tengo pitutos.

Alvaro Yo no.

Gabriel Pero si el papel dice clarito que no se pueden ocupar pitutos.

Alvaro No seas tarado.

Juan Pablo Yo soy hijo de madre viuda, además, tengo las muelas picadas.

Gabriel Yo también soy hijo de madre viuda.

Alvaro Yo también. ¿Pero eres hijo único?

Gabriel No.

Alvaro Cagaste. (Entra un milico, Rodrigo).

Milico A ver vos, negro, (Gabriel mira a sus compañeros y se siente ayudado. Mira al milico).

Ven para acá. (Gabriel obedece y se pone al lado del milico). ¡Echate ahí!

Gabriel Cómo...

Rodrigo Echate, te digo, échate... (Gabriel se echa).

Gabriel Señor, mire, yo quiero hacer el servicio, pero mi familia es de Arica, y mi mamá es viuda y está sola. Entonces a mí me gustaría hacerlo allá.

Milico ¡En Arica!

Gabriel Sí.

Milico ¿Así que querés hacer el servicio militar en Arica?

Gabriel En Arica, señor.

Milico ¿Con tu mamá?

Gabriel Con mi mamá.

Milico No pus, lo vas a hacer en Punta Arenas.

Gabriel No, a Punta Arenas no, a Punta Arenas no. (Le da un ataque de histeria, sus compañeros tratan de calmarlo).

Milico Oye, no te vengai a hacer el epiléptico aquí.

Gabriel Señor, le repito, yo quiero hacerlo, pero en Arica, por último en Santiago, en el Tacna o en el telecomunicaciones... el que está al lado del metro..., pero en Punta Arenas no, no. (Se agarra de las piernas del milico. Forcejean).

Milico Suéltame... Ya, arriba. (Cantando). Los peruanos son unos porros. (Corren haciendo gimnasia).

Los tres Los peruanos son unos porros.

Milico Y por eso les quitamos el morro.

Los tres Y por eso les quitamos el morro.

Milico Los argentinos son unos fletos.

Los tres Los argentinos son unos fletos.

Milico Tú te agachai y yo te lo meto.

Los tres Tú te agachai y yo te lo meto.

Milico Los bolivianos son todos coqueros...

El milico para, todos quedan formados al lado de él.

Gabriel Yo sufro de vértigo, tengo soplos al corazón y sufro de insomnios por las noches, y además tengo que ir a la sicóloga dos veces por semana.

Milico Loco. Flojo y loco.

Alvaro Mire, yo padezco de sinusitis, conjuntivitis y parece que me voy a tener que dialzar. Además tengo várices y tengo que cuidar a mi mamá y a mi tía Nena.

Milico Apollorado.

Juan Pablo Yo soy hijo único, soy sostén de familia y tengo un tío que es coronel y estudio teatro, señor.

Milico Maraco. Ya, bájense los pantalones. *(Lo hacen. El milico se sienta).* Aquí se necesitan hombres, así es que repitan conmigo "los hombres no lloran".

Los tres Los hombres no lloran.

Milico Más fuerte.

Los tres Los hombres no lloran.

Milico Bien, den un paso adelante los que no tienen papá. *(Lo hacen).* Den un paso adelante los que lo echan de menos. *(Lo hacen).* ¿El nombre de sus padres?

Gabriel Rafael.

Alvaro Emilio.

Juan Pablo Rodrigo.

Milico ¿De qué murieron?

Gabriel De una larga enfermedad.

Alvaro De bronconeumonía.

Juan Pablo En un accidente de auto.

Milico ¿Qué hacían sus padres?

Gabriel Mi padre llegaba.

Alvaro Mi padre regalaba.

Juan Pablo Mi padre regaloneaba.

Milico ¿Cómo eran?

Gabriel Mi padre era cálido, no, era calentito, no, era muy calentito.

Alvaro Tenía una risa insolente y una maleta llena de fotos.

Juan Pablo Mi mano y la de mi madre cabían dentro de la suya, tenía las manos grandes.

Milico ¿Qué hacen sus madres?

Gabriel Cuida, señor.

Alvaro Lloro, señor.

Juan Pablo Sueña, señor.

Gabriel Espera, señor.

Alvaro Necesita, señor.

Rodrigo Recuerda, señor.

Milico Súbanse los pantalones. *(Chifla y caen unas fotos grandes de sus padres. Quedan colgadas encima de ellos).* ¿Los reconocen?

Los tres Sí, señor.

Milico Pidan un deseo, señores.

Gabriel Yo quisiera ir a una fuente de soda y pedirme un completo, sentarme en el suelo a comérmelo. Chorrear me entero y pedirle a mi papá una servilleta, señor.

Juan Pablo Yo quisiera estar en Valdivia, en la Saval, y tirarme por el resbalón y que abajo me estuviera recibiendo mi papá y me abrazara bien fuerte, señor.

Milico El otro.

Alvaro Yo quisiera un domingo estar bien peinado en mi casa y que mi papá me pasara a buscar, tomarle la mano y salir a caminar hasta que se nos hiciera de noche...

Milico Bien, señores. Ahora los queremos ver llorar, así es que... Adelante. Lloren.

Gabriel No, señor, no vamos a llorar.

Juan Pablo No podemos, señor.

Alvaro Los hombres no lloran, señor. *(Comienza a bajar la luz. Oscuro. Salen).*

LAS NIÑITAS

Entran Magdalena y Elena con unas camisas de dormir y con un candelabro en la mano. Se paralizan. Luego entra el sepulturero.

Sepulturero Cuando eran muy niños el miedo era calmado por la madre. Cuando eran menos niños el padre resolvía sus miedos. Cuando eran jóvenes lo conversaban con sus amigos. Cuando crecieron, buscaron a otro. Cuando encontraron, quisieron un hijo. Cuando lo tuvieron, ya nadie nunca les pudo calmar el miedo. ¡La vida! *(Ríe).* Perdonen que me ría. A todos les llega la muerte pero antes a todos les ha de llegar el miedo.

BIBLIOTECA

TEATRO, CINE Y TELEVISIÓN

Pontificia Universidad Católica de Chile

Magdalena Entonces la mujer con el amante le pegaban con un candelabro en la cabeza al marido de ella y él quedaba inconsciente, pero no muerto. Entonces lo metían en un ataúd que tenían listo y lo enterraban en el patio de la casa...

Elena ¿Pero lo enterraban vivo?

Magdalena Claro, puh, si eso era lo peor. Pero además lo enterraron al revés, porque la mujer decía que en una de esas el marido se despertaba y empezaba a tratar de arrancar escarbando para arriba, en cambio si lo ponían al revés, mientras más escarbaba, más se enterraría, ¿te cachai?

Elena Bueno. ¿Y qué pasó después?

Magdalena Después de un mes, volvieron a la casa donde habían matado al gallo, cuando en la noche empezaron a sentir como un rasqueteo, como alguien cavando algo. Entonces la galla le dice al amante que vaya a ver y cuando el gallo sale, se abre la puerta y aparece el marido de ella todo rasguñado y sangrando, con los ojos sin ojos, o sea el puro hoyo y todo lleno de gusanos y va hacia ella y le dice una cosa como: "Tú dijiste que íbamos a estar juntos hasta que la muerte nos separe y así va a ser" y después se ponía a reír y se la llevaba con él al ataúd.

Elena ¿Te cachai que te entierren viva?

Magdalena Yo a veces no puedo dormir pensando eso, porque capaz que yo tenga esa enfermedad que uno parece muerto, pero no está muerto y entonces a uno lo entierran y se despierta en el ataúd.

Elena Yo voy a pedir que cuando me muera me corten las venas, para que si no estoy bien muerta me muera.

Magdalena Qué buena idea.

Elena Yo no me quiero morir.

Magdalena Yo tampoco. *(Salen arrancando y dejan el candelabro en el piso).*

Sepulturero Nadie se quiere morir, es comprensible, se vive tan corto y se muere tan

largo. Perdón, no me he presentado. Serapio Alas, archivero mortal.

EL ENTIERRO

Entra Magdalena.

Magdalena Quiero ver, déjeme ver.
Sepulturero Extraño privilegio va a tener su propio funeral va a poder ver.

Entra un cortejo, llevan la camilla con un velo negro encima, la colocan en medio del escenario como si fuera un féretro.

Magdalena Siempre tuve la fantasía de asistir a mi funeral, oír lo que la gente decía de mí y saber cuán grande era el dolor de mi pérdida. También quería escuchar el sermón póstumo y reírme de su excesiva benevolencia. Pero, sobre todo, quería mirarme detrás del cristal y verme donde tantas veces vi el rostro de otros.

Yo muero.

Tú mueres.

El muere.

Nosotros morimos.

Vosotros morís.

Sepulturero Todos mueren.

Enterré a sus abuelos, enterré a sus padres, enterré a sus hermanos.

Espero que algún día mi hijo los entierre a ellos.

Ellos no me conocen, pero me presienten. Me divierte oírlos hablar del pasado como si hubieran vivido cien años.

Algún día a mí también me ha de llegar.

Algún día he de conocer a mi patrona.

Algún día... y también siento miedo.

Todos salen. Oscuro.

Se escucha la música del comienzo, entran uno a uno y dejan sus zapatos negros de niños en el suelo, se sientan en la camilla. Los miran y luego le hacen un gesto al público. Apagón. Quedan unos cenitales sobre los zapatos.

FIN

Reportaje a Pinocchio

de C. Collodi en versión del Grupo La Troppa. Estrenada en diciembre de 1990 en el teatro al aire libre del Instituto Cultural de las Condes, fue repuesta en abril de 1991 en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica. Ha realizado permanentes giras a provincias de Chile y participó en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia.

Laura Pizarro y Jaime Lorca.

FICHA TECNICA

- Autores* : Laura Pizarro
 Jaime Lorca
 Juan Carlos Zagal
- Dirección* : Colectiva
- Música* : Juan Carlos Zagal
- Escenografía* : La Troppa
- Diseño vestuario* : Jorge «chino»
 González
- Producción* : Romero & Campbell,
 más la Troppa

REPARTO

- Laura Pizarro : *Pinocchio*
- Jaime Lorca : *Geppetto y varios*
 personajes
- Juan Carlos Zagal : *Distintos personajes*





DE COLLODI A LA "LA TROPPIA"

CLAUDIO DI GIROLAMO

Director y escenógrafo

Pinocchio es mi niñez y la niñez de muchos. Es ese muñeco niño el que, con sus travesuras, nos dio los primeros atisbos de la diferencia entre verdad y mentira, entre el bien y el mal, y la primera certeza, hasta cierto punto traumática, de que éramos iguales a él: buenos y malos, mentirosos o derechos, según las circunstancias. Para mí fue tal vez el primer descubrimiento importante de mi niñez.

Y ahora me lo vengo a encontrar de nuevo a miles de kilómetros de distancia de tiempo y espacio, en una sala de teatro repleta de niños tan distintos de lo que era yo en aquel entonces. Estaba un poco nervioso frente al reencuentro. Me veía en una de esas situaciones patéticas de amigos que vuelven a encontrarse después de un largo paréntesis y que tratan de disfrazar el desencanto de verse muy viejos y distintos. Tenía miedo de que las palabras, los gestos, los conceptos sonaran a añejos o, lo que es peor, a un idioma de otra parte que ya no me pertenecía.

Es difícil tratar de explicar a un *no italiano* la relación íntima de uno con Pinocchio.

La imaginería de los dibujos de Attilio de la edición más famosa del cuento, influyó en generaciones de niños italianos en su percepción del mundo exterior; fue la puerta por la cual muchos entramos en ese mundo hecho por los grandes, con sus muchos peligros y



fascinaciones. Geppetto, los Carabinieri, Mangiafuoco con su teatro de marionetas, Lucignolo, su compañero de colegio haragán y atrevido, me vuelven a la mente mucho más que los otros personajes de fábula como el Grillo, el Gato y el Zorro; o el Hada con su cabello azul, imagen edípica de una madre inexistente.

Porque Pinocchio es, antes que nada, un cuento de la cotidianeidad. Geppetto trabaja, y es en su trabajo donde encuentra la rendija de la ventana por la cual hacer volar sus sueños de creador. Tiene un amigo que lo acompaña en su soledad y que es testigo de las primeras travesuras del muñeco-niño aún antes de su nacimiento.

El "padre" de Pinocchio es artesano y con sus propias manos da vida a su muñeco-niño. El carpintero quiere hacer una marioneta y se sorprende a sí mismo por haber engendrado a un "hijo" y creado una relación humana que influirá inevitablemente en el desenlace de la historia de ambos.

Pinocchio, en su esencia, es una especie de mezcla de la Odisea con la parábola del hijo pródigo, que tiene a un extremo al padre que espera con fe la vuelta de un hijo y, al otro, a ese hijo empeñado en descubrir el mundo y su propia relación personal con él.

Collodi sitúa ese mundo en una dimensión de cercanía reconocible para todos, lleno de situaciones cotidianas y de seres de carne

y hueso... aunque estén hechos de madera.

Anticipador de una estética muy cercana al neo-realismo del cine italiano, busca lo misterioso y lo trascendente en los hechos más comunes e insignificantes, en las historias más simples y en los personajes humildes. En esta historia no hay reyes, ni guerreros, ni magos, ni brujas; apenas sí aparece un hada-madre para darle un sentido aún más humano a la redención de Pinocchio.

Con todos estos antecedentes, me preguntaba el porqué del Pinocchio de La Troppa. Quería entender lo más posible a estos jóvenes y talentosos actores en su gesto de elegir una historia como esa para el teatro del Chile de hoy. Conocía su propuesta estética anterior, del Salmón Vudú y del Rap del Quijote, y precisamente por eso me interesaba su adaptación y puesta en escena de mi Pinocchio; verlos en algo que yo conocía bien, en un espectáculo en el cual mi simpatía y aprecio personal pudiera ser tamizado por la exigencia de mis propios recuerdos.

La Troppa ha asumido hace tiempo, como muchos otros de su generación, la manera de contar y la estética de las historietas, que es también la base de la imaginería de muchos de los jóvenes pintores de este país.

Es ésa una estética de cierta violencia, con un dejo de feísmo rupturista, llena de códigos y claves de lenguaje que muchos de los mayores consideran, en forma equivocada a mi entender, solamente apta para adolescentes o jóvenes muy jóvenes.

Todo esto, aparentemente, no tenía nada que ver con mis recuerdos y menos aún con lo que siempre se ha tratado de hacer con esta historia. En efecto, los esfuerzos hechos por el cine a través de Walt Disney o de innumerables grupos de teatro para su puesta en escena han sucumbido siempre, al deseo tal vez no explicitado claramente en su formulación teórica pero sí muy manifiesto en su realización práctica, de la reconstrucción arqueológica, de acercamiento formal a las raíces étnicas del cuento. En la mayoría de los casos, su resultado ha sido el de encasillarlo en el ámbito de la fabulación, de los cuentos fantásti-

cos, o de un simple viaje aventuroso de un personaje de fantasía perteneciente a otro tiempo y a otras culturas.

La emoción que esas realizaciones producían estaba de cierta manera alejada del niño espectador por esa concepción artística, que escondía a sus ojos y a su mente, las referencias y las implicancias que la historia de Pinocchio tenía en su propia historia personal y colectiva de cada día. Y todo esto bajo el pretexto de la fidelidad a la ambientación de la época en la cual transcurre la narración de Collodi. La Troppa en este caso se atrevió al aparente gran irrespeto de reinventar las anécdotas del cuento, se jugó con verdadera valentía en un trabajo de adaptación y de puesta en escena que considero, en rigor, cautivante.

En lo que sigue voy a tratar de fundamentar esta aseveración.

Hablaba anteriormente en forma peyorativa de algunas puestas en escena arqueológicas. A lo que me refiero especialmente es que todo el arte del pasado o de época tuvo valor y lo sigue teniendo hoy por su contemporaneidad con la sociedad en la cual se insertó y de la cual fue en cierta medida conciencia crítica. Las bodas de Fígaro, por ejemplo, conmocionó y revolucionó su entorno en la medida en que hablaba de problemas y de situaciones importantes, en el sentido estricto de la palabra: problemas y situaciones que le importaban de verdad a los receptores de la obra. Por eso mismo los Carabinieri de Pinocchio no son en absoluto los guardias del castillo del rey de un cuento; por el contrario, son la fuerza pública con la cual nos encontramos cada día en la calle! El teatro de marionetas de Mangiafuoco és el equivalente perfecto de los teatritos de títeres que aún hoy vemos en algunas de nuestras calles. El circo en el cual Pinocchio y su amigo Lucignolo, convertidos en burritos, hacen su número, es el mismo del Tony Caluga o de cualquiera que se instala en el mes de septiembre en los sitios eriazos de todos los barrios marginales de las ciudades de Chile. Al mismo tiempo, todas las peripecias de Pinocchio están en dos planos: el de la realidad reconocible y el de los

sueños y los deseos no realizados. Pinocchio es un muñeco de madera "que siente, piensa y habla"; por lo tanto, puede entrar y salir de los dos planos a su antojo. Por decirlo de otra manera, es una creación *surrealista* desde su mismo nacimiento.

En la puesta en escena de *La Troppa* está presente constantemente ese toque surrealista en todos sus elementos. A modo de ejemplo, en la descripción de la escenografía se consigna: la escenografía es un *perro de ropa* de 3.50 metros de largo por 1.20 de alto y 1.00 de ancho. Es azul con líneas curvas de color rojo. Y en el texto, Geppetto es definido como "... inventor, loco, maniático, sobreviviente de la primavera del 68..." y se moviliza en un aparato volador llamado *Aerogeppetto Móvil*. El palo que se le aparece detrás de una nube durante su vuelo "era un hermoso cachorro de pino" y él lo reconoce por "sus cabreolas". Más allá se acota: "...el palo se ha quedado dormido en los brazos de Geppetto ...".

En cuanto a la simbología de la creatividad del maestro carpintero, él ya no es el artesano que talla con sus manos el muñeco, sino que es ese "inventor loco" que obtiene su éxito echando a un horno varios elementos, entre los cuales está un pegamento instantáneo, y esperando la cuenta regresiva. Pinocchio nace en medio de la explosión desde el horno-matriz. Más adelante en el texto, él mismo define el resultado de la experiencia y su verdadera identidad:

Pinocchio: (*En la escuela*). Presente, profesor, Pinocchio. Los reinos son tres: animal, vegetal y mineral; pero a veces se confunden... por ejemplo yo: tengo de los tres un poquito. Vegetal porque soy de palo, mineral porque tengo unos pernitos y animal porque me muevo; pero a mí me gustaría ser un niño, no más...

Este me parece uno de los parlamentos más precisos de la obra, porque define claramente no sólo "quién es" el personaje, sino que, en forma poética, simple y precisa, cuál es su verdadero objetivo: "ser un niño, no más". Ni nada menos, agregaría yo.

III.

Geppetto, tornato a casa, comincia subito a fabbricarsi il burattino e gli mette il nome di Pinocchio. Prime monellerie del burattino.



Ilustración de Atilio para una edición de Pinocchio.

Otro pasaje digno de destacar es el antológico "Rap de Cascarría y Mangarría", los dos personajes ¿malos? del cuento. Aquí el lenguaje adquiere connotaciones de arquetipo. Los giros verbales, las formas para definir hechos y personas que se suceden en ese largo cuento de las fechorías de los dos malandrines y de las peripecias de su huida, constituyen una muestra muy representativa de lo que es el universo del vocabulario usado por los adolescentes. Allí, los personajes se "van de las manos total", entran en las micros "por la puerta de detroit" o se pasan de "pulento el loco" o se "mandan el condoro". O como el Mario "usan potente crucifijo". En la huida se roban una "citroneta AX-330, dos cilindros en V, culata rebajada, cuatro llantas de aluminio, una joyita...".

El vestuario de Cascarría y Mangarría parece sacado de un desfile de modas de "cabros buena onda" o que "no están ni ahí", y la realización de la utilería de escena, como el radiopatrulla o la citroneta AX-330 (con su bidón de combustible incluido), obedece a la más rigurosa estética de las historietas. En

ese aspecto, mención especial merece el bastidor con el panel giratorio que muestra distintos momentos del asalto de que es víctima Pinocchio y que se manipula al mismo tiempo que se desarrolla la acción dramática.

En otro momento, el padre sale en busca de Pinocchio en su aerogeppetto móvil; todo eso está representado con muñecos en miniatura puestos encima de una larga varilla. Lo persigue "un escuadrón de caza bombarderos" que intercepta a Geppetto y lo derriba ante los ojos de Pinocchio, y va a caer al mar:

Geppetto: "Meidey... Meidey..."

El aparato cae al mar, pero Geppetto se salva porque: "por suerte llevaba conmigo este moderno bote con motor fuera de borda, pero sin bencina..." para darle más suspenso a la peripecia....

A este punto hojeo de nuevo mi Pinocchio. Cuán lejos están estas imágenes de aquellas de fines de siglo que adornan mi libro. Y sin embargo, qué resonancias más cercanas producen al recordarlas.

A lo mejor eso se debe a que todo en la puesta de La Troppa trasunta honestidad y fidelidad a un mundo conocido *desde adentro*, sin concesiones fáciles. Y también, por lo menos así yo lo percibo, por estar teñida de una gran ternura que dirige la mirada de sus integrantes hacia todos esos seres de carne y hueso o de palo, que representan en el escenario la cotidianidad en la que los actores viven su propia vida.

Así, el mensaje del verdadero Pinocchio llega a todos, chicos y grandes, por igual.

Mucho más se podría hablar de este espectáculo... pero no me resisto a la tentación de agregar una última idea.

El Pinocchio de La Troppa termina cuando: "Pinocchio lentamente se va desprendiendo de los palos de su cuerpo y se va transformando en niño.

Pinocchio: ¿Papá?

Geppetto: ¡Qué familión...!

Se abrazan felices... Y así se van volando de vuelta a casa..."

El de Collodi lo hace de esta manera: cuando ya Pinocchio despierta transformado en niño, en una casa preciosa y con Geppetto rejuvenecido y feliz, le pregunta entonces a su padre el porqué de este cambio increíble y recibe la siguiente respuesta:

"...cuando los niños dejan de ser malos y se transforman en buenos, tienen la virtud de darle un aspecto nuevo y sonriente aún al interior de sus propias familias".

"Y el viejo Pinocchio de madera, ¿dónde se escondió?"

"Ahí está" contestó Geppetto; y le mostró un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza colgando a un lado, y las piernas cruzadas que parecía un milagro si no se desplomaba.

"Pinocchio lo miró y después de que hubo contemplado un rato, dijo dentro de sí con gran alegría: "¡Cómo era de ridículo cuando era un muñeco! y qué feliz estoy ahora de haberme transformado en un "buen muchacho".

Pongo entre comillas el "buen muchacho" porque no encuentro la traducción exacta de "ragazzino perbene" del original. Una persona "perbene" en italiano es alguien cabal, en el cual se puede confiar, amigo en la buena y en la mala. No es simplemente "bueno". Es algo más. Es el título al que más puede ambicionar un ser humano. El que un trozo de madera puede transformarse en un ser humano cabal me parece el mensaje más profundo de Pinocchio. Para hacerlo debe pasar por su propia odisea, y si sus peripecias pueden movernos muchas veces a risas de las buenas, no es menos cierto que lo que nos queda de más perdurable, tanto en el libro original como en la puesta en escena a la cual nos referimos, es el hecho irrefutable de que todos, si así queremos, podemos ser personas "perbene", gente de bien.

Como en forma brillante, tierna y de gran calidad artística lo muestra La Troppa en nuestro Pinocchio. •

Reportaje a Cuento de invierno

de William Shakespeare. Estrenada por el Teatro Itinerante del Ministerio de Educación en mayo de 1991, en la Sala Camilo Henríquez.

FICHA TECNICA

Dirección y adaptación : Ramón Griffiero
*Diseño de escenografía,
vestuario e iluminación* : Herbert Jonckers
Música : Andreas Bodenhofer
Coreografías de danzas : Gregorio Fassler
Producción : René Silva

REPARTO

Leontes, Rey de Sicilia : Héctor Aguilar
 Bufón : Mauricio Aravena
 Autólico : Ricardo Balic
 Paulina : Ximena Godoy
Hermiona, Reina de Sicilia : Keyros Guillén
Tiempo, Dama, Pastora : Mónica Illanes
Polixenes, Rey de Armenia : Agustín Moya
 Antígono : Franklin Mahan
 Pastor : Eugenio Morales
Emilia, Pastora : Vinca Mesa
 Perdita : Pamela Román
 Camilo : Pablo Striano
Florizel, Mamilio : Alejandro Siloa

¿LO ALEGÓRICO O LO REAL?

*"Las obras de tipo alegórico persiguen satisfacer los paladares de gustos más diversos con la presentación de un solo plato: para aquellos menos exigentes, les bastará con probar la dulzura que les proporciona el uso del verso; para los de estómagos endurecidos, les parecerá interesante asimilar el sentido moral de la historia; pero sólo el gourmet verdadero podrá digerir la Alegoría". Sir John Harington (1591)**

CHRIS FASSNIDGE

Profesor de teatro y comunicación
Open University, Inglaterra

La complejidad poética de Cuento de invierno

Obras del último período de Shakespeare, como *Pericles*, *Cymbeline*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*, han sido objeto de una controversia crítica por muchos años. Sin embargo, dos parecen ser los puntos de vista que tienden a predominar en los análisis:

1.- Que estas obras, en contraste con las que forman el grupo predecesor -de las tragedias- tienden a denotar una especie de decadencia en el uso, hasta entonces magistral, del lenguaje y este mismo sentido decadente parece traducirse en la caracterización y visión interno-sicológica de la condición humana por parte del autor. Se dice, a su vez, que se aprecia la tendencia a querer sustituir estos tres poderosos elementos por una preocupación por lo alegórico y lo simbólico con técnicas un tanto debilitadas; que estas obras fueron diseñadas para satisfacer la moda



imperante entonces en la corte del rey James I; y de paso, Shakespeare habría aprovechado de rechazar el realismo apasionado y telúrico que había sido típico del teatro isabelino de entonces.

2.- El otro punto de vista parece referirse al hecho de que, al alcanzar el autor ya cierta edad -es decir, al pasar los cuarenta años-, su temperamento habría empezado a calmarse, teniendo una tendencia a reparar más en lo romántico y lo fantástico. Con esta nueva técnica, lograba distanciarse del mundo real, retrayéndose en el de la leyenda y del mito y usándolo como una manera de poder referirse a una serie de meditaciones de tipo filosófico acerca de los seres humanos, sus virtudes, sus locuras.

En nuestra propia época -post-freudiana y post-marxista- hemos aprendido a reevaluar este último período de Shakespeare, a pesar de nuestra creciente aprehensión sobre las instituciones humanas, con su fragilidad, ine-

*"Allegorical works seek, with one kind of meat and one dish, to feed diverse tastes. For the weaker capacities will feed themselves with the pleasantness of the history or the sweetness of the verse; some that have stronger stomachs will, as it were, take a further taste of the moral sense; a third set more high-conceited than they, will digest the Allegory."
Sir John Harington (1591).

ficiencia y carácter transitorio y la lenta llegada, a su vez, de una conciencia de la interrelación que existe entre la humanidad y el planeta en que le toca existir. Los académicos, críticos y directores de teatro han empezado a distinguir en estas obras un significado de tipo más profundo y duradero que aquél al que se asocia normalmente la noción de romance o cuento.

El crítico inglés Milton Shulman, sin embargo, no coincide con esta apreciación, según nos dice en la crítica que hizo de la producción de *Pérides* en Londres (1968) de la RSC (Royal Shakespeare Company), bajo la dirección de Trevor Nunn, donde describe la obra *Cuento de invierno* como: "... (this) popular nonsense" o una "total estupidez"², agregando que Shakespeare mismo se hubiese reído de nosotros por querer interpretar esta obra como una alegoría portadora de algún tipo de mensaje.

Trevor Nunn responde: "... estas obras - del último período - poseen una gran síntesis y complejidad. Estilísticamente, están constantemente mostrándonos maneras nuevas de ver y rompiendo viejas reglas. Desafían todo intento de querer referirse a ellas "en pocas palabras" o de resumirlas, y requieren de un gran esfuerzo para lograr ser comprendidas en su cabalidad. Hoy por hoy, obras como ésta le están hablando a un público, a una época, que necesita poseer una serie de certezas morales; pero las soluciones que *Cuento de invierno* nos aporta no son ni claras ni precisas (...) una vez más, Shakespeare está interpretando la vida misma y, al mismo tiempo, ofreciéndonos su mensaje como el más grande de los desafíos."³

Antes de referirme a la producción de *Cuento de invierno*, bajo la dirección de Ramón Griffero y la compañía de Teatro Itinerante, quisiera expandir mi análisis de la obra sin dejar de mencionar lo que el distinguido crítico inglés, F. R. Leavis, dijo sobre ella: "... a supreme instance of Shakespeare's

poetic complexity - of the impossibility... of considering character, episode, theme and plot in abstraction from the local effects, so inexhaustibly subtle in their interplay, of the poetry, and from the larger symbolic effects to which these give life".⁴ Se refiere a la dificultad que existe (traducción libre) "... en la complejidad poética inherente al uso del lenguaje que utiliza el autor, que hace imposible la tarea de abstraer el efecto producido entre la relación personaje-suceso-tema-argumento y la inextinguible y sutil relación que existe entre la poesía, el diálogo y la interacción de los efectos y símbolos a que éstos dan vida".

Shakespeare, como siempre, adaptó y transformó una historia ya conocida - aunque ya completamente olvidada - el drama alegórico de Robert Greene, *Pandosto*, el triunfo del tiempo, una historia de celos y castigo. Conserva el meollo de la historia pero, a su vez, hace un cambio muy significativo y agrega otros personajes. Este cambio fundamental es la resurrección de Hermione, lo que permite que la obra termine con una reconciliación en vez de con la muerte y desesperación de la historia original. Lo nuevo lo constituyen los personajes de Antígono, Paulina, Autólico y el Bufón. El primero, Antígono, le permite a Shakespeare poder enlazar la acción y trasladarla desde Sicilia a Bohemia (Armenia, en este montaje de Griffero) y el segundo, Paulina, le ayuda a explicarnos la desaparición de Hermione por un lapso de 16 años. Autólico y el Bufón son también figuras cruciales en la presentación de la vida campestre-bucólica, que aparece en la segunda mitad de la obra. Acotemos que éste es un aspecto de la historia en el que el autor se expande en detalle para así lograr encapsular una de las más profundas paradojas que contiene *Cuento de invierno*. Revisemos, pues, las paradojas que yacen latentes bajo el manto alegórico de la obra:

• La primera, es la interdependencia

1, 2 y 3 Royal Shakespeare Company. Programa para la producción en 1968 de esta obra en Stratford-on-Avon.

4 "The Common Pursuit", de F. R. Leavis (Chatto & Windus 1952; Penguin 1962).



Cuento de invierno. Foto: Juan Claudio Malfassi.

entre los conceptos de verdad *versus* mentira: la verdad que existe en la pureza de Hermione se distorsiona a través de los celos y la furia de Leontes, transformándose entonces en la mentira de su supuesta infidelidad con Polixenes (una mentira en la que Leontes insiste en seguir creyendo, contra la convicción que existe en la corte y la autoridad con que hablará el oráculo); Paulina usa la mentira sobre la muerte de Hermione para poder preservar su propia verdad, hasta que Leontes haya demostrado un verdadero arrepentimiento por las terribles acciones que ha cometido. De la misma manera, la verdad sobre la identidad de Perdita se esconde bajo el disfraz de una muchacha campesina y el amor de Florizel por ella permanece maldecido por el padre de éste, hasta el momento en que Perdita nos es revelada como la verdadera hija de Leontes.

• La segunda paradoja versa sobre el efecto que la influencia del tiempo tiene en la narrativa de la historia. Shakespeare lo saca de dentro de sus límites convencionales y alegóricos y lo usa dentro de una esfera que los físicos post-Einstein llamarían *relativa*. El

lazo de amor que existe entre Leontes y Polixenes, por ejemplo, ha perdurado desde los tiempos en que ambos eran *twin lambs who frisked i' the sun*⁵ hasta la madurez. Sin embargo, esta aparente indisolubilidad se rompe en tan solo un instante. Y para reestablecerla se demorarán 16 años. En términos de pura técnica teatral, la ruptura que hace Shakespeare de las unidades aristotélicas nos deja casi sin aliento y son, genuinamente, revolucionarias. Lo que antes se vislumbraba como increíble -la destrucción de una relación de una gran profundidad por la más fútil de las razones y su reevaluación luego de haber experimentado su pérdida- es un elemento que hoy podemos reconocer como parte de una verdad tanto psicológica como emocional.

• La tercera de las paradojas que Shakespeare trata de resolver es la contradicción *versus* la armonía, entre los siguientes opuestos o polaridades: los valores que priman en la vida citadina y los que existen por contraposición en la vida campestre; el estilo de vida de la clase alta por contradicción con el del pueblo (las cortes de Sicilia/Bohemia y la

⁵ Texto original de W. Shakespeare, que en traducción libre significa: "eran ovejas gemelas que retozaban al sol".

vida entre los pastores); lo bueno y lo malo (la integridad representada por los humildes - los pastores- versus la criminalidad manifestada por Autilico); lo racional y lo irracional (el nacimiento de un amor y amistad profundos y su abrupto término a causa de celos injustificados); lo irreal y lo real (la irrealidad de los mundos imaginarios que los niños viven en los cuentos narrados frente al fuego reconfortante del invierno; y la realidad corpórea de una Hermione, objeto del amor de Leontes que, luego de convertirse en una estatua sin vida, logra esconder todo resabio vital bajo su nueva condición).

• Por último, está el misterio que yace en el fondo mismo de la tradición cristiana: el acto de cometer un pecado. En este caso, el rechazo de Leontes de su esposa y su hija verdadera, es decir, un pecado contra su propia sangre; lo que conduce, luego, al acto del perdón y al de la reconciliación, a través de situaciones sobre las cuales el pecador mismo no tuvo control alguno.

Todos estos temas han sido tratados con un lenguaje, un uso de imágenes y de personajes, una caracterización en lo que podríamos llamar un *set*, una escenografía o territorio de tipo social que el auditorio de fines del siglo XVI en Inglaterra habría fácilmente reconocido. Entre paréntesis, este elemento es algo que esta obra tiene en común con las otras obras de Shakespeare que se mueven dentro de estos "mundos fantásticos" como *Lo que queráis*, *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad*. El territorio emocional en el cual se desenvuelven varía desde el dolor y la agonía más profunda, hasta la más regocijante celebración de la armonía vital existente entre el hombre y la naturaleza: los ritmos naturales de nacer, vivir, morir, renacer nuevamente -el ciclo vital.

Los desafíos de la puesta en escena

Veamos como esta producción enfrenta esta larga lista de desafíos:

La presentación misma tiene el mérito de tener una consistencia de tipo estilístico. Ramón Griffero, creemos, está consciente de la necesidad de encontrar un grupo de imágenes que tenga sentido visual para un público no británico, eligiendo así presentar la segunda parte de la obra en Armenia, en vez de Bohemia -aunque hay un sentido insistentemente *arábico* a través de toda la presentación. El director acota en el programa, que hizo esto: "...como una forma de rescatar la riqueza visual y espiritual del mundo árabe-oriental, que para nosotros ha sido el mundo de los cuentos".⁶ La escenografía, el vestuario e iluminación, diseñados por Herbert Jonckers -un panorama cambiante de paneles de color crema sobrepuestos a un ciclorama de un rojo vivo, en el que aparecen y desaparecen palmeras de madera, para sugerir que estamos en Armenia o quizás en otro momento, transformándose en un grupo de camellos en el desierto, junto a jarras de vino y algún pájaro exótico- tiende a armonizar perfectamente con la concepción de la totalidad de la obra. Andreas Bodenhofer nos entrega una partitura musical que oscila entre lo apropiadamente siniestro, en la primera mitad de la obra, hasta la sugerencia armónica de un ambiente arábico y ondulante, en la segunda mitad. Por último, las coreografías de Gregorio Fassler contribuyen a que las danzas mostradas sean de un carácter más auténtico, especialmente en la escena de la danza con máscaras, donde los personajes celebran la fiesta de la esquila de sus animales.

Griffero ha adaptado el texto de Shakespeare con respeto, calzando con su visión de la obra y, de paso, reduciéndola quizás por algo así como media hora -en comparación con la versión original- y eliminando uno o dos personajes en el camino (quizás, con miras a las exigencias que impone el trabajo de una compañía de teatro itinerante y un conocimiento del tiempo real en que el auditorio logrará concentrarse en la representación). Ha centrado, así, su inter-

6 Notas al programa en el montaje de R. Griffero y el Teatro Itinerante.

pretación en el poder del símbolo, de lo mítico, del mundo que trasciende el diario vivir; y al servicio de esta visión personal, decidió estilizar tanto el lenguaje como la acción. El texto está, entonces, a través de la mayoría de la obra, declamado en vez de hablado y los movimientos de los actores están altamente formalizados -como se acostumbra a hacer en algunas formas de teatro japonés-. El aspecto alegórico de la obra predomina hasta el punto en que se nos presenta el relato con una constante máscara (me refiero al uso de *masque* de los comienzos del siglo XVII en el teatro inglés), donde los personajes se muestran como representaciones de tipo bi-dimensional de la vida, en vez de como seres humanos plenamente logrados y realizados como tales.

Esta visión particular de la obra nos parece tener sentido en el siguiente respecto: la imaginación sin fin de que hace gala Shakespeare puede ser -y de hecho ha sido- adaptada de manera de complacer un vasto rango de estilos, todos muy diferentes, mostrándonos, de paso, una variedad infinita de contextos y de capacidades de penetrar de manera efectiva casi todas las culturas y/o períodos. Algunos ejemplos: *Macbeth* fue presentado por Kurosawa como parte del mundo del samurai japonés y por Hollywood como el Al Capone de Chicago; *Hamlet* ha tenido producciones que varían desde una hora con sólo dos actores en un *rostrum* negro (en el reciente montaje de Héctor Noguera) o con un despliegue de actores en una docena de ambientaciones distintas (como en el film ruso de Kozintsev); *Enrique V*, se ha paseado por los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial y *El mercader de Venecia* en la versión de Lawrence Olivier como Shylock -una de las últimas apariciones en un escenario de este artista- dirigido por Jonathan Miller, se vio en el contexto de la Bolsa de Valores de Londres, en plena era victoriana. Así, pues, la elección del mundo de *Las mil y una noches* nos parece válida como un lugar apropiado para presentarnos *Cuento de invierno*, ha-

ciendo aparecer en nuestras mentes imágenes típicas de los cuentos de hadas, de fantasías de la niñez -una versión latinizada de la historia que Mamilio le cuenta a Hermione: "Erase un hombre... que habitaba cerca de un cementerio..."⁷ Podríamos, efectivamente, estar mirando ilustraciones vívidas sacadas de un libro de cuentos infantiles.

Y aquí es donde yace el problema central de esta producción. La concepción de Ramón Griffero es de tipo bi-dimensional -de manera literal, cuando hablamos de la escenografía- lo que ha producido el efecto de extraer casi todo su contenido y dejado en su lugar un set estilizado y lleno de trucos visuales inteligentes. Es este un ejemplo típico de lo que llamamos *director's theatre* y debe ser analizado desde el punto de vista del efecto que produce al tratar de mostrarnos este texto en particular de Shakespeare.

¿Cómo afecta, pues, esta bi-dimensionalidad, en sí misma, a la presentación de la obra? La ritualización teatral convierte a los actores en casi marionetas. La estilización tanto del texto como de los movimientos, les exige poseer un talento específico que, a pesar de todo el cuidado y atención con que se muestran al público, continúan, en este caso, necesitando un desarrollo y entendimiento de la técnica más profundos. La entrega del texto es completamente vacía de todo sentimiento o emoción o melodramática. La precisión gestual -crucial en el gesto ritualizado- aquí, simplemente, no existe. Más parece que los actores han sido forzados a usar este modelo, haciendo sus movimientos penosos y difíciles.

Irónicamente, los dos momentos claves de la obra donde un gran ritual debe ser llevado a cabo, donde uno esperaba que la concepción de R. Griffero diera sus mejores resultados, pasan totalmente desapercibidos y de manera superficial. Después de una introducción impactante, la entrega final del mensaje por el Oráculo -aunque mostrado de forma interesante: como el esparcir de arena

7 y 8 "Cuento de invierno", traducción de Luis Astrana Marín, Ed. Vergara (Barcelona 1960).

sobre una especie de bandeja transparente- se nos revela a gran velocidad. La conclusiva y definitiva verdad, nos es leída como quien lee una insípida lista de verdades mundanas y, desgraciadamente -y quizás lo más importante-, el rostro de Leontes no logra ser dividido por el público. Su reacción a la lectura del Oráculo suena más a una irritación pasajera que al terrible desafío que los dioses le han enviado. Asimismo, el dolor punzante producido por las muertes simultáneas de su esposa y su hijo, pasa casi inadvertido. El segundo momento clave -el regreso a la vida de la estatua de Hermione y la respuesta que el público debe sentir con el corazón en la boca, cuando Leontes dice: "¡Oh, siento su calor!"-, tiene a sus dos figuras más importantes escondidas tras una multitud que parece contemplarlos con la actitud de quien presencia ocasiones como esta como una ocurrencia diaria.

Otro aspecto que debemos analizar -quizás más decisivo- es que este tratamiento de tipo ritualístico afecta la caracterización de los personajes y los temas que están subyacentes, por lo demás, en todas las obras de Shakespeare. Me parece a mí que a los actores se les ha dado un problema casi imposible de resolver a este respecto. La obra comienza con una presentación clara y fuerte de la relación entre Leontes y Polixenes y la atmósfera en la corte debería ser terriblemente dulce y repleta de amor, por decir lo menos. Y es desde dentro de este tipo de atmósfera que el actor, representando a Leontes, debe producir y desarrollar estos extraordinarios celos y esa apasionada locura que es el fulcro de la primera mitad de la obra. A Héctor Aguila, encarnando a Leontes, le es dada muy poca oportunidad para resolver uno de los más difíciles desafíos de Shakespeare, ya que no tiene mucho desde lo cual empezar a trabajar este aspecto crucial para su personaje. El diálogo entre los dos reyes está tan formalizado, que lo único que no sugiere es la cercanía en que ambos han vivido. Aguila, un actor con un obvio rango de recursos, no tiene más remedio que usar un limitado rango de



Cuento de invierno. Foto: Juan Claudio Mattossi.

su voz -a plena fuerza- para poder, así, indicarnos los tormentos a los cuales está siendo sometido. Hermione, interpretada por Keyros Guillén, tiene la integridad y la pureza necesarias para mostrar que la fantasía de Leontes es irracional, afiebrada y no tiene asidero alguno, pero se le ha pedido que nos muestre este problema de una manera externalizada, hasta tal punto, que no parece ser parte integral de su ser interior en momento alguno. Con la introducción de un personaje como Mamilio, Shakespeare nos quiere mostrar la visión de una familia bien constituida, bendecida por el amor y entendimiento entre sus miembros, pero que, súbitamente, se desmorona en mil pedazos. En este montaje, no parece que haya nada que romper.

Cuando la acción se transfiere a Armenia -con el abandono de Perdita y el descubrimiento que hace de ella un pastor-Shakespeare, con una técnica consumada, reemplaza el mundo obsesivo, acartonado y neurótico de la corte de Leontes, por el de una verdadera explosión de lo natural, la tierra, los pastores, sus costumbres. Hemos aquí en el mundo campesino inglés y en el original, el

lenguaje hasta ahora en verso, se convierte en prosa. Los chistes van y vienen, tanto de tipo visual como verbal, a través del escenario. El proceso de regeneración y reconciliación empieza o debería empezar aquí, a través de la imagen central, básica, de la fiesta campesina de la esquila de las ovejas, siguiendo los ritmos naturales de las estaciones del año. Como parte integral de este mundo, tenemos a Autilico -el pícaro, el pillo, el canalla, la sombra, el ladrón, el *pick pocket*, el tramposo- es decir, un personaje que Skakespeare siempre nos muestra para recordarnos que nunca podremos ver un cielo totalmente despejado y azul, ya que tal cosa no existe.

Hay algunos momentos visuales agradables: la aparición de la palmeras al fondo del escenario y el camello que trae las baratijas de Autilico. Pero el ritual predominante hace imposible el contacto de carácter crucial que debe existir, en este punto, entre el tema, la historia y el público. Aunque no es difícil obtener las risas de la audiencia con personajes como el Bufón o Autilico, el primero -actuado por Mauricio Aravena- creemos que obtiene el mejor resultado en introducir a la obra algo de vida. Basa su figura en las figuras bufas de la tradición japonesa y la lleva a excelente efecto. Sin embargo, a este mundo nuevo -dentro del cual Perdita está viviendo y desde donde debe nacer la redención de Leontes- no le es dado muchas oportunidades para poder crecer y desarrollarse. Sigue siendo un mundo estático, como un friso viviente. La fuerza vital, la idea central de que los símbolos están firmemente enraizados en el mundo real, que son parte de él, no parece trascender en momento alguno.

Y ésta es, a nuestro parecer, la principal debilidad de este montaje. *Cuento de invierno* es un cuento infantil; pero el texto debería mostrar claramente que la relación íntima con eventos de la vida real no está tan lejos como se supone. En esta versión, la necesidad predominante de encontrar un mundo de *fantasía* y el deseo de usar las herramientas y símbolos que nos permiten las artes visuales, han hecho que en el proceso

mismo se pierda la credibilidad de los personajes. El uso de movimientos y estilización de éstos marcan un fascinante contraste cuando son usados en obras como *La manzana de Adán*, por ejemplo: una presentación altamente estilizada, pero también intensamente comunicativa de algo que trasciende por encima y más allá de los símbolos utilizados dentro de la obra. En *Cuento de invierno* las imágenes, a pesar de la inteligencia y belleza con que son usadas en ciertos efectos, no comunican nada más que a sí mismas. Estamos mirando una pantomina altamente sofisticada, pero donde el drama humano -y como resultado de éste- los temas que de él derivan con su importancia y profundidad, están totalmente obviados. La primera parte ha sido presentada de manera no convincente (aun en el contexto de que estamos mirando una *fantasía*), con lo cual es muy difícil poder sentir la profunda alegría que debería existir al materializarse, finalmente, la reconciliación de Leontes y los demás personajes.

La alegoría es un territorio peligroso, aun para un director con evidente talento creativo como es Ramón Griffero. Por otro lado, su visión permite, en ciertos momentos, que vuele la imaginación, pero el espectáculo carece, al final, de la fuerza vital, sin la cual esta obra de Shakespeare queda reducida a algo estático.

Recordamos las palabras de Sir John Harington -escritas hace 400 años atrás y veinte años antes de que se estrenara *Cuento de invierno*- que nos hablan de tres niveles, si se quiere, en los cuales se supone que una alegoría debe ser apreciada: el de una historia entretenida, contada con lenguaje exquisito y delectable; el de un vehículo que nos deje alguna instrucción de tipo moral; el de un comentario sobre las realidades de la experiencia humana. El sabía de lo que hablaba ya que, a pesar de ser un apadrinado de la Reina Isabel I, sus propias sátiras lo llevaron a vivir una vida en exilio, lejos de la corte.

Este montaje penetra ciertamente el primer nivel pero, creemos, se rehusa a penetrar los otros dos de manera convincente.*

Reportaje a La danza macabra

de August Strindberg, estrenada por el Teatro de la Universidad Católica en la sala 1 de este teatro, en junio de 1991.



FICHA TECNICA

Autor : August Strindberg
Traducción : Egon Wolff y
Paulina Silva
Dirección : Keve Hjelm
Escenografía
y vestuario : Juan Carlos Castillo
Iluminación : Ramón López
Producción : Guillermo Murúa

REPARTO

Roberto Navarrete : *Edgar*
Gabriela Hernández : *Alice*
Alejandro Sieveking : *Kurt*
Carla Achiardi : *Jenny*

STRINDBERG SIN POLILLAS*

M. ALICIA CORREA L.

Alumna post-título análisis teatral
Escuela de Teatro U. C.

La danza macabra que dirigió el sueco Keve Hjelm en el Teatro de la Universidad Católica, a pesar de ser una obra de corte naturalista, logró llegar al público. No sólo por su fastuosa escenografía y su excelente iluminación, sino porque consiguió transmitir con fuerza el mensaje deprimente de Johan August Strindberg. Esto se logró mediante diversas y creativas opciones estéticas que incluyeron la presencia del humor.



Escenografía e iluminación

Antes de entrar en los elementos de la dirección, que validan el que esta obra se haya puesto en escena hoy, aparte del valor cultural que pueda tener, (ya que no pertenece a aquella etapa innovadora de Strindberg que antecede a Beckett, sino a su primera etapa más tradicional), me gustaría mencionar lo que me impresionó de la escenografía e iluminación.

Hay que destacar que estos dos elementos fueron determinantes en la atmósfera naturalista y *tenebrosa* de la puesta que, además, operan como símbolo del estado interno de los personajes. (La música y los sonidos en *off*, como las olas del mar, también contribuye-

ron a ello). Los colores tenues, la magia de las luces de los candelabros, los objetos antiguos, el enorme tamaño del lugar que obliga a los personajes a relacionarse a gritos, sugieren cierta influencia del romanticismo en el tratamiento del espacio. Se transmitió muy bien la sensación de frío húmedo y del olor a encierro de aquel lúgubre torreón de la isla donde residían los personajes principales: el capitán Edgar y su esposa Alicia; la luz *de día* también estuvo excelentemente lograda. Había, además, un gran juego de desniveles que tornaba más dinámica la puesta en escena.

Y si por otro lado se indaga en la vida del autor, se puede deducir que muchos de los elementos utilizados tienen ciertos valores simbólicos, lo que tendía al subjetivismo interpretativo tan propio de nuestra época, en donde la objetividad se ha cuestionado por la crisis de las ideologías. Es interesante observar que esta característica está presente también en las actuales tendencias antropológicas y postmodernistas.

La presencia del telégrafo es un ejemplo de *objeto-simbólico*. Si se considera que Strindberg siempre soñó con ser actor y, que al no poder nunca realizar exitosamente su deseo, trabajaba entonces en editoriales donde es-

* Trabajo realizado para el curso Análisis Teatral II a cargo de la profesora María de la Luz Hurtado en la Escuela de Teatro U. C.

cuchaba día y noche el insistente repiquetear de los telégrafos, se puede aventurar el porqué al final de la obra este instrumento aparece como elemento fundamental en el desencadenamiento de los destinos de los protagonistas.

Crisis del matrimonio

Hay quienes podrían catalogar este montaje como un simple melodrama de principio de siglo, sobre todo, porque se conservó la ambientación temporal del texto de Strindberg (siglo XIX). Sin embargo, al profundizar bien el tema de la destrucción de una pareja que vive en cansadora relación amor-odio debido a su narcisismo, se demuestra que la elección de Hjelm de trabajar esta obra fue acertada y el tema no pierde vigencia.

Hoy ya no constituye sorpresa para nadie que el vínculo matrimonial está en crisis: queda demostrado al observar la gran cantidad de gente que no asume este compromiso y el desmotivante aumento de las tasas de divorcio. El ritmo acelerado, el consumismo e individualismo de nuestro actual sistema de vida, son algunas causales de esta realidad, ya que permiten, por ejemplo, que los conceptos de *desechable* y *obsoleto* se introduzcan en las relaciones humanas, transformando además los ideales en bienes materiales.

En esta obra, más que quedar de manifiesto el comentado misoginismo de Strindberg, se grafica la complejidad de la naturaleza humana, que sin ser intrínsecamente mala, genera una desconfianza ilimitada o duda tortuosa que crea odio y destrucción. La riqueza de los personajes de esta obra reside, justamente, en que ninguno es totalmente bueno ni malo.

Al Capitán se le ve como a un hombre extraordinariamente testarudo, manipulador y mentiroso, aunque en el fondo, es un pobre infeliz que lucha en su vejez para que lo sigan considerando.



Roberto Navarrete, Gabriela Hernández y Alejandro Sieveking.

Alicia, a su vez, es experta en tirar dardos a su marido, los que constituyen signos de su frustración como madre, amante y profesional (quería ser actriz famosa). Lo extremadamente rencorosa que es le juega malas pasadas. En el fondo es víctima de la neurosis que se le produce, en parte, por el encierro en que viven, ya que considera (al igual que su marido) a los que la rodean sus enemigos.

El narcisismo se manifiesta en la incapacidad de este matrimonio de amarse; esto los mueve a descalificarse mutuamente aunque, a veces, se reconozcan virtudes sólo con el propósito de justificar ante algún tercero su vida en común. Así, Alicia reconoce frente a su primo Kurt la admiración que siente por el enorme esfuerzo que le tocó hacer a su marido, al hacerse cargo en su juventud de sus hermanos pequeños tras morir su padre con una precaria condición económica. A la vez, el Capitán dice admirar en Alicia su fortaleza, aunque no pierde la oportunidad de recalcar cuánto lo tortura su mal carácter.

También existe narcisismo en la incapacidad de esta pareja para tener amigos. No logran conservar ninguna relación fecunda (ni siquiera con sus hijos) debido a su fantasía de superioridad.

El infierno en que viven estos dos personajes que no saben amarse y dramatizan todo

lo que les pasa exageradamente, como la ida de las empleadas, se amaina momentáneamente con la visita de Kurt quien, al comienzo ingenua y desinteresadamente, trata de ayudarlos dándoles una esperanza de mejor vida. Sin embargo, luego se deja envolver en su mismo juego destructivo, traicionando al Capitán al convertirse en el amante de Alicia. Finalmente Kurt huye de ellos en medio de una fenomenal trifulca. En esta escena, muy bien lograda, es impactante observar cómo los alaridos de la pareja proferidos separadamente al comienzo, se fueron haciendo uno al llamar a Kurt para que no los abandonara. Era la soledad la que los impulsaba a vivir juntos. Luego, al quedar solos el Capitán y su esposa, "se reconcilian" con el lema "borrón y cuenta nueva", volviéndose cómplices al descalificar a Kurt. De este modo, alimentan sus ya aludidas fantasías de superioridad.

Destino humano

La idea de que el hombre no puede escapar a su destino estuvo subrayada por Hjelm en su puesta, al comenzar y terminar con la misma imagen escénica. En ambas escenas (primera y última) aparecía el Capitán y su mujer sentados resignadamente uno al lado del otro en el centro del escenario, mientras pensaban si celebrarían o no sus bodas de plata. Lo único que las diferenciaba era lo temático, no el movimiento de la planta misma, ya que los personajes, luego de sufrir (durante el transcurso de la obra) la pesadilla de enfrentarse con sus frustraciones y temores, deciden celebrar igual sus veinticinco años de matrimonio para ignorar chismes y murmuraciones y continuar la costumbre.

Esta ironía de lo efímero de las apariencias, propia de las obras de Strindberg, quien reiteradamente pone en tela de juicio la solidez de las relaciones contractuales morales, se puede relacionar con la obsesiva presencia de espejos (Strindberg también tiene muchas obsesiones, como por ejemplo las alusiones a

los incendios como medios purificadores) en las obras de Genet, que son los encargados de desnudar la verdadera identidad de los hombres empeñados en autoengañarse. La ansiedad, producto de la toma de conciencia de lo absurdo de la existencia humana sustentada en falsedades, se recalca, sobretodo, en los textos finales del Capitán, donde alude a la vida como una broma de mal gusto: "... Yo todavía no he podido averiguar si la vida es algo serio, o simplemente una gran broma... Tal vez tomarla en broma es más dañino, y entonces, es mejor tomarla en serio... Así parece más tranquila, más placentera... Y sin embargo, cuando ya te decidiste a tomarla en serio, por ahí llega alguien y te toma el pelo..." (pág. 91, libreto de la obra).

Considero que el tema, de inclinación pesimista, que destaca el hecho irremediable de que son las circunstancias ajenas a cada hombre las que condicionan su actuar, tiene similitudes con el enfoque filosófico del Postmodernismo, toda vez que éste apunta a desconocerle el sentido a la realidad. Pues al reaccionar ante el incumplimiento de las promesas liberadoras de la Modernidad, esta tendencia según lo define Patrice Pavis, "proclama la derrota del pensamiento, desechando la radicalidad y no aspirando a la trascendencia". Pero esto no lo asume como un drama sino que lo sugiere por medio de un distanciado escepticismo irónico. A pesar de la incorporación de los elementos alienantes humorísticos de Hjelm, es necesario aclarar que este montaje utiliza un tipo de lenguaje escénico totalmente diferente al del postmodernismo, ya que en su texto existen ciertas condicionantes propias del estilo naturalista.

Dirección de Hjelm

La técnica de Hjelm, que no pretende competir con el naturalismo del cine ni de la televisión y que va en contra de las planificaciones de escritorio, se centra en la búsqueda de lo orgánico-corporal.¹ Esta consiste en ac-

¹ Ver "La dialéctica director-actor-dramaturgo" de Keve Hjelm, en la pág. 53 de esta revista.

tivar toda la capacidad sensorial del actor haciendo florecer su fantasía para posibilitarle su propia decodificación del texto. Se trata de *hacerlo pensar* para que su cuerpo reaccione sólo a los diferentes estímulos imaginarios de las escenas, sin que recurra a la simulación ni a la premeditación. El objetivo es recuperar lo impulsivo y lo espontáneo en las actuaciones, para así "despertar la fantasía del espectador".

Ciertas deficiencias se observaron en las actuaciones; sin embargo, la atmósfera no se rompía y las tres horas de duración no resultaban cansadoras, porque Hjelms lograba mantener constantemente la tensión dramática. Sucede que, a pesar de que la obra estuvo presente en forma textual, no hubo en la puesta un literalismo absoluto, lo que hacía que el montaje no fuera una copia arqueológica ni muerta. Con el propósito de superar al tradicional teatro *de oído*, había una preocupación por *lo invisible*, que es lo que va más allá de los parlamentos y que es propio de lo que Peter Brook denomina como "teatro sagrado". Hjelms lo define como "mensajes silenciosos" (visuales). El reemplazo del personaje El Vigilante por la sombra enorme de unas botas militares que caminaban de un lado para otro, es otro de los tantos recursos que ilustran el ingenio con que el director tradujo las acotaciones del autor.

El humor utilizado (irónico, alienante, que mueve a la reflexión) se produjo, sobretudo, por la exacerbación de la intransigencia de los personajes. Hjelms, al igual que Meyerhold, logró con maestría acentuar la ironía de las situaciones. El instante en que el Capitán, desde arriba de una mesa, solicitaba el divorcio a su esposa dictaminando como si fuera un discurso presidencial, es un claro ejemplo de lo que afirmo.

Con respecto a la actuación

Como ya lo mencioné, hubo ciertas deficiencias en las actuaciones. Pienso, por ejemplo, que no todos los actores lograron reflejar lo interno en la expresión de su cuer-

po. Si bien las caracterizaciones de Gabriela Hernández (Alicia), Roberto Navarrete (el Capitán) y Alejandro Sieveking (el visitante y primo de Alicia) revelaron un trabajo profundo y detallista, principalmente en lo gestual, la actuación de este último fue, en mi concepto, la menos lograda en cuanto a verdad escénica. Por un lado, me impresionó su buen trabajo de impostación (la mejor de todas), pero por otro, considero que fue el que menos captó el objetivo de Hjelms, puesto que en los momentos más dramáticos, declamaba en tal forma sus textos, que me distanciaba y molestaba. Quizás se deba a la dificultad lingüística que hubo en los ensayos, pues Hjelms no habla español.

Gabriela Hernández, por su parte, supo interpretar bien a la egocéntrica e histérica Alicia. Había verdad en ella, a pesar de que daba la impresión de que le costaba impostar adecuadamente su voz debido al enorme tamaño del espacio escénico. El problema estuvo más bien en que, debido a este gran esfuerzo, a veces matizaba poco y el timbre de su voz sonaba raspado. Aun así, lograba cautivar al público, manteniéndolo pendiente de las reacciones de su personaje.

Roberto Navarrete presentó a un militar muy convincente, sobre todo por su trabajo gestual. En su caracterización se percibe la mano del director, pues produjo en la puesta una enriquecedora contradicción entre lo que se decía y lo que se mostraba, generando, de este modo, tensión dramática. Esto lo logró al resaltar en su interpretación la parte indefensa de su personaje, haciendo parecer exagerados los calificativos como el de *tirano* que su mujer le daba. Sin embargo, a ratos pareció faltarle energía, especialmente cuando su personaje se enojaba, donde hizo falta una fuerza movilizadora más intensa de reacción del evasivo y cansado Capitán.

En síntesis, sostengo que, gracias a la habilidad renovadora de Hjelms para llevar a escena esta obra, es que el espectador de hoy pudo tener acceso a este clásico tan profundo, sin tener la sensación de estar en un teatro muerto donde sólo vuelan polillas. •

LA DIALÉCTICA

DIRECTOR-ACTOR-DRAMATURGO

KEVE HJELM*

Maestro de dirección escénica

Profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Estocolmo

Los dominios del actor,
el director y el dramaturgo

No quiero empezar ambiciosamente tratando de definir lo que es el teatro; esta definición se la dejo a otros: al director inglés Erick Bentley, que postulaba que teatro era que A habla con B y C se queda mirando.

Brecht plantea lo siguiente: el teatro se compone de la representación de símbolos vivientes que transcurren en acontecimientos dramatizados entre las personas, todo esto hecho para entretener. Para mí, el teatro es la actuación, sencillamente.

En Suecia se piensa que si uno planifica las cosas con suficiente cuidado, todo está solucionado. Yo estoy en contra de la planificación de escritorio hecha *a priori* en la dirección teatral. Esto no quiere decir que una cierta planificación no sea necesaria y buena; pero la planificación hecha con mucha anterioridad hace que nos preocupemos demasiado del futuro en lo que debe ser el arte del momento.

Pienso que el valor de la entretención del teatro ha devenido en que los directores tienen que encontrar todo el tiempo nuevas formas de hacer a los clásicos: Shakespeare, Molière de una manera distinta, Strindberg de una forma cómica.



Se dice en artículos, revistas o charlas, que el mundo del teatro debe ser de los actores; incluso lo dicen los directores, aunque no lo dicen en serio. Los actores saben que, en realidad, los teatros son de los directores. También existen dramaturgos que dicen que el teatro es de los dramaturgos. Se diga lo

que se diga acerca del teatro de los actores, de los directores o de los dramaturgos, la verdad es que el teatro occidental logra su mejor momento cuando se da una fusión de estos tres elementos.

Es útil recordar los dominios que han tenido cada uno de estos tres grupos en las distintas épocas de la historia del teatro. Se puede decir, por ejemplo, que durante los primeros cien años del teatro clásico griego, en el tiempo de Esquilo, Sófocles, Eurípides, el dramaturgo era el elemento central. La época del actor por excelencia probablemente haya sido el renacimiento y el barroco, a pesar que hay investigadores que plantean que el teatro de Shakespeare era solamente un camuflaje para un teatro de actores. Cuando el director profesional hizo su entrada a la escena, al final del 1700, inmediatamente se apoderó del rol protagónico y ahora no se contenta con menos que el protagónico más protagónico. ¿Quién se acuerda de quién hizo

*Texto de la conferencia realizada por el director sueco Kéve Hjelm en la Escuela de Teatro de la U.C., con ocasión de su trabajo de dirección de "La danza macabra" en el Teatro U.C.

el papel de Hamlet en el último montaje de Ingmar Bergman?

Durante mis primeros veinte años dentro del teatro, estaba absolutamente decidido a entrar en esta elite de la dirección teatral. Pero fueron justamente los cursos de dirección que tomé los que me hicieron interesarme en el arte de la actuación. Especialmente decisivo fue el encuentro con el que llamo el último de los actores creativos de Suecia. Ahí entendí que el punto fuerte del drama tenía que estar en el escenario más que en la dirección y comencé a estudiar actuación de una manera autodidacta.

El actor: futuro del teatro

He estado haciendo teatro hace cincuenta años, pero la verdad es que no quería hablar mucho del pasado, me interesa más hablar de los conceptos que creo van a ser vá-

lidos para el futuro. Nos podemos preguntar si el teatro tiene algún futuro, el teatro entendido como teatro literario. Este antiquísimo arte que es el teatro ha estado expuesto durante este siglo a dos amenazas que son muy serias. Primero el cine, que comenzó a principios de este siglo y después de la segunda guerra mundial, la televisión.

Hoy considero que se están empezando a ver puntos de luz en el túnel, en el futuro del teatro. Creo que más temprano que tarde se va a desinflar esta ansiedad televisiva de la gente. Pienso y siento que la gente va a echar de menos muy luego verdaderos actores y verdaderas escenas. Actores que trabajen con una presencia escénica real, profunda, como contrapartida a estos monstruos electrónicos que ya hemos visto hasta el cansancio.

Las exigencias para que el teatro vuelva a conquistar su público son las siguientes: no puede seguir tratando de competir con los

Gabriela Hernández, Alejandro Sieveking y Roberto Navarrete. Dirección: Kevé Hjeltn.



otros medios de comunicación cuya forma de expresión naturalista e hiper naturalista no tienen nada que ver con él. Los medios de comunicación tienen esta maravillosa cualidad de poder hacer cambios muy repentinos entre tiempo y espacio. El teatro lo que debe hacer, como contrapartida, es que el actor profundice en la habilidad de despertar la fantasía del auditorio.

El teatro de hoy debe aprender a usar el carácter ficticio de la escena, que el teatro oriental ha utilizado desde hace dos mil años. Basta con ver el teatro chino clásico, donde el actor pasa casi sin transición desde estados de éxtasis profundo a estados meditativos de una paz enorme. Este es un teatro que se mueve sin ningún tipo de restricciones dentro del mundo de los sueños. Por ejemplo, el alma de un personaje pasa desde los campos elíseos, por así llamarlos, hasta los más profundos abismos del infierno.

Por supuesto que es imposible para nuestro teatro occidental tratar de igualar esta enorme simbología del teatro oriental. Pero, de todas maneras, el actor debe aprender a ser capaz, a través de un gesto, de una pose o cualquier expresión corporal, de poner en claro el cambio escénico que le produce tantos problemas a los dramaturgos de hoy. Su capacidad de expresión se limita desgraciadamente a un encierro entre tres paredes, las tres paredes entre las que por ejemplo Ibsen hizo dramas magistrales. Lógicamente este tipo de obras, de tres paredes como les llamo, tienen que mantenerse dentro de los repertorios de los teatros. Pero para dejar bien en claro que el teatro es actuación, debe el arte de la actuación no siempre ser lo mismo que el arte de la oración, o sea del habla.

He visto ejemplos en el trabajo de Ariane Mnouchkine en París, en el de Peter Brook en Mahabaratha y en una versión de La posadera de Goldoni con la actriz Carola Serrano aquí en Chile, donde se puede apreciar, claramente, el uso del carácter ficticio del escenario, es decir, el que se crea en la fantasía y la imaginación del público.

La tradición ancestral del teatro está ba-

sada, mucho más que en un teatro oral, en un teatro de expresión corporal, en ritos sacros muy antiguos, en lo circense o en el trabajo de juglares y acróbatas durante el medioevo. Ahora se ha puesto de moda el llamado teatro físico, pero en realidad este teatro físico sigue siendo un teatro del lenguaje, un teatro hablado, que utiliza el lenguaje corporal para subrayar lo que ya dice la palabra.

No soy el único que plantea que hay que buscar las raíces del teatro ancestral, las tradiciones del teatro; antes lo dijeron Grotowski y Antonin Artaud. Estas tradiciones ancestrales son necesarias para ayudar al teatro a acentuar más claramente la actuación, a hacer más evidente la capacidad de expresión corporal del actor. Se requiere una dramaturgia nueva, donde el dramaturgo no se sienta entregando un texto literario, sino creando la partitura para las diferentes funciones escénicas. Naturalmente que el dramaturgo tiene que dominar el arte del lenguaje y poder escribir diálogos vivos, pero también debe ser capaz de crear situaciones dinámicas. Tiene que tener un mayor conocimiento escénico del que hoy en día poseen los dramaturgos, principalmente, en lo que se refiere al trabajo escénico del actor, más que al trabajo del director.

El encuentro con el texto

Tiene que haber un interés por el proceso de creación en la actuación. Aquí es donde están la mayoría de las lagunas en los currículos académicos de las escuelas de teatro. Estoy pensando en ese momento en el que al actor se le enciende la *chispita* en el contacto con un texto. Hoy es muy raro que el actor tenga un encuentro solo con su texto. Considero que el actor tiene un encuentro evasivo con el texto a través del director. Si uno ve el texto dramático como un terreno, al actor se le da un mapa donde andar, lo que hace que no salga a explorar el terreno sino que se dedique a actuar el mapa. Entonces, en buenas cuentas, en el actor está más presente el mapa que el terreno. Desgraciadamente, la mayoría

de los montajes teatrales actuales están contruidos más o menos sobre esta base.

El actor debe volver, como hacía el actor hace muchísimo tiempo, a tener un encuentro personal y privado con el texto. El actor debe enseñarle a su cuerpo a pensar en la situación en que el dramaturgo lo ha puesto en esa escena en particular.

El texto dramático está construido, como todos los textos prácticamente, de palabras, de símbolos orales, que dan señales sobre el contenido del texto. Estas señales están dirigidas a la experiencia personal de quien lo lee o lo escucha, lo que a su vez está conectado con las percepciones sensoriales de cada persona. O sea que, además de comprender el contenido simbólico de las palabras, el actor tiene que ser capaz de tomar contacto con lo que es el contenido sensorial del texto: cómo se siente, se huele, gusta, se ve. El actor, necesariamente, tiene que echar a andar toda su capacidad sensorial para hacer que su fantasía pueda florecer. De esta forma el actor puede, de manera autónoma, decodificar este texto y profundizar en lo que es la interpretación. Esto es necesario tanto para los actores como para el director, los cuales usando al dramaturgo como guía, tienen que ir de vuelta a la fuente, al momento creativo en que el dramaturgo creó la escena, el texto. Esto tiene que hacerse en forma personal, antes del encuentro con las otras personas del colectivo teatral.

En síntesis, antes de participar del trabajo colectivo, los actores tienen que tener encuentros creativos propios con el texto literario. Debe haber un encuentro entre la realidad personal del actor y la realidad literaria del texto. Todo el arte consiste en un encuentro. Pensemos que un pintor saca de su inconsciente la idea, la inspiración, para pintar un cuadro; ha tenido una visión que es el resultado de este encuentro entre su realidad interna y la realidad externa a la que se ha visto expuesto. Es inevitable, entonces, que el

actor se encuentre solo, en forma autónoma, con el texto. Por eso es tan importante que lea una y otra y otra vez el texto privada, calladamente, y tenga todos estos encuentros; que enseñe a su cuerpo a pensar, luego a sentir la situación creativa que ha vivido el dramaturgo al escribir el texto. Todo lo que ese dramaturgo tiene de experiencias internas, personales profundas, tiene que ser dirigido a lo que es la experiencia personal y profunda del actor, de manera que para el actor sea posible usar su libro interior (o sea, todos sus procesos anímicos internos, toda su experiencia acumulada anteriormente) para interpretar el texto literario en el momento creativo del dramaturgo.



Roberto Navarrete y Gabriela Hernández.

La recreación del texto en el escenario

No se trata solamente de que el actor le enseñe a su cuerpo a pensar, sino que también tiene que enseñarle a encender la *chispa*, y eso lo puede conseguir solamente experimentando la situación, viviéndola.

Aquí hay posibilidades de hacer trampa, uno puede actuar, hacer "como que". Por ejemplo, en la vida privada nosotros podemos decir que nos da mucha vergüenza cuando en realidad no nos da, o a veces uno se enfurece a pesar de que hace esfuerzos titánicos por controlar los nervios. Sobre el escenario todas estas reacciones son muy di-

fíciles de recrear: aunque nosotros entendamos la motivación del personaje para hacer esto o lo otro, es muy difícil ser lo que es el personaje, sentir lo que siente el personaje y no *actuar* lo que es el personaje. Porque hacerse el avergonzado no es muy complicado, pero ¿quién puede realmente sentirse avergonzado y hacer que se le ruboricen las mejillas de un solo tirón? Pero esto no está permitido dentro del teatro, sería un naturalismo.

Las reacciones se producen por estímulos reales; en el escenario no tenemos ninguno de esos estímulos o, si los tenemos, no son concretos, son imaginados y, aunque los tuviéramos en él, de todas maneras no reaccionaríamos igual que en la realidad. Sobre el escenario estos estímulos no echan a andar toda una cadena de reflejos condicionados que una persona hace funcionar ante una situación real de su vida. Por eso tenemos que tratar de conseguir esta cadena de reacciones casi instintiva, que en la realidad se da en forma tan normal, natural y cotidiana, con estímulos imaginarios como los que tenemos en el teatro.

Por lo tanto, el problema no tiene nada que ver con la reacción que tenga el actor, sino que está en hacer que todos estos estímulos irreales que nos da el teatro sean tan reales para nosotros que desaten toda la cadena de reacciones que tenemos en la vida real y con las cuales nuestro cuerpo se expresa.

Es este proceso el que se salta el actor cuando aparece el director con su formulario intelectual sobre el texto. Entonces el actor genera una dependencia del parlamento, de la palabra. Esto ha llegado hasta tal punto que en Suecia tenemos incluso directores que les escriben el subtexto a los actores; es más o menos el sistema que usa la televisión.

Teatro del oído y teatro del movimiento

El problema con el teatro del lenguaje es que tiene tantas palabras, que uno tiende a comunicarse nada más que con las palabras. A propósito del teatro *físico* del que hablaba, del teatro como movimiento: el ser humano

occidental moderno, de alguna forma, se ha convertido en la víctima de sus propios movimientos. Hoy día, que tan seguido hemos pasado la barrera del sonido y andamos a velocidades increíbles, no pensamos que en la base de las leyes termodinámicas y aerodinámicas, está en realidad el movimiento del alma. Los movimientos del alma son la base de casi todas las actividades que nosotros llevamos a cabo en este mundo.

Lo raro es que nosotros los actores no percibimos que el pensamiento como energía del alma es el motor que enciende toda nuestra actividad escénica tanto interior como exterior. El error que cometemos en el teatro es que pensamos que a la energía espiritual, haciendo una comparación con la cocina que tenemos en la casa, es cosa de apretar un botón y se la encuentra. Frecuentemente los botones de los actores son las palabras; creen que la energía surge al echar a andar la palabra como quien enciende el gas de la cocina. Se cae en una especie de mentalidad de fuelle, o sea, soplar para que se haga más fueguito: el fuelle sería echarle harto viento a la chispita minúscula del verdadero sentimiento que tenemos con respecto al texto, mantenerla viva, que no se apague. Esto pasa cuando falta el verdadero fuego, el fuego que nace de la vivencia de la situación.

No quiero decir que haya que echar abajo los cimientos del teatro literario, sino que al contrario, hay que seguir construyendo sobre eso, con una renovación del sentimiento físico de la actividad teatral. El problema del teatro literario es que tiene *demasiadas* palabras y deja tan poco espacio para lo que existe *entre* las palabras. Yo, personalmente, le llamo el teatro del *oído* porque es un teatro que se dirige más al auditor que entiende el lenguaje que al vidente, al público que ve el lenguaje corporal del actor.

Tengo la sensación de que la mayoría de las personas piensa en el lenguaje corporal como una especie de alfabeto de sordos; la expresión de las palabras a través del cuerpo también se puede llamar lenguaje corporal, pero es la parte más pobre de los recursos

corporales de una persona.

Generalmente pensamos que una persona que no dice nada no tiene nada que decir; sin embargo, aquella persona que está en silencio puede estar llena de pensamientos, de sentimientos y emociones que no son posibles de expresar más que a través del silencio. Una persona que guarda silencio no piensa *en palabras*; esta persona que está en silencio es una señal, un signo evidente de un montón de sentimientos y emociones muy profundas que, incluso, pueden quedar después de que uno haya hablado: todo lo que no se ha dicho pero que es evidente a través del lenguaje corporal. Se trata sobre todo de los sentimientos y las emociones que están a un nivel muy profundo de la psiquis, que son aquellas para las que, sencillamente, no tenemos palabras en ningún idioma.

Lo que vemos en la expresión del rostro de una persona, es expresión de un fenómeno psíquico muy profundo que no tiene por qué ser puesto en palabras. Naturalmente, el actor tiene que comunicarse con palabras, pero no son el medio de comunicación más importante entre el escenario y el público. Incluso dentro del teatro literario, el mensaje sin palabras, el mensaje silencioso, es el más importante. Todos conocemos el mensaje silencioso, todos tenemos experiencias de los sentimientos no hablados.

El movimiento expresivo es el primer medio de comunicación que tiene nuestra raza humana, así que aunque en la Biblia se diga que al principio estaba el verbo, eso no es cierto. Incluso la lingüística moderna ha demostrado que al comienzo de los comienzos no estaba la palabra, ni siquiera éramos capaces de emitir sonidos. Nos comunicábamos unos con otros en estadios muy primitivos, solamente con movimientos corporales, o sea más o menos como lo hace hoy día un niño de pecho que todavía no aprende a hablar. Tiene que haber sido un acontecimiento horroroso cuando la gente se dio cuenta de que podía usar las cuerdas vocales.

Entonces qué pasa con el teatro que está orientado más hacia el oído, como decíamos,

que hacia los ojos, que deja fuera de juego a toda la enorme masa de público para el cual es mucho más fácil leer en el cuerpo que en la palabra.

En nuestra realidad privada, nuestro lenguaje corporal es aquel que precede a la palabra hablada; o sea, el sentimiento y la emoción están antes de lo que decimos. De este modo, resulta muy fácil para el público leer en el cuerpo del actor, ya que es algo que cada persona vive en su realidad personal todos los días. Si el cuerpo del actor no está activado por las exigencias de la situación, entonces al público no le queda más que recibir palabras incorpóreas, sin vida. Ese es el típico teatro del oído, de los entendidos del lenguaje, un teatro muy burgués.

Hacia la sabiduría dialéctica del director

Bueno, ¿qué hacemos para cambiar esto? Hay que cambiar sencillamente la distribución de los *medios de producción*. Desde muchas generaciones atrás, el actor se ha resignado a que los recursos teatrales estén en el director. Este acaparamiento de los medios de producción por parte del director hace que los actores formen parte del *proletariado* del teatro. Por lo que este círculo vicioso de la explotación tiene también mucho que ver con el actor.

Ha contribuido a esta especie de tiranía de los directores el que la imagen del director corresponda un poco a la del científico. Es la persona con la visión científico-analítica que está más cerca, se podría pensar, de lo que es el material inorgánico del texto.

El director está fuera de la situación que está estudiando: su objeto está fuera de él, experimenta, pero no con su propia persona. Dentro de la mecánica clásica, el saber analítico viene muy al caso, pero no tiene nada que ver en la vida social del ser humano. Esto se relaciona con las teorías liberales, muy individualistas, que han predominado, pero no debería valer como norma en una sociedad que tenga como objetivo una solidaridad orgánica con otros seres humanos.



Gabriela Hernández, Alejandro Sieveking y Roberto Navarrete.

No sé si debamos referirnos más a cosas pasadas; en realidad, los conceptos hegelianos y marxistas han tenido su colapso y lo que viene ahora es muy difícil de predecir. La sociedad dentro del teatro debe ser una sociedad solidaria y para no citar a Marx vamos a citar a Feuerbach, cuyo planteamiento es, más o menos, el que debe regir dentro de una sociedad teatral. Este planteamiento incluso fue la base para la filosofía existencialista que plantea Martin Buber.

La pregunta, entonces, es qué vamos a hacer con el teatro, porque no quiero decir que haya que echar abajo a los directores, sino que sería lo ideal que llegáramos a una condición dialéctica.

Todo esto podría resumirse de la siguiente manera: en una sociedad los individuos no son individuos en el sentido más estricto de la

palabra, o sea, cada persona no es un átomo separado de los demás: depende de que las otras personas existan; solo no se es persona. Lo humano es lo que está *entre* nosotros, la interrelación es dialéctica. De aquí que el director es exactamente igual que las personas con las que trabaja. El director tiene que tomar parte personalmente en el mundo de experiencias que desarrolla un actor dentro del escenario en el trabajo de una obra, tiene que poder adaptarse a las nuevas situaciones que se dan dentro del montaje.

La sabiduría dialéctica, entonces, es la que debe tomar parte en el proceso creador de un montaje, más que la sabiduría analítica. Esta sabiduría dialéctica debe ser el componente principal en un teatro artístico que tenga una calidad tal que se mantenga en el tiempo. •

A 50 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DEL TEATRO EXPERIMENTAL



"Ligazón" de Ramón del Valle Inclán (1941).
Dirección: José Ricardo Morales.
En la foto: Domingo Tessier y María Malvenda.

Tema de discusión

APRENDAMOS A RECORDAR

EDMUNDO DE LA PARRA E.

Dramaturgo y actor
Fundador del Teatro Experimental



Para saber y contar y contar para saber, estos hechos que parecían una humorada de estudiantes se han transformado, al correr de los tiempos, en algo vivo y grandioso. Una máquina computadora actual, un túnel del tiempo, nos traslada 50 años atrás, tal vez 52 o tal vez 55... Santiago de Chile: 1933.

Imágenes, voces, sombras y recuerdos vivos, en uno que los evoca. Lo único que sabemos hacer los mortales es recordar. Rehacer el pasado para gozar el recuerdo, revitalizándolo. Alguien dijo que la verdadera nostalgia debe siempre producir y crear una cosa que sea nueva y mejor.

Fui testigo de estos hechos, del nacimiento del teatro universitario chileno, que al correr de los tiempos, iba a ser algo grande en la historia cultural de Chile. Todo un privilegio, un azar. Cómo demostrarle a las demás generaciones lo hermoso que fue aquello. El viejo Pedagógico, creado para enaltecer y dignificar la enseñanza, realizado por unos pedagogos alemanes, brillaba en lo intelectual. Una tradición. Habían pasado por sus aulas Pablo Neruda y centenares de excelsas personalidades en todas las ramas del arte. En nuestro tiempo, maestros como Eugenio González, Doctor Oroz, doctor Pino Loyola Munizaga, Mariano Latorre, Ricardo Latcham, Solar Correa, el grupo literario los Angurrientos: Juan Godoy, Nicasio Tangol,

Leoncio Guerrero, Víctor Franzani, Jorge Jobet.

Si hoy en la indiferencia viajáramos por el metro y subiéramos en la estación República, nos encontraríamos con un edificio moderno de departamento que no nos dice nada. La moda del chileno que le molesta lo tradicional, había ocurrido. Era el

Pedagógico un edificio construido por el presidente Balmaceda; cuando lo destruyeron, el poeta Rolando Araneda se llevó a su casa un montón de ladrillos para rescatar un poco de pasado.

Pero allí en ese año, marzo de 1933, conocí a un joven de chomba ploma, bigotes espesos, cuerpo delgado. Nombre: Pedro de la Barra, que de inmediato se dio a conocer por ser un amateur, una especie de juglar o bululú del teatro. Venía del Instituto Nacional y de un fabuloso viaje alrededor del mundo que había llegado hasta Arica. Se jactaba de ser ayudante peluquero del mismísimo teatro Municipal y de la ópera Aída.

Había trabajado con su hermano Manuel, doctor, en la socorrida obra de aquel tiempo, *La cena de los cardenales*. Era amigo de cuanto autor de la época: Arellano Marín, Santiago del Campo, Flores, Moock, y se tuteaba con Pepe Rojas, que le prestaba sketches, entre otros, *El exagerado...* Pero por qué el teatro y no el cine. Este había descubierto el sonoro y arrasaba con todo otro espectáculo.

Le retrucaba que había visto magníficas películas: El fugitivo de Paul Muni, y José Mojica en películas cantadas en español, Dama por un día, El secreto de vivir de Frank Capra y Gary Cooper, Bajo el puente, La ópera de tres centavos, El bosque petrificado. El teatro se debatía en una lucha desigual. Flores estrenaba sus obras como La última Marsellesa, Mook se iba a Buenos Aires y Lucho Córdoba, Frontaura, Américo Vargas estrenaban obras en un acto antes de la función de cine, en una encomiable labor de desafío. La radio, con los nombres de Radio Chilena y Radio El Mercurio, avanzaban en el gusto de la gente. Qué alegría más grande era hacer, comprando en las ferreterías alambres, galenas y fonos, una hechiza radio a galena. Nunca se podrá describir una emoción como aquella cuando se oía la musiquita de esas radios, emoción como la que siente un autor que publica su primer libro.

Pedro estaba solo con sus sueños. Seguramente fui uno de los primeros que lo oyó y le creyó. Pero tenía que pasar mucho tiempo para que la gente lo estimara. Mucho tiempo para que nacieran los excelentes actores que deseaba. Sin la tenacidad y perseverancia de Pedro, todo habría sido un buen sueño de un estudiante soñador y un poco loco, sin asidero en la realidad.

El teatro entonces era para él el delirio. Había que dejar el cine sonoro y llegar a un gran teatro, llegar a la magia del actor, ser amigo de los grandes, buscar otras rutas. Dejar la Melodía de Broadway y Casamiento en Hollywood y meterse en el mundo de los grandes autores: Ibsen, Shakespeare, O'Neill. La venida de la compañía de Margarita Xirgu fue como un aviso a sus sueños. Había que entrar a sus funciones. Podíamos entrar de claqué o comparsa, (alguna vez lo hicimos). Pero Pedro de la Barra, con su arte de tauraturgo, no se andaba en chicas. Me dejaba a prudente distancia, se acercaba al jefe de puertas y con dos artimañas me llamaba tratándome de señor y usted perdone; 23 estrenos vimos: Rosita la soltera, Santa Juana, Un día de octubre, etc. Cuál era su don

para convencer, nunca me dio la receta para entrar gratis, se la llevó, compadre benedictino. Después fue terrible para sus propios espectáculos: todo el mundo debía pagar su entrada. Pero cuando éramos estudiantes, habría sido un pecado no ver esas magníficas actuaciones. A veces llegamos a pensar que detrás de los duros porteros del Municipal estaría la sombra augusta y cariñosa de un admirador del teatro y que después resultó un don amigo, justamente el administrador: don Oscar Dahm.

Pedro parecía más adepto a actuar que a ver, quería hacer él el teatro. Incluso con mala memoria, se sabía monólogos enteros de La cena de los cardenales. Imitaba las voces, tomaba un tono engolado y decía: "Era yo un mozalbeta espadachín y osado, manto al hombro, chambergo al viento, espada al lado, Velásquez en el traje, Don Quijote en el resto". Por años me recitaba un tango, una poesía inconclusa, original, Ventanita florida, o me conversaba del éxito que había tenido en muchos teatros con un monólogo o poema de Cristian Roeber, Jesús se llamaba: "Las colegialas de aquel convento se confesaban con don Ventura, un santo cura... una niña se confesaba enamorada de Jesús... que al final era su primo, un teniente de coraceros..."

Me decía: el verdadero actor se conoce antes y después de la función, cuando hay que llevar los trajes, cuando el escenario está oscuro, cuando no hay aplausos y uno se queda y hay que seguir preparándose y ensayar y llevarse los bultos pesados... La intuición teatral y las mil circunstancias se fueron aprendiendo obra tras obra, derrotas y triunfos. Había que entrar al mundo de Malbrán y Campaña en las veladas bufas. ¡Qué le dijeron! Tener a disposición el Municipal era fabuloso. Todo se transformó en veladas de arte, y las fiestas de los estudiantes que desgraciadamente perdían su esplendor. Y los actores estudiantiles de ese tiempo, el flaco Bari, el guatón Gálvez, personajes de leyenda como las reinas estudiantiles. A esa altura Pedro era un buceador, un busca teatro, un modesto aficionado que necesitaba



"La guarda cuidadosa" de Cervantes. Pedro Orthous, Edmundo de la Parra, Domingo Piga, Chela Alvarez, Pedro de la Barra, Bélgica Castro, Oscar Oyarzo y Roberto Parada. Foto: René Combeau.

volar, volar como las águilas porque éstas no eran aficionadas a volar; vuelan, como decía un escritor.

Y porqué llegar al Pedagógico, a una carrera de maestro, a una carrera de pobres... Pero el ambiente del Pedagógico era notable. Sus exámenes de castellano eran más que pintorescos, los de latín y lingüística, fabulosos. Todo le parecía falso; para él era el teatro lo único vital. A don Mariano Latorre lo tenía engatusado con un ensayo famoso, lo contaba tan vivamente: Se llamaba "Blasco Ibáñez visto por su vecino". Todos los años, a la hora del examen, le hablaba del tal ensayo, pero nadie nunca lo vio escrito. Cuando se hablaba de teatro enrosca las cejas y paraba la oreja. Lope, Calderón, Florencio Sánchez. Hay que ir más allá de la revista, del circo, de la ópera, llegar al puro teatro, entremeterse a

lo eterno, a la historia del hombre y sus problemas. Había tradición seguramente en el teatro chileno, su insolencia de adolescente lo respaldaba, habían actores y autores, pero había que darles mayor importancia. Hablar con respeto de Mook, Buhle, Lucho Córdoba, Frontaura, Quevedo, Américo Vargas. Superar el sainete de los teatros obreros, las revistas, y dignificar aquella hermosa, triste, elocuente y heroica lucha del teatro chileno por subsistir en las famosas carpas. Ahí vimos obras magníficas en que las creaciones salían deslucidas, por esos locales carentes de elementos técnicos y comodidad para el público. Vimos: *Las cruces de Mayo* de Antonio Acevedo, *La bruja de Mayorga* y hasta una obra de O'Neill: *El deseo bajo los olmos*, representada por Enrique Barrenechea. ¿Cómo no prestigiar al teatro chileno, entonces?

El éxito lo tenía Alejandro Flores en el teatro Principal. Formidable actor. Con Pedro vimos *El místico* de Santiago Rusiñol. Hasta unas lagrimitas nos salieron. De todo sacábamos experiencia. Hacer un teatro prestigioso, invulnerable a la crítica, superar e impresionar a Nathanael Yáñez Silva, espadín de la época, cuyos duelos con Armando Mooch fueron notables. (Tanto se odiaban que le lanzaron al escenario un perro en vez de hortalizas o huevos podridos). Fuimos a la revista del Balmaceda y también a compañías inglesas y a una alemana. Nunca nos aburrimos tanto. No sabíamos el idioma. Nos aferrábamos a cualquier detalle para entretenernos, a una ventanita que se abría o a una actriz buenamoza. En el Balmaceda vimos obras de Eugenio Retes; nos conmovió *De Renca al Crillón*.

En esos años el tener a disposición el grandioso Municipal fue una experiencia decisiva. Organiza las últimas veladas, en 1934; como número de fondo, la obra del momento, su mejor actuación: *Estudiantina*, un gran éxito y luego un fracaso, cuando Pedro tuvo su Waterloo con la adaptación de *Edipo Rey*, cuento de Averchenko. Un fresco hablaba por teléfono para impresionar a su interlocutor; el secretario le propone que hable también con la Compañía de Teléfonos porque el teléfono estaba cortado. El público le gritaba, antes, que estaba cortado el fono. En 1935, en plena euforia estudiantil, abrimos el estreno de una obra antiguerra en la velada bufa. Inauguramos, en esa oportunidad, el plan Dayse, el desplazamiento del público en dos o tres grupos, de diez o quince, hasta quedar definitivamente el único amigo anarquista, Acevedo Hernández, en medio de la platea, aplaudiendo. Los actores trabajaban ante un silencio sepulcral, mientras afuera el público reía bullicioso en las calles con la fiesta primaveral.

Un paso grande fue un concurso teatral entre escuelas universitarias. Se presentaron: Ingeniería, Medicina, Conservatorio Nacional, Instituto Pedagógico. Todos con la obra *Amores y amoríos*. En una representación, el

actor principal fue un actor que no figuraba en la obra: un gato del vecindario. Se paseaba por el escenario, pasaba la cola a los actores, interrumpía las escenas colocándose al medio, hasta el momento que un protagonista, un mozo, traía una carta en un plato. No había tal carta, el actor no la encontró y como tenía que entrar a escena, el receptor tuvo que imaginársela y leerla, porque así era la obra, un golpe audaz de teatro moderno. Todo terminó en risa cuando al encontrar la carta entre bastidores, salió de nuevo a escena para reparar el estropicio, y se encontró con la carcaxada del respetable.

La hazaña más grande de aquel tiempo fue haber construido un proscenio en el tercer piso del Pedagógico. A la manera de Barletta, todos los actores compraron, ayudaron, pegaron tablas, con la anuencia del rector Doctor Oroz que resultó un entusiasta del teatro. Allí dimos todas las obras que irían a conformar la organización naciente de nuestro teatro: *La importancia de llamarse Ernesto* de Wilde, *El taller de Pierrot* y la recordada *Estudiantina*, de la que soy autor: la muchacha, amor del estudiante, que está junto a él y que cuando éste se recibe, tiene que dejarla. Con arresto pirandelliano asombramos al gran público de nuestro tiempo. Con esta obra Pedro de la Barra ya se decidirá al camino definitivo de lo que iba a ser su pasión: el teatro. Todo lo aprendió; sus fracasos, sus éxitos, los asimilaba para al fin conformar ese conjunto ideal que soñaba. Un conjunto que no fuera ya tan estudiantil sino que tuviera la profesión - pasión por esta actividad teatral.

Ya en 1940 rematabamos, bajo los auspicios de la Escuela de Verano, doña Amanda Labarca su propulsora, con el pequeño Teatro Universitario. Esta actividad no tuvo el éxito rotundo que se esperaba. Comienzan, sin embargo, los hados a ayudar a Pedro. ¿Dónde encontró Pedro a sus geniales actores? Su ingenio, su fino olfato, su actitud de catador de lo artístico, su embrujante visión de mago para elegir al hombre preciso. Convenció a Roberto Parada que dejara su labor de profesor de inglés y su pasión por el canto

y la ópera. Lo había conocido en Talca dirigiendo él una murga estudiantil. Luego a Santiago del Campo lo habría descubierto en una sala del teatro Esmeralda, de concertino. El duro inspector del Nacional estaba mostrando una faceta más humana, artística. Habría dicho Santiago, ¿de manera que al señor Inspector también le gusta el arte? Años antes, Roberto Parada había pedido una pla-

za para cantar en la Afónica, famoso número estudiantil, especie de coro, en donde disfrazados de mil maneras, cantaban canciones hilvanadas muy bellamente por su creador, el estudiante de francés Moisés Miranda. Era un conjunto que se llevaba todos los aplausos, el número de gran efecto. Pero a Pedro, que oficiaba de director, no le gustaba el éxito. Más tarde un Guillermo Brown decía: "La

Afónica degeneró en el Experimental". Y estuvo feliz cuando no se viajó a la Feria de Nueva York y fueron en lugar de la Afónica, el conjunto de Los Cuatro Huasos. Una Feria del Libro, en la Alameda, sirvió para unir y tomar más contacto con los que iban a ser su Teatro Experimental, cuyo nombre se lo colocó Gustavo Erazo o Héctor del Campo o Oreste Plath.

Pedro de la Barra tenía además un don de convencimiento notable. Convenció y descubrió al extraordinario Agustín Siré, estudiante de Filosofía que financiaba sus estudios regentando una caja en un café de la Alameda. Ya contaba en esos días con los componentes del conjunto de la Escuela de Leyes, Oscar Oyarzo, Chela Alvarez y el tenaz e inteligente Domingo Piga. Ya estaba con él el que iba a deslumbrar a muchas generaciones con el arte de dirigir obras teatrales: Pedro Orthous. Venía del Nacional y traía como antecedente ser autor de una obra: **Mi primo Santiago**. ¿Cómo descubrió a Emilio Martínez, a la buenisima actriz Bélgica Castro, Flora Núñez, Hilda Larrondo del Pedagógico? El traspunte era José Angulo, en cuya casa nos enriquecimos con su biblioteca. Allí descubrimos



a Piscator, Stanislawsky, Gordon Craig. ¿Cómo dio Pedro de la Barra con Jorge Lillo, María Canepa, más tarde? A Rubén Sotoconil, que estudiaba para profesor de inglés, lo descubrió de locutor de Radio Pacífico. A Domingo Tessier lo encontró de estudiante de cerámica. Los vientos magallánicos lo habían traído a la capital, y se integró al grupo. Gustavo Erazo era un estudiante de electricidad, Humberto Leiva lo hizo como integrante de una asesoría, lo mismo Oreste Plath y a Héctor Rogers logró interesarlo para una escenografía novedosa y chilena. Y los hermanos Santiago y Héctor del Campo. Héctor, con estudios en España de escenografía, traía la última palabra, y de aquel famoso grupo de españoles venido a América como un exponente del teatro se integraba también en gloria y majestad José Ricardo Morales, que tanto tuvo que ver en la primera función, porque dirigió Ligazón de Ramón del Valle Inclán. Veíamos a un exponente de la guerra civil que completaba nuestro grupo. Cómo convenció a María Maluenda para que se sumara a estos locos visionarios, cuando ya era una eximia recitadora de fama continental, y qué hizo para hablar y convencer al joven Rector en ese tiempo, Juvenal Hernández, hombre de provincia que tomó como algo suyo la locura de este grupo de muchachos.

Epoca gloriosa universitaria. Las fiestas estudiantiles habían dado paso a los clásicos universitarios. Los equipos de fútbol formaron rivalidad deportiva y otro selecto grupo de la Universidad Católica nos imitaría dos años después. La Orquesta Sinfónica había sido creada por Armando Carvajal, luego nacería el Ballet y el Coro. España no se recuperaba de la guerra civil, cuando Europa caía en la Segunda Guerra Mundial. Mientras acá, en las lejanas tierras australes, un grupo de soñadores, frente a la matanza inútil, se enfrentaba con el arte teatral.

En el otoño de 1941, acompañé a Pedro al camarín del actor que en 1934 nos había prestado un lujoso abrigo para la representación de *Estudiantina*. En ese tiempo, Lucho Córdoba se había afamado en la obra *Napo-*

leoncito junto a Olvido Leguía, y la vez que salía a escena, resultaban unas inesperadas carcajadas por lo novedoso del abrigo de piel de camello. Con la generosidad de Lucho, el ceder ese costoso abrigo fue una muestra de confianza y cariño. Y nuestra obra también ganó en su presentación. Aquel día habíamos llegado al camarín de Lucho.

Pedro Aquí hemos venido, Lucho, a pedirle un gran favor. Tal vez sea el más gran favor después del abrigo que nos prestó para presentar *Estudiantina* de mi amigo.

Córdoba Te ayudaré en lo que pueda, Pedro. Estoy a tus órdenes. Para mí los aficionados son como profesionales, porque ustedes el teatro lo sienten y lo viven más que nosotros. Lo importante es el amor al teatro.

Pedro Se trata, Lucho, de que hemos organizado, en la universidad, un teatro. Lo llamaremos Teatro Experimental. Pero resulta que como nadie nos conoce, no tenemos una sala donde actuar, y habíamos pensado que el teatro Imperio, en la mañana de los domingos, podría servirnos; si usted nos lo arrendara, podríamos llenarlo a esa hora.

Córdoba Ahora, si ustedes quieren alguna hora de la tarde...

Pedro Es que queremos innovar en todo, que el público que venga a vernos tenga que sacrificarse.

Córdoba Bueno, si ustedes lo quieren así, así se hará. Les presto el personal, los acomodadores, los tramoyistas, las luces, todo.

Pedro ¿Y cuánto será el costo del arriendo?

Córdoba El costo será, bueno, el éxito que tengan. Con eso me conformo. Pero hablen primero con Manuel Troni, para oficializar el asunto...

Y así fue. Y en esa mañana del 22 de junio de 1941 el estreno se concretó...

Cruzamos las calles del gran Santiago, medio nublado, frío.

Mañana de domingo brumosa. La Unión Soviética entraba a la guerra contra el fascismo. En el diario *El Mercurio* se anunciaba una

película: **Traición de medianoche** por Vivianne Romance y **Así termina la noche** por Fredric March, y también venía un artículo aceptado por Armando Donoso de uno de los integrantes del grupo teatral, un tal E. de la Parra. Decía al comienzo: "Un grupo de jóvenes con rara decisión, tan poco de acuerdo a nuestra natural apatía de chilenos, se ha empeñado, desde hace varios años, en vindicar, en el pobre ambiente del país, un movimiento entusiasta y efectivo sobre la búsqueda y necesidad del buen teatro..."

Y ese 22 de junio, frente a la cortina del teatro a las 10:30 de la mañana, hablaba con fervor y entusiasmo Santiago del Campo: "Al descorsarse la cortina, asistiréis al nacimiento de la escena: con palabras y con gestos de 1941, veréis expresiones de hace cuatro siglos. Un director de compañía ha cedido su teatro para esta ocasión que, a no mediar su estima y cariño por esta clase de espectáculos, esta función no habría sido dada. Cervantes, con uno de sus encantadores entremeses: **La guarda cuidadosa** y Valle-Inclán, con uno de sus esperpentos, constituyen el programa. Las autoridades y la prensa, como de costumbre, no se preocuparán de valorar este esfuerzo, demasiado ocupados en sus pequeños grandes problemas. Pero de aquí nacerá, seguramente, la raíz del teatro chileno y si no lo hacen, habrán perdido la gran oportunidad de ayudar a esta juventud ansiosa. Y ahora, **La guarda cuidadosa**".

Pero felizmente, Santiago se equivocó. La prensa toda ayudó por primera vez a este acontecimiento colectivo. Todavía oigo los aplausos de esa muchedumbre que eran socios y públicos. Allí estaban, entre otros, Wilfredo Mayorga, Marcos Correa, Juan Herman, Muñoz Romero, Pepita Turina. Todavía oigo el diálogo de aquella fecha histórica, sus últimas frases:

Roberto Yo me allano.

Orthous Yo me rindo.

Pedro Pues llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el des-

posorio, cantando y bailando, y el señor soldado será mi convidado.

Roberto Acepto, que donde hay fuerza de hecho, se pierde cualquier derecho.

Aplausos al fin. La jornada de años había sido dura. Y los diarios, por ejemplo el **Traspunte Indiscreto**, dirían: "Así con un trabajo serio como éste, se educa al público, se forma una Escuela de Teatro, surgen artistas y se crea un ambiente". Y Renato Valenzuela escribirá fervorosamente: "En la mañana del domingo último, el público chileno ha tenido ocasión de presenciar por primera vez la presentación de un conjunto del Teatro Experimental. Creemos que el esfuerzo y la tenacidad de estos muchachos, al emprender una labor cultural tan alta, merecen una mayor difusión de nuestro pueblo..."

Esto ocurría hace 50 años, en una mañana fría y trascendental. 50 años fructíferos han pasado. Sus creadores, sus actores, sus autores, han seguido la suerte varia de la vida y de la muerte. Pero la llama del teatro, del teatro soñado, prestigiado, sufrido y creado, está en todos los espíritus actuales, aunque no sientan nuestro fervor, aunque nieguen nuestra pasión sincera por el teatro. Fue mentira que los teatros universitarios hayan contrariado o menoscabado al teatro profesional. Sí admirábamos a un Alejandro Flores, a un Frontaura, a un Américo Vargas, a un Lucho Córdoba, a un Retes... Queríamos ser sus amigos y admiradores, queríamos ser como ellos, pero aún más dignos, más contundentes, más hermosos en la acción teatral, en el amor al teatro. Todos somos sirvientes, lacayos de esta hermosa pasión, de este veneno consolador que es vivir transformando la vida en teatro y el teatro en vida.

Ahora somos sombras, recuerdos, un paso de luz, una línea en el horizonte. Qué importa todo el olvido y la lejanía, si hoy hay jóvenes que trabajan fabulosamente, y mientras haya alguien que diga con mesura y buena dicción: "la mesa está servida...", el teatro chileno, el teatro de todos, está cumpliendo su misión. •

A 50 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

RUBÉN SOTOCONIL

Actor

Fundador del Teatro Experimental

El Teatro Experimental es el movimiento teatral más importante de la historia cultural de Chile. Su irradiación traspasó las fronteras del país. Creó un estilo, marcó una huella perdurable en el camino del arte. Hace cincuenta años.



La época

En 1940, a un año de estallar el conflicto europeo, Hitler había invadido Dinamarca, Noruega, Luxemburgo, Holanda, Bélgica, Francia. La guerra en España había terminado con Franco como vencedor. Amanecía Churchill como líder en Inglaterra; Franklin Delano Roosevelt era reelecto presidente de Estados Unidos. Refugiados españoles eran recibidos en México y Chile.

Para nosotros, estudiantes universitarios, el fascismo era la escuela negativa donde nos curábamos de crímenes, genocidios, crueldades y estupideces. Habíamos ganado el poder político (nosotros los de abajo, hambreados, idealistas y mayoritarios en el voto, teníamos un Frente Popular diligente y creativo) y planeábamos la paz y la abundancia del futuro. El Estado cumplía funciones docentes ("Gobernar es educar" era el lema de Pedro Aguirre, presidente electo en 1938), organizativas y empresariales, orientaba la construcción de un nuevo orden democrático. La clase media había derrotado en las urnas a la

oligarquía financiera y terrateniente. El movimiento obrero se desarrollaba y crecía desde la base. Navegábamos en el río poco profundo de la democracia burguesa.

Se creaban escuelas de nuevo tipo, instituciones artísticas, organismos culturales. Eran tiempos bulliciosos, inquietos, esperanzadores.

El teatro de entonces

Había muchas compañías de teatro y centenares de autores dramáticos; entre éstos, Antonio Acevedo Hernández, Hugo Donoso, Daniel de la Vega, Leiva Chadwick, Vicente Huidobro, Adolfo Urzúa, Aurelio Díaz Meza. Asomaban y desaparecían. Se popularizaban Carlos Cariola, Armando Moock, Lautaro García, Germán Luco Cruchaga. Los actores más conocidos llenaban la carátula o las páginas centrales de los periódicos: Arturo Bührlé, Enrique Bágüena, Evaristo Lillo, Elsa Alarcón, Alejandro Flores, Pedro Sienna, Rafael Frontaura.

Para los jóvenes, este teatro a la española era desastroso. Los actores no aprendían jamás sus diálogos, pues cambiaban de obra cada día, o tres veces por semana. En el escenario deambulaban alrededor de la concha del apuntador, que era centro y motor del espectáculo:

-¡Entra, Muñoz!... Más a foro... Deja el

bastón sobre la mesita... ¡Saluda! "Mis respetos, señora comandante..." ¡Comandante, badulaque...! Ahora entra Crisólogo... ¡Más vivo! Saluda... ¡Saluda! Dice: "Dios sea loado" ...).

A veces llegaba a la función sin saber de qué obra se trataba. Cuando Nicanor, borracho, hizo un mutis por el balcón, volvió sobre sus pasos y dijo, disculpándose: "Perdón, señor marqués, la farola estaba muy alta... Me voy por donde entré...". La morcilla era alabada y estimulada. Un cómico a vezado podía improvisar en escena hasta por media hora, si estaba de humor. Rojas y Flores se ufanaban de "haberle dado interés" a una insulsa obra amorosa de origen francés. La improvisación corría así:

Petipois: Y entonces, señor ministro, he decidido irme.

Ministro: ¿Y a dónde, mi caro amigo? ¿Abandona sus funciones en el Ministerio?

Petipois: Sí, señor Ministro. Y le dejo a mi mujer para usted solo.

Ministro: ¡Caramba, señor Petipois! ¡Eso es muy fuerte!

Petipois: Yo pierdo, usted gana.

Ministro: ¡Vaya, vaya!... ¿Y a dónde se va?

Petipois: ¡Al Sahara!

Ministro: ¿Al desierto? ¿Tan lejos?... ¿Y cómo?

Petipois: En camello, señor Ministro. Han bajado de precio. Están baratos.

Ministro: ¡Pero eso es una locura!

Petipois: El animal hace quince kilómetros por litro.

Ministro: Por litro ¿de qué?

Petipois: De agua, señor Ministro...

Y así, durante un cuarto de hora.

La escenografía se pintaba en tiras de papel recio, que colgaban de la parrilla. Un salón Luis XV servía indiferentemente para un burdel, una cantina, dormitorio u oficina. Un jardín se empleaba tanto en escenas selvá-

EL ELOGIO DE LOUIS JOUVET

"Y ahora quisiera expresar, y a la vez que felicitar, al señor Pedro de la Barra, el sincero reconocimiento al Teatro Experimental de la Universidad de Chile. La única virtud que me parece necesaria en la tierra es el amor por el propio oficio y de esos enamorados del teatro que se llaman aficionados nunca había encontrado hasta ahora otros que hayan demostrado, como vosotros, tanto respeto y tanto amor hacia nuestra profesión.

Permitidme felicitaros y agradeceros públicamente lo que esto significa.

De mi primera visita a vuestro local recibí una impresión de sencillez unida al afán de perfección. Admiré vuestros bocetos escenográficos cuidadosamente expuestos en la pared de vuestra pequeña sala. La guardarropía donde se hallan ordenados de amorosa manera los primeros trajes confec-

cionados en el reducido recinto que les sirve para estudiar el maquillaje y que resplandece con cándida pulcritud.

Nunca había visto entre aficionados un espíritu tan serio, tan constructivo, tan limpio de todo lo turbio, y aún equívoco, que hay a veces en análogos conjuntos en los que se ven a menudo vocaciones dudosas y ambiciones irrisorias.

El placer que experimenté en esta primera visita se reprodujo en mí después de la representación de *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Vi humildad y generosidad a la vez, ese doble sentido de pleito homenaje y el don de sí mismo, que son las cualidades soberanas de todo sacerdocio, y también, por glorioso que sea, la del verdadero actor".

(Revista Margarita, septiembre 13, 1945)



"La orquesta afónica" (1935).

La Orquesta Afónica

Antecedente del Teatro Experimental fue la Orquesta Afónica, conjunto coral estudiantil que animó las más sonadas Veladas Bufas de la década del 30. Pedro de la Barra aparecía como su director escénico, pero el verdadero era Moisés Miranda, compilador, arreglador y maestro de coros. También estaban de coristas Edmundo de la Parra y Fernando Alegría. Moisés Miranda nos cuenta:

"Una vez fuimos con Pedro al Balma-ceda y allí oímos la canción "El Chingolo". Fue una inspiración... Le dije a Pedro: Aquí está lo nuevo. Vamos a cantar en comunidad.

"La estrenamos en la despedida a Chumingo, portero del Pedagógico que se jubilaba por aquellos días. Era en mayo de 1934. Este Chumingo era un hombre muy querido. Hasta plata nos prestaba. Hicimos también un sketch muy malo titulado *Doblemos la hoja*. La cantata fue un gran éxito. Viajamos por todas las escuelas y por muchos pueblos y ciudades. Empezamos a reclutar gente y a mejorar la técnica. Fuimos desterrando la desafinación. Había voces estupendas, como la de Bahamonde, el Pato Acevedo, Fernando Alegría.

"Llegó en esos días Santiago del Campo -venía de España- y nos insinuó interpretar cosas más serias. Le hicimos caso. Pero en la primera presentación siguiente nos pifiaron... Volvimos al tratamiento primitivo, jocosos, alegre.

"Cuando ese año la FECH hizo un concurso de conjuntos teatrales universitarios, el Centro del Pedagógico se presentó con *Amores y amoríos*, de Alvarez Quintero. Pero tuvimos un gran disgusto: Pedro de la Barra, nuestro director, se iba a visitar al equipo de la competencia y los aconsejaba, los guiaba... Lo declaramos traidor y de la Barra desapareció durante una semana. Cuando reapareció, en el momento de cobrar el premio del concurso, nos reprendió vivamente. Nos dijo que éramos unos provincianos mezquinos. Que a él le interesaba, no el grupo del Pedagógico, sino el Teatro con mayúscula.

"Ustedes no son actores, ni siquiera aficionados. Tienen mucho que aprender. Lo que debe importarnos no es obtener un galardón, sino imponer la causa del teatro."

A esta fecha, el Negro Miranda todavía hace clases, a los ochenta y tantos años...

ticas como en un sainete criollo.

La iluminación provenía de una base con luces desnudas que colgaban de la parrilla. Esta luz daba un aspecto fantasmal a los actores; se corregía con otra batería de luces desde el borde del proscenio: las candilejas. La única exigencia era hacer visible la cara de los cómicos.

Aparte de las supersticiones, había dogmas de actuación:

-No sacar pañuelo del bolsillo del pantalón. Tampoco escribir sin tinta o mojando la pluma a cada palabra, o sellar la carta sin secar lo escrito.

-El terror debe marcarse echando el cuerpo hacia atrás, en actitud de retroceder, la boca entreabierta, la vista azorada, los brazos extendidos, con las palmas de las manos dirigidas hacia la persona o cosa que nos produce el terror. En el remordimiento, la cabeza se inclina hacia adelante, "bajando la vista al peso de la vergüenza".

-En la espera, la expresión del rostro revela alegría o tristeza, según sea el caso. El tronco se inclina hacia adelante, la mano derecha se aplica al corazón...etc.

Por lo general, el aprendiz imitaba al capo cómico. No había director. Se subía al escenario con lo que se había nacido, y poquísimos estudiaban para superar limitaciones.

A partir de 1930, el cine sonoro desplazó al teatro en el favor público. Desaparecieron las compañías, se cerraron salas. Los desocupados esperaban un tiempo la recontrata en la "esquina de la puñalá" (tertulia callejera tradicional, en Compañía y Estado, frente a la Plaza de Armas) y muchos, aburridos, cambiaban de oficio.

El teatro obrero continuaba con tesón y penurias. De los conjuntos de aficionados salió una caterva de actores y actrices que más tarde se harían famosos: Romilio Romo, Alejandro Lira, Gerardo Grez...

Pedro de la Barra García (ver recuadro en pág. 73), estudiante de Castellano en el Instituto Pedagógico de la U. de Chile, meditaba sobre "el triste estado de la escena nacional" y fraguaba un plan para salir de la charca.

El Teatro Experimental

En 1940 llegó a Valparaíso el barco canadiense Winnipeg, fletado por el gobierno republicano español. Pablo Neruda, comisionado especial del Presidente Aguirre Cerda, cónsul chileno en París, seleccionó a dos mil refugiados republicanos que huían del terror franquista y de los campos de concentración franceses. Tráigame millares de españoles -le había dicho el Presidente-. Tenemos trabajo para todos. Tráigame pescadores; tráigame vascos, castellanos, extremeños.

Dos mil españoles, "representantes del heroísmo y del trabajo" se embarcaron en el Winnipeg. Entre ellos, José Ricardo Morales, director del Departamento de Cultura de la FUE (Federación Universitaria Escolar), que incluía al teatro El Buzo, dirigido por Max Aub. Morales, estudiante de Filosofía y Letras en Valencia, había combatido al sur del Tajo, Extremadura, Córdoba y al Este. Un veterano de 22 años, con el grado de teniente coronel, hijo de un químico farmacéutico, enlistado gustosísimamente por el cónsul chileno junto con su familia. Llegó a completar estudios al Instituto Pedagógico.

Entretanto, de la Barra reunía a los aficionados al teatro en todas las facultades universitarias. Había grupos actuantes en el Pedagógico, Bellas Artes, Leyes, Ingeniería, Medicina. En el mes de diciembre de 1940 -verano en el hemisferio sur- entre exámenes, papeletas, angustias y diversiones juveniles, los artistas universitarios gestaban su Teatro.

Había una Feria del Libro en el bandejón central de la Alameda, frente a la Universidad y allí nos congregábamos todas las tardes. Luego nos íbamos al café, a discutir con furia. Allí estampamos los puntos programáticos:

- 1.- Crear un público teatral.
- 2.- Organizar una escuela de teatro.
- 3.- Difundir, representándolos, a autores clásicos y modernos.
- 4.- Presentar nuevos valores (autores y actores).

Se discutió largamente el nombre del grupo. Héctor del Campo, que había venido



"El caballero de Olmedo" de Lope de Vega (1942). Dirección de Pedro de la Barra.
Escenografía de Héctor del Campo. En la foto: María Meluenda, Bégica Castro y Chela Álvarez.

de España poco antes que el Winnipeg junto con su hermano Santiago, proponía llamarlo Teatro de Arte, en homenaje a Stanislavsky. Pero nuestro técnico electricista, Gustavo Erazo, propuso Teatro Experimental. Es muy buen nombre—decía. Tiene malicia. Nos pone a cubierto de los pedantes. Todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimentación... Es un nombre "músico y peregrino", como dice Lope de Rueda.

Luego vino la elección del director. Los candidatos fueron Pedro de la Barra, Héctor del Campo y José Ricardo Morales.

Los españoles gozaban de gran estima entre nosotros. En 1937 habíamos visto el trabajo de Margarita Xirgu, revelación de arte y artesanía. Margarita nos mostró el teatro moderno, la poesía dramática en su salsa, el embrujo del idioma como medio de comunicación artística, la condensación de lo humano en lo divino del cuerpo del actor.

Héctor del Campo contaba historias alucinantes del teatro universitario español, de las Misiones Pedagógicas, de La Barraca con García Lorca. En cuanto a José Ricardo, sólo sabíamos que era valenciano. Pedro de la Barra nos había confidenciado:

- Tenemos también unos españoles...
- ¿Los del Campo? Pero son chilenos.
- Nacieron en Chile, o sus padres son chilenos... no sé bien; pero de España vienen. En el Winnipeg llegaron otros dos... Gente de teatro. Uno, especialmente.
- Gente útil. ¿O son comerciantes?
- Neruda no escogió comerciantes, sino gente de oficio.
- ¿Entonces no son de esos que vienen a "hacerse la América"?
- Son refugiados.
- Sí. Son republicanos. Gente con ideas e ideales. De lo mejor.
- Mejor mal. Porque si fueran de la calaña de los conquistadores...
- ¿Te parece mal descender de los compatriotas de Cervantes?
- No. Pero me irrita tener entre mis antepasados a esa chusma de aventureros codiciosos, sucios y crueles. Nos trajeron plagas y pestes, vicios y defectos. Exterminaron a los nativos y se llevaron el oro. Es cierto que también nos trajeron el idioma...
- También se mezclaron. Gracias a ellos vivimos nosotros.
- Yo no digo nada, tengo sangre francesa.

-Yo tengo abuelos ingleses.

-Yo tengo sangre araucana. Y a mucha honra. Nuestros aborígenes eran personas limpias. Se bañaban todos los días.

-Yo soy hija de españoles; de los que vinieron a enriquecerse. Pero les fue mal.

-Ustedes son unos chovinistas. Estamos hablando de estos compañeros... estudiantes del Pedagógico, que saben mucho y que pue-

den enseñarnos...

-Pero que no hablen con zetas y esos sibilantes. Eso pone nerviososa a los espectadores.

-Las zetas no son contagiosas.

-Bienvenidos. Amén.

El director fue Pedro de la Barra. Era un pionero entre nosotros. Antiguo actor universitario, fundador del Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP) en

PEDRO DE LA BARRA

El hombre creador es el que ordena los elementos de una manera nueva y los hace cumplir funciones inéditas. Pedro de la Barra fue un creador porque supo conjuntar ideas e intenciones de los hombres de su generación en un movimiento teatral, de indiscutible importancia en el desarrollo cultural de nuestro país.

"Gran sembrador" lo llamó Lucho Córdoba, "que hilvanó voluntades para que Chile tuviera el mejor teatro de América. Los jóvenes y los viejos te debemos tanto...". El nombre de Pedro de la Barra está asociado a la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, al Teatro de la Universidad de Concepción y al de Antofagasta.

Pedro de la Barra nació en 1912 en la ciudad de Talca. Su vida artística comenzó como organizador de murgas en la ciudad natal. Después vino a Santiago a estudiar flauta travesera en el Conservatorio. En 1932 fundó la Orquesta Afónica, conjunto coral que animó las Fiestas Primaverales universitarias durante una década. En 1940 empezó a reunir a todos los teatreros de las escuelas universitarias y el 22 de junio de 1941 se inició el Experimental, en función dominical, a las 10 de la mañana con *Ligazón de Valle-Inclán* y *La guarda cuidadosa* de Cervantes.

Pedro era profesor de castellano. Hizo clases en los liceos Federico Hansen, Instituto Inglés, Instituto Zambrano y en la Escuela Militar. Vivió algún tiempo en Inglaterra y

Noruega. En Londres estrenó *Viento de proa*, presentada en Santiago en 1951. En sus tiempos de estudiante universitario había escrito *La feria*, que editó a su costa.

Mereció el Premio Nacional de Arte en 1952. Siendo director del Teatro de Antofagasta, fue destituido de su puesto en 1975. Murió en Caracas, Venezuela, el 6 de julio de 1976.

En sus raros momentos especulativos (su lema favorito era "¡Trabajar duro!") expresó este pensamiento:

"Debemos captar todas las facetas de nuestra gente, como lo hizo Ibsen con la suya. Los dramaturgos chilenos tendrán que recoger la bondad, la reciedumbre, la firmeza de este pueblo. Tomar el camino que siguieron los grandes poetas de Chile, que comenzaron a descubrir y a poner nombre a las cosas, para llegar a los elementos universales propios. No se trata de zapatear en el criollismo o el nacionalismo estrecho, sino de ahondar más y más hasta llegar a lo universal. Esto fue lo que hizo Ibsen. Penetró en su pueblo, en sus raíces, y lo mostró al mundo en esas raíces con piedras, lodo y tierra negra; y logró tipos humanos universales, accesibles a todos los hombres. ¿No podríamos hacer nosotros algo parecido? Tenemos hombres, tierra, historia. Sabemos por donde va el camino..."



1934, organizador y director visible de la Orquesta Afónica (ver recuadro en pág. 70), conjunto coral humorístico. Era dramaturgo vergonzante, huaso simpático y de masticado conocimiento teatral.

El Teatro Experimental inició su vida pública con una función matinal el domingo 22 de junio de 1941, el mismo día en que Hitler invadía la Unión Soviética. Maestro de ceremonias fue Santiago del Campo. La sala Imperio fue cedida gratuitamente por Lucho Córdoba.

Las dos primeras obras fueron: *Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán y *La guarda cuidada*, de Miguel de Cervantes. La primera fue dirigida por José Ricardo Morales y la otra por Pedro de la Barra.

Años después, José Ricardo nos contó que ese mismo fue el programa inaugural del Buho, en Valencia.

Consagración

En 1942 se celebró el primer centenario de la Universidad de Chile. La velada solemne fue animada por el Teatro Experimental que estrenó *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Entre los asistentes se encontraba Louis Jouvet, actor francés de gran prestigio internacional, que también había colaborado con nosotros prestándonos el decorado de un bosque. La noche del estreno subió al escenario a tocarnos la frente, para ver si sudábamos, pues el esfuerzo bien hecho siempre es sudoroso. Su examen fue satisfactorio (ver recuadro en pág. 69).

Aparte de modernizar la puesta en escena, el Teatro Experimental originó un verdadero movimiento teatral: Estimuló la dramaturgia nacional instituyendo un concurso anual. Algunos de los autores premiados tuvieron la recompensa supernumeraria de ver estrenadas sus obras: Enrique Bunster, Juan Tejeda, Santiago del Campo, Fernando Cuadra, Gabriel Carvajal, Hernán Millas, María Asunción Requena, Isidoro Bassis, Fernando Debesa, Alejandro Sieveking, Jaime Silva, Pablo Neruda y otros más.

Se creó una sección de investigaciones

históricas, una biblioteca especializada, una revista, un archivo y un museo. Se realizaron festivales de teatro aficionado. Se editaron libros, folletos, libretos, para ayudar al desarrollo teatral de todo el país. La Comisión Sindical, diseñada para estimular el teatro obrero, se transformó en Comisión de Extensión. Se realizaron giras a todo el país a partir de 1943, dando funciones en salas, sindicatos, centros estudiantiles y de empleados, en cárceles y hospitales.

La Universidad Católica creó su teatro dos años más tarde. Luego las universidades de Concepción y Santa María, Técnica del Estado, con las mismas características: con director, sin consuetudina, con escenografía corpórea e iluminación significativa, etc.

En 1959 se le agregó administrativamente el Departamento de Teatro Nacional de la Universidad y surgió el Instituto del Teatro (ITUCH). Durante la dictadura de Pinochet fue desmantelado y sus ruinas pasaron a llamarse Teatro Nacional.

La Escuela fue reconocida como entidad universitaria. Su divisa fue "Formar al hombre integral" de teatro, y capacitó a actores, directores, técnicos, obreros y auxiliares. Llegó a constituirse en el principal centro formativo de América Latina.

En 1967 se habían completado 127 estrenos. Entre sus grandes éxitos: *El Caballero de Olmedo*, *Sueño de una noche de verano*, *Nuestro pueblo*, *Como en Santiago*, *Seis personajes en busca de autor*, *La visita del inspector*, *Montserrat*, *La muerte de un vendedor*, *Volpone*, *Fuenteovejuna*, *Chañarcillo*, *La zapatera prodigiosa*, *Madre coraje*, *Noche de reyes*, *Doña Rosita la soltera*, *El living Room*, *El sombrero de paja de Italia*, *Las brujas de Salem*, *Largo viaje hacia la noche*, *La opera de tres centavos*, *La casa de Bernarda Alba*, *El rinoceronte*, *Un enemigo del pueblo*, *El círculo de tiza caucasiense*, *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, *Romeo y Julieta*, *Santa Juana*, *Marat-Sade*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

Programa cumplido. Autores nacionales y extranjeros; montajes funcionales mo-

dernos, audaces; proliferación de conjuntos teatrales en todo el país; escuela de alto nivel; público en constante aumento; prestigio continental; giras a Argentina, Venezuela, Estados Unidos.

Misión inconclusa, como corresponde a toda empresa cultural prolijada por su pueblo con aportes generacionales, sumas y restas, pérdidas y ganancias. Recordamos con cariño y admiración a nuestros compañeros fallecidos: Pedro de la Barra y Agustín Siré, ambos Premio Nacional de Arte; Pedro Orthous y Emilio Martínez; José Angulo y Roberto Parada. Y ahora, cuando se conmemora el descubrimiento de América, especial alusión a nuestros españoles: José Ricardo Morales, Abelardo Clariana, los hermanos del Campo; Margarita Xirgu y Federico García Lorca. ("Desde el teatro más moderno al más

encumbrado se debe escribir la palabra *Arte* en salas y camerinos, porque si no, vamos a tener que escribir la palabra *Comercio*, o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor... Yo sé que no tiene razón el que dice "¡Ahora mismo, ahora, ahora, ahora!" con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice "Mañana, mañana, mañana" y siente llegar la vida que se cierne sobre el mundo").

Roser Bru diseñó trajes para nosotros. Otros viajeros del Winnipeg, si bien no participaron directamente en el Experimental, fueron amigos estimulantes y creadores: Mauricio Amster, José Balmes, los hermanos Pey, los hermanos Soria y Ferrater Mora, Leopoldo Castedo, Vicente Salas Viu.

Nos han devuelto algo del oro que se llevaron los españoles de la conquista... •

"Seis personajes en busca de autor" de Pirandello (1948). Dirección de C. Piccinato.
En la foto: Roberto Parada, María Maluenda y Rubén Sotocañil.



¿LA MEMORIA EMBELLECE?*

BÉLGICA CASTRO

Actriz

Fundadora del Teatro Experimental

Aunque mi profesión es hablar en voz alta ante una audiencia, la verdad es que nunca soy yo la que está ahí, no son mis palabras ni mis ideas, son de Arthur Miller o de Acevedo Hernández, de García Lorca o de Antón Chéjov. Los actores nos atrevemos a todo, ocultos bajo el disfraz del personaje. Pero ahora la situación es otra. Cuando Fernando Debesa me pidió recordar lo que fueron los primeros años del Teatro Experimental, acepté en seguida y ahora me doy cuenta que mi natural entusiasmo me puso en un aprieto mayor que el de Lope de Vega ante Violante.

Estamos celebrando la fundación del Teatro Experimental, pero no la celebraríamos si ese teatro no hubiera crecido y seguido creciendo, hasta llegar a ser lo que fue.

Las primeras reuniones con la idea de formar un teatro universitario de las que tengo recuerdo se deben haber realizado en marzo o abril de 1941, época en que el proyecto empezó a tomar esa forma. Pero las cosas no empezaron realmente ahí, sino mucho antes. El CADIP (sigla que corresponde a Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) llevaba ya varios años de vida saludable. Según entiendo, lo había fundado Pedro de la Barra en su época de alumno. Cuando



yo llegué de Temuco a estudiar a primer año de castellano, me tocó ver a Pedro Orthous e Hilda Larrondo en *Música de hojas muertas* de Rosso de San Secondo, un italiano posterior a Pirandello, poco conocido en este momento, pero que representaba una vanguardia muy de nuestro gusto en 1940. Me impresioné muchísimo, era un espectáculo muy cuidado y tenía *magia*, de esto último me di cuenta mucho tiempo después. Empecé a acercarme al grupo y terminé formando parte de él. Montamos varias cosas para nuestros compañeros, un público numeroso y entusiasta, que nos veía todos los sábados en el tercer piso del edificio de Cumming con la Alameda: *La inocente* de Henry René Lenormand, otro vanguardista hoy olvidado; *Cómo él le mintió al marido de ella* de Georges Bernard Shaw; *Los habladores* de Cervantes, todas obras cortas, pero era evidente que

teníamos un criterio bastante selectivo para nuestra edad. Recuerdo el día en que Pedro Orthous me dijo: "Encontré, en francés, una obra comiquísima de un ruso que en realidad es cuentista. La voy a traducir para que la hagamos. Se llama algo así como *La petición de mano* y el autor, Chéjov". Fue nuestro éxito en el CADIP de esa época.

En las primeras reuniones y ensayos del

* Texto de la conferencia realizada el 22 de julio de 1991 en el Instituto de Chile, en la Academia de Bellas Artes.

todavía informe Teatro Experimental, en las primeras funciones de *Ligazón* y *La guarda cuidadosa*, de la *Egloga* de Juan de la Encina o de *El mancebo que casó con mujer brava*, creo que la mayoría de nosotros, es mi caso, no le daba importancia a lo que hacía. Era una aventura estudiantil, fascinante y absorbente, pero sólo una aventura. Todos seguíamos nuestras respectivas carreras y pensábamos titularnos y ejercer la profesión: profesores, médicos, abogados, porque el nuevo teatro se estaba haciendo no solamente con miembros del CADIP sino también de otros grupos existentes en las escuelas universitarias. Muchos abandonaron la aventura y siguieron su profesión. Pero, sin duda, Pedro de la Barra tenía una conciencia clara de lo que esto significaba y de lo que podría llegara ser, y durante varios años fuimos para la prensa "los muchachos de Pedro de la Barra".

Se ha insistido hasta el cansancio y se ha hecho cuestión sobre quiénes participaron realmente en la primera función, sobre quiénes son los "verdaderos fundadores" del Teatro Experimental. Pero eso no es fundamental. Lo fundamental es quién transformó una cosa mínima en una cosa máxima. La práctica demostró que no importaba que Agustín Siré o César Cecchi hubieran estado o no en la primera función. Lo que importa es el grupo de gente que, aunando su talento, su ingenio y su cultura, le dieron profundidad y forma a ese teatro.

Estrenamos nuestro segundo programa, que incluía la *Egloga séptima* de Juan de la Encina. Esta obra brevísima era la pasión de Pedro de la Barra, que había querido incluirla en el primer programa. Cambió de idea razonablemente, porque lo convencieron de que era demasiado abstrusa para empezar.

La actividad teatral nos fue cautivando cada vez más, y ya en 1942, la asamblea por la que nos gobernábamos aceptó la petición del rector, don Juvenal Hernández, de hacer *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, en la celebración del Centenario de la Universidad de Chile. Era una empresa realmente gigantesca para nosotros, pero nuestra incons-

ciencia y lo bien que lo pasábamos sobre el escenario nos impulsó a acometerla con entusiasmo. Es verdad que muchos de nosotros éramos estudiantes de castellano en el Pedagógico, pero, principalmente, todos habíamos sido alumnos en las entonces Humanidades, de una generación de profesores de lujo, que nos había inculcado el gusto por el idioma y el conocimiento de los clásicos españoles, de modo que el verso no nos amedrentaba, aunque seguramente el resultado en ese sentido y en ese momento, no fue lo que llegó a ser en años posteriores.

Estrenamos oficialmente *El Caballero de Olmedo* en abril o mayo de 1942, en un montaje tan ambicioso, que se consiguieron dos perros afganos para que aparecieran en la corte del Rey Don Juan II, llevados por el bufón. Vestían mucho la escena y se portaban estupendamente. Pudimos contar con ellos en seis o siete funciones; después supongo que el dueño se aburría y nos los quitó. A estas alturas ya habíamos conseguido trabajar en el Teatro Municipal, donde seguimos hasta inaugurar el Teatro Antonio Varas.

Algunos textos del programa de *El Caballero de Olmedo* dan luces sobre los elementos perfeccionistas que estaba introduciendo el Teatro Experimental a la manera de hacer teatro en Chile: "Vestuario diseñado según grabados de la época por Roser Bru"; "Música de la época especialmente seleccionada". Aclaraciones que ponen de manifiesto la falta de antecedentes que tenía el medio sobre trabajos de este tipo. Además, desde el primer día, se incluyó en los programas una cosa que era una novedad: la nota sobre el autor y, si era necesario, sobre la época.

Y repasando esos programas, por primera vez en 50 años, me doy cuenta de cosas muy simpáticas y sorprendentes para mí: en la quinta presentación del Teatro Experimental en el Teatro Imperio, en enero de 1942, ya no hacía Flora Núñez la Ventera, madre de la Moza, en *Ligazón*, sino Kerry Keller, y Agustín Siré hacía el Amo de Cristinica en *La guarda cuidadosa*, reemplazando a Pedro de la Barra.

Y recuerdo otros nombres y caras que no son los repetidos hasta la saciedad en estos días de celebración, sino otros, de quienes se entregaron con el mismo entusiasmo a esta empresa y de los cuales no volví a saber, como Aminta Torres, Mireya Angulo, José Paiva, Raúl Acevedo, Rosa Halaby...

Todo el año 1943 ensayamos nuestro primer programa nacional. No fue fácil, y seguramente por eso empleamos todo el año. El cuarto punto del famoso "Programa de acción" del Teatro Experimental era: Presentación de nuevos valores. Esto no se refería solamente a actores y directores sino también y, sobre todo, a autores, que finalmente son los únicos que quedan.

Pero no todos pensaban así; había quien, en el seno mismo de la institución, despreciaba, por inmaduro e incompleto, el trabajo de los autores chilenos, sin comprender que, aunque incipientes, estas obras eran indispensables para cimentar un movimiento de teatro nacional. Afortunadamente triunfó la idea más seria, con Pedro de la Barra a la cabeza; y, en noviembre de 1943, pudimos estrenar Elsa Margarita de Zlatko Brncic y *Un velero sale del puerto* de Enrique Bunster. Quiero creer que ese primer paso y posteriormente el rescate de grandes obras chilenas que habían sido injustamente marginadas por el teatro comercial, como *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández o *Como en Santiago* y *Casi casamiento* de Daniel Barros Grez, abrió el camino para que ahora podamos contar con autores de la talla de Sergio Vodánovic, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, Juan Radrigán, Egon Wolff y tantos otros.

Me parece que fue un poco después que hicimos nuestra primera gran gira a provincias llevando un programa de seis obras a Concepción. Eran seis obras españolas, si consideramos que la *Farsa del Licenciado Pathelin* había sido extraordinariamente bien vertida al castellano por Rafael Alberti. Esas seis obras formaban tres programas, es decir, tres días de función. Esa gira fue muy pintoresca. Por lo demás, era lo que nos pasaba siempre en esa época. Fuera de las 22 ó 23

personas que participaron realmente en las obras, había agregados inevitables: José Angulo viajaba con su mujer y sus dos niños; Agustín Siré con Elena, su mujer y a mí me acompañaba mi cuñada, para proteger el honor del apellido.

Año siguiente emprendimos, con la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Armando Carvajal, y la Escuela de Danza bajo la dirección de Ernst Uthoff, el montaje de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Tres solistas cantaban la música de Arthur Bernardt: Graciela Sanders, Ruth González y Carmen Suárez. Entre las hadas vemos algunas bailarinas que comenzaban una brillante carrera como Blanche Hermansen, Malucha Solari y Virginia Roncal.

Creo que era un espectáculo bonito, el primer Shakespeare que abordaba una compañía nacional, pero el crítico de *El Diario Ilustrado* que se firmaba "Eltraspunte indiscreto", muy comedidamente, dice primero: "Desde el punto de vista artístico y de divulgación del teatro clásico ha sido esta presentación verdaderamente magnífica y desusada". Para añadir más adelante: "Con respecto a la interpretación misma hay algunos reparos que hacer, reconociendo previamente que cada uno de los artistas ha tratado de superar sus trabajos anteriores. Pero no han podido contra la excesiva holgura y generosidad de los papeles, para los cuales se necesitaban condiciones raras de encontrar en actores de larga práctica. Fue una lucha perpetua por tratar de alcanzar altura, por tratar de ponerse a tono con tan grave com-





"Chañarcillo" de Antonio Acevedo Hernández (1953). Dirección de Pedro de la Barra.
Escenografía de Héctor del Campo. En la foto: B. Castro, A. Siré, L. Fuentelba, C. Paz, K. Keller, S. Ramón,
R. Parada, V. Fisher, F. Candia, B. Herrera, J. Acevedo, V. Arredondo, C. García, D. Tessier.

promiso, pero, desgraciadamente, no sabemos si por falta de *malicia* teatral o por escasez de medios, muchos no lo lograron". Seguramente el único que estaba a la altura del texto en esa ocasión era Agustín Siré, quien no ha sido bastante recordado en estos variados homenajes. Una persona que tenía pasión por el teatro, por educar. Un hombre que creía en la cultura, que creía que la cultura nos hace mejores.

Y llegamos así, en 1945, a nuestro primer éxito de público. Hasta ese momento habíamos hecho un trabajo que no conseguía eco más que entre los artistas e intelectuales, como se dice corrientemente. Pero con *Nuestro pueblo* llegamos al público en general, es decir, a

ese 1,5% de la población que se interesa por el teatro. Todas las funciones que hicimos en el Municipal, que nos cedían dos o tres veces a la semana, estuvieron llenas. Había grandes novedades en el montaje: para empezar, no se usaba telón; la escenografía era muy elemental: tarimas, sillas y mesas; como si fuera un ensayo, no se usaba utilería, todo el manejo de objetos se mimaba y los actores atravesábamos el escenario como preparándonos antes de empezar la función y en los entreactos, y había actores que hablaban desde la platea, por donde entrábamos también en algunos momentos.

Esa obra nos afianzó, nos dio consistencia y confianza, nos dimos cuenta de que podría

resultar y de que iba para largo.

En su programa se dieron a la publicidad otros tres puntos básicos a conseguir. Eran objetivos mucho más concretos, urgentes e inmediatos que los cuatro puntos iniciales: primero, obtener un teatro propio; segundo, profesionalización de los actores del Teatro Experimental y tercero, creación de la Escuela de Arte Dramático. Es una satisfacción poder recordar aquí que los tres puntos se consiguieron.

Varios hechos importantes para el desarrollo del teatro de la Universidad de Chile sucedieron en esa época: empieza a aparecer la Revista Teatro, una publicación oficial del Teatro Experimental que traía una obra completa en cada número; se crea la Comisión Sindical, sección dedicada especialmente a ofrecer funciones a obreros y escolares, para la cual se ensayaban programas específicos, y se inicia la fructífera y larga labor de César Cecchi como traductor, asesor literario y gran amigo. Es interesante destacar ahora dos elementos de su "Nota" a la traducción de *Nuestro pueblo*: el primero, "Se ha pretendido ser rigurosamente fiel al espíritu y a la letra del original. Por tales razones se ha utilizado una prosodia que suene coloquial a los oídos chilenos. Sin embargo se han evitado, en lo posible, nuestros modismos regionales". Y luego: "Sólo en dos o tres parlamentos hubo necesidad de utilizar expresiones diferentes a las originales inglesas: dos fueron suprimidas. Tales cambios y cortes no afectan a más de veinte palabras del texto en inglés". Admirable y responsable posición para un traductor que, por lo demás, nunca ganaba un centavo en estas labores. Siempre las obras estaban deficientemente traducidas en la Argentina y una señora Wolf, cuyo primer nombre no recuerdo, tenía los derechos. César Cecchi significó mucho para el teatro chileno, no sólo para el Teatro Experimental, sino para todo el movimiento teatral nacional. De las muchas pérdidas sufridas, César ha sido una de las mayores.

En marzo de 1946 se consiguió la profe-

sionalización, es decir, el pago de un sueldo mensual, para diez actores del teatro. La verdad es que en los primeros tiempos, nunca alcanzaba el presupuesto para los doce meses del año, y por octubre nos quedábamos sin sueldo.

Ya éramos un teatro profesional, a sólo cinco años de nuestra fundación. Nos parecía increíble. A muchos nos daba pudor que nos pagaran por algo que nos producía tanto placer. Pero, al mismo tiempo, comprendíamos que debíamos vivir de un trabajo que tenía para nosotros el más profundo sentido de profesión, un trabajo que profesábamos.

No quiero aburrir con el relato de cada montaje. Cada uno, como pasa siempre, era una aventura muy atractiva. Así se sucedieron progresivamente: *Tartufo*, *Llegaron a una ciudad de Pristley*; *Judith* de Federico Hebbel que dirigió Oscar Béregi, un actor y director de gran prestigio en Europa, a quien la guerra había traído a Chile por un corto tiempo; *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, que tuvo gran afluencia de público, bajo la dirección del italiano Piccinato, hasta el gran éxito artístico y popular que significó *Fuenteovejuna* en una audaz y estupenda dirección de Pedro Orthous.

Nadie de ese grupo asistió nunca a una escuela de teatro, salvo cursos de *perfeccionamiento* en los viajes al extranjero. Los maestros los encontrábamos entre nosotros mismos. Aprendíamos de los más inteligentes, los más estudiosos, los más imaginativos, los más creativos. Pienso que todo se consiguió con trabajo y disciplina.

Sí, creo que los tres montajes más importantes y mejor conseguidos de toda esa primera época fueron: *Nuestro pueblo*, *Fuenteovejuna* y *Chañarcillo*, y que los cuatro puntos primeros del "Programa de acción" del teatro de la Universidad de Chile, que se conoció con varios nombres, pero que era el mismo teatro, se lograron cumplir plenamente mientras ese teatro existió.

Pero no me hagan caso porque la memoria, todo lo embellece. •

EL TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DESPUÉS DE 1958

SERGIO AGUIRRE GEISSE

Director Teatro Nacional Chileno
Facultad de Artes Universidad de Chile

El 1º de Enero de 1959 el Teatro Experimental tomó el nombre de Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), fusionándose con otra dependencia universitaria, el Departamento de Teatro Nacional, otorgando según determinadas exigencias la calidad de "compañía nacional" a los grupos teatrales para efecto de liberación de impuestos y de protección al Teatro Chileno (Decreto del Ministerio de Educación N° 890 del 2 de Febrero de 1959).

La presencia del ITUCH en la universidad estaba acorde con un concepto moderno de la misma, según el cual, junto a las actividades puramente docentes y de investigación, se desarrollaban labores artísticas destinadas a fortalecer la acción de difusión cultural de la universidad y a influir determinadamente en la evolución artística del país; es por tanto una organización de tipo profesional-no comercial.

El ITUCH prosiguió los propósitos artísticos que fijara el Teatro Experimental, haciéndose eco de la difusión del teatro clásico y moderno, estimulando la producción dramática chilena y contribuyendo, gracias a su trabajo de extensión, a formar en el país un efervescente ambiente teatral, presentando permanentemente a nuevos actores, directores, diseñadores y dramaturgos. Todo ello no sólo con su quehacer artístico sino que auspi-



cia la realización de festivales nacionales y regionales de teatro aficionado. Fomenta y divulga el arte dramático en centros de obreros, empleados, estudiantes y la creación de conjuntos locales que patrocina y orienta. Distribuye publicaciones de obras teatrales chilenas y extranjeras, obras teóricas, prácticas y sobre la historia del teatro chileno, una revista orientadora e informativa de los grupos teatrales; auspicia diversos programas radiales, entre ellos *Teatro*, que se difunde por doce emisoras de Santiago y provincias en colaboración con el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile.

De este modo, el ITUCH laboró activamente para que el arte dramático cumpla una labor educativa social y contribuya a la superación cultural y espiritual de su pueblo. El total de grupos teatrales conectados con el ITUCH, de Arica a Magallanes, sumaban alrededor de 400.

Paralelamente a su actividad teatral en el Teatro Antonio Varas, funcionaban dos o tres compañías realizando giras de extensión cuyo objetivo era ampliar el público teatral, surgiendo convenios con la CUT (Central Unica de Trabajadores) y con la FECH (Federación de Estudiantes de Chile), efectuando presentaciones en locales de diversas escuelas universitarias, conferencias, charlas ilustradas, exposiciones, foros, críticas y discusiones de

mesa redonda.

El ITUCH realizó también giras a diversos países americanos: 1960, Uruguay y Argentina; 1964, Perú; 1965, Venezuela; 1968, Estados Unidos de Norteamérica.

Agustín Siré, director del ITUCH, fue elegido primer presidente del Centro Chileno del Teatro, filial del I. T. I. (Instituto Internacional del Teatro), asistiendo a la primera reunión en París, patrocinada por la UNESCO. Se crea después el Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT), filial del ITI. Siré es nombrado su Secretario General.

En el período ITUCH, adquiere también especial relevancia la Escuela de Teatro, reconocida por la Universidad de Chile en 1948. La Escuela imparte la formación del artista de teatro en horario diurno y vespertino, teniendo como director ambas a Domingo Piga, uno

de los fundadores del Teatro Experimental.

El ITUCH suma a sus filas como actores, directores, diseñadores y dramaturgos a nuevos egresados de esta escuela: Luis Barahona, Sergio Zapata, Fernando González, Sonia Mena, Víctor Jara, Jaime Silva, Alejandro Sieveking, Ximena Gallardo, José Pineda, Sergio Aguirre, Gustavo Meza, Alejandro Cohen, Fernando Gallardo, Oscar Hernández, Tomás Vidiella, Juan Guzmán entre otros valores.

Es importante señalar también que durante el período ITUCH, asisten como invitados a producciones del Teatro de la Universidad de Chile destacados directores del extranjero: William Olivier (*Marat-Sade*), Atahualpa del Cioppo (*El círculo de tiza caucasiense*).

El Instituto del Teatro de la Universidad de Chile se mantuvo como tal durante diez

"Esperando a Godot" de Samuel Beckett (1966). Dirección de Agustín Siré. En la foto: Bruna Contreras, Agustín Siré, Roberto Perada, Franklin Cokedo, Oscar Navarro, Lucha Barahona, Eduardo Barril y Berte Mardones.



años, incluyendo en su repertorio cuarenta obras de las cuales doce correspondieron a dramaturgos nacionales, entre ellos, Pablo Neruda con *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

En 1968 se creó el DETUCH, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, pero formalmente se legalizó como tal un año después.

El DETUCH reunía en un solo organismo el Teatro y la Escuela. Su período alcanzó a cinco años, los que reflejaron en su quehacer el ir y venir del momento histórico que Chile vivió hasta 1973, año en que también el DETUCH dejó de existir como tal en la Universidad.

Al igual que el ITUCH, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile conservó las raíces artísticas del Teatro Experimental, manteniendo firmemente, acorde a la economía del país y por lo tanto de la Universidad, lo que había creado el ITUCH. En sus cinco años de vida estrenó catorce obras, de las cuales seis fueron de autores chilenos.

También invitó a dos directores extranjeros: Hannes Fisher (*El Señor Puntilla y su criado Matti*) y Antonio Larreta (*El jardín de los cerezos*).

La historia del DETUCH es difícil de reconstruir. Después del 11 de Septiembre de 1973 sus oficinas fueron allanadas, sus archivos saqueados y muchos quemados en un incendio injustificable. Sus ideales artísticos están escritos en el programa de la primera obra estrenada por el DETUCH, *Viet-Rock* de Megan Terry dirigida por Víctor Jara: "Nuestro teatro está viviendo hoy uno de los momentos más importantes de nuestra historia, tal vez el más notable desde 1941 en que fundamos el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Ahora lo refundamos, con casi 30 años de experiencia de vida de teatro y de luchas. Nacimos en el fragor de una lucha social, de caracteres parecidos a los actuales, imponiendo nuevas técnicas y concepciones artísticas que cambiaron el teatro chileno. Hoy renacemos en una nueva lucha junto a la clase obrera y campesina. Somos

hombres de teatro y universitarios conscientes y responsables del momento histórico en que vivimos y del papel que debemos desempeñar desde la Universidad, hacia la Sociedad.

En la planificación de nuestro Departamento de Teatro estudiada para 1969, hay un doble aspecto: uno, el de las obras mismas y el otro, a quien van dirigidas. El público se ha mantenido desde muchos años sin crecer. Por eso es de extraordinaria importancia crear nuevos públicos. Estas masas que irrumpen en el proceso de cambios sociales en este mundo de violentas transformaciones científicas, tecnológicas y sociales, necesitan un teatro nuevo que exprese, en forma y contenido, este mundo de crisis y de cambios en que viven.

La acción de nuestro teatro será llevada a todo el país, a los barrios, a los colegios, escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos. Ahora con audacia, pero con clara conciencia de los principios que sustentamos y de los deberes y responsabilidades que tenemos como miembros de una universidad nueva, nacional y al servicio de la sociedad, trabajamos con nuevos métodos y nuevas ideas".

En agosto de 1973 el DETUCH estrena *Las troyanas*, de Eurípides-Sartre, dirigida por Pedro Orthous. La temporada termina abruptamente un mes después. Al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile se le declara en reestructuración. El DETUCH pierde casi el 90% de sus integrantes. El DETUCH ha muerto.

1974 reabre las puertas del Teatro en la Universidad de Chile, la escuela vuelve a sus actividades docentes y el teatro estrena *Rosencrantz y Guildenstern* de Tom Stoppard en el Teatro Antonio Varas. El primigenio TEUCH, después ITUCH y luego DETUCH, ahora se denomina Compañía Nacional de Teatro de la Universidad de Chile (CNTUCH). En este organismo se estrena también *Bodas de sangre* de García Lorca, *Buenaventura* de L. A. Heiremans y el cuento infantil *La primera navidad* de E. Noisvander.

El 22 de Junio de 1975 se cumplen 34 años de la fundación del Teatro Experimental. La Compañía Nacional de Teatro celebra este evento estrenando *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare-Cuadra. Con este homenaje las autoridades de ese año denominan a la compañía como Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, cuyo reglamento está expedido en Decreto N°9107 del 24 de Agosto de 1976.

La creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile es el hecho más relevante para la escena de nuestro país, ¿quién puede desconocer que a él se debe un nuevo concepto del dramaturgo, del actor, del

"La ópera de tres centavos" de Bertold Brecht (1959).
Dirección de Teresa Orrego y Eugenio Guzmán.
En la foto: Héctor Duvauchelle y Maris González.



diseñador? El quehacer teatral en Chile puede dividirse en dos etapas definitivas: antes y después del Teatro Experimental, esto es, viéndolo en una temática general, pero analizando la trayectoria del teatro universitario desde 1941 a nuestros días, indudablemente que éste sufre una notable escisión a contar de aquel 11 de Septiembre de 1973.

Hasta aquella fecha, nuestro teatro universitario con su director, su consejo asesor, su comisión artística, su planta de actores, diseñadores y técnicos, su cuerpo de funcionarios aunados fraternalmente como hijos de una misma semilla, se monopoliza a otros conceptos de los que contados representantes han tratado de volver a encauzar, pero chocaron con paredes infranqueables de personalismos, rencores políticos, ideas ajenas al arte y autoritarismos que lógicamente emanaban de un ámbito cuya cabeza era el gobierno principal y del cual los más pequeños pretendían establecerse como líderes.

El Teatro Nacional Chileno se hundió en el descrédito y, por lo tanto, la estima de su quehacer se convirtió en la representación de algo cuyo significado era la antítesis de lo plasmado por el Teatro Experimental, el ITUCH y el DETUCH.

Extenderse en un análisis sobre el Teatro Nacional Chileno es tarea extenuante, pues comprende no sólo a éste en un período en que el país entero vivía una crisis de dimensiones aterradoras; pero aun cuando lo sucedido a niveles de la nación se reflejó en el teatro, su quehacer y su gente, hubo personas que trabajaron muchas veces incluso postergándose, pero que su fin era mantener la chispa encendida por el Teatro Experimental. A ellos se debe que aún la Universidad de Chile posea su Teatro y que esté en el Chile nuevo, pretenda levantarse y volver a brillar, reconquistar su antiguo prestigio, hacer acopio de sus orígenes y replantearse un teatro renovado, acorde a las nece-



"Joaquín Murieta" de Pablo Neruda (1967).

sidades de un público también nuevo y a un tiempo que avanza al siglo XXI. La empresa reviste caracteres de un desafío que va más allá de la elaboración de un repertorio.

El Teatro de la Universidad de Chile en 17 años lo perdió todo, manteniendo solamente y por gestiones providenciales la sala Antonio Varas.

La historia es lamentable para revivirla en sus detalles aquí, en este artículo en el que debíamos hablar de una culminación como Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile en este año del cincuentenario de la fundación del Teatro Experimental.

Ahora en 1991, vivimos una etapa de profunda reflexión, tratamos de renacer de las cenizas; no basta con presentar un repertorio como decíamos antes. Debemos recuperar la estructura humana y material, tenemos que volver a la *mística*, adquirir en la Universidad de Chile los valores que autoridades

designadas fueron restando hasta descabezar lo que este teatro constituyó hasta 1973: un espejo de virtudes en que orgullosos se miraban quienes accedían a su entorno.

El Teatro Nacional Chileno, en este año de transición, ya ha retomado un ritmo continuo de sus labores artísticas: *Golondrina* de Nicanor de la Sotta y *Juan Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen son el primer paso de homenaje al teatro de representación, al arte del verbo en la actuación, una mirada nostálgica a un pasado que es raíz del gran teatro al que se debe ascender para renovar, como lo hiciera el Teatro Experimental, los preceptos de un teatro para el Chile de hoy, representado en sus estudiantes, obreros, profesionales, campesinos y funcionarios.

En este renacer del Teatro de la Universidad de Chile, para este inicio, debemos pensar en las palabras de Tagore: "Las estrellas no tienen miedo de parecer luciérnagas". •

ROBERTO PARADA, ACTOR DEL TEATRO EXPERIMENTAL

JOSÉ PINEDA DEVIA

Dramaturgo y profesor de la Escuela de
Teatro de la Universidad de Chile

Con ocasión de los cincuenta años de la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, es interesante realizar una reflexión acerca de la labor como actor de uno de sus principales gestores, y que tuvo tanta trascendencia en el desarrollo del arte escénico en nuestro país: Roberto Parada. Sin duda que el actor es, dentro de la interpretación escénica, el más efímero. El autor permanece en el texto, el diseñador (escenógrafo, vestuarista, iluminador) puede mostrar a otros públicos su material gráfico, donde, en cierta manera, es posible conocer una parte del evento escénico. Hoy día, con los medios audiovisuales, la creación actoral logra permanecer como registro, lo que ayuda en cierta manera al conocimiento de dicha labor.

En el caso de Parada, sólo podemos basarnos en el recuerdo de sus intervenciones, específicamente en la sala Antonio Varas, o en muy pocas películas nacionales donde interpreta algunos roles. Hasta el medio televisivo, tan usual para los actores de hoy, no es frecuentado por él, no quedando ningún registro en ese medio.

Así, esta reflexión carece de una documentación precisa y el intento se acerca más a las informaciones orales de sus contemporáneos o a las experiencias del suscrito como espectador. Aunque la memoria es a menudo débil y en este caso, el juicio puede estar in-



fluenciado por la emotividad, especialmente al conocer el trágico desarrollo de su vida en los últimos años, es necesario develar algunas características que lo hacen tan único como intérprete.

Recorriendo sus variadas intervenciones en el Teatro Experimental, notamos que se destaca en forma especial en obras que no pertenecen al estilo realista psicológico. Entendemos como tal, a aquellos textos que se alejan del verso como medio expresivo, a la simbología de carácter, a la metáfora del lenguaje. Este realismo debe conformarse con la mostración de ánimos coherentes, sintetizados en diálogos simples, imitando una realidad vivida o conocida por la casi totalidad de los espectadores. Aunque no se trata de fotografiar la realidad, intenta la síntesis, donde el gran parámetro es el entorno experimentado cotidianamente por el público.

Basándonos en estas consideraciones estilísticas, se opina que Roberto Parada no es muy afortunado cuando interpreta dicho género. Aparecen en él notorios contrastes negativos, que son virtudes en otras tendencias formales. Su potencia vocal, su excelente dicción, su técnica respiratoria, atentan contra la *naturalidad* propuesta por Ibsen, Chéjov o Miller, produciéndose un desequilibrio con sus compañeros de escena. Esas condiciones vocales, fuera de lo común, se convierten en

un arma de doble filo. Hay que hacer notar que los integrantes del Teatro de la Universidad de Chile adquieren, con el correr del tiempo, una muy buena disposición para enfrentar personajes contemporáneos, destacándose Agustín Siré, que contrariamente a Parada, posee mala dicción, monotonía, falta de pericia respiratoria y un volumen débil. Sin embargo, Siré queda en el recuerdo con interpretaciones memorables (*Living-room*, *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, *Largo viaje de un día hacia la noche*).

Entonces, ¿se podría aventurar que Parada es un actor externo, imposibilitado para entregar adecuadamente roles en los cuales es necesaria una *verdad* escénica irreproachable?

Sería altamente injusto opinar de tal modo. Por lo tanto, es necesario detenerse en algunas consideraciones. Los actores universitarios lograron de mejor manera una profundización de las obras realistas, con todas las connotaciones que esto conlleva: interiorización de la conducta del personaje, lenguaje cercano, temas y argumentos, si no muy cotidianos, representativos del mundo de hoy, es decir, personas que muestran nuestros pormenores, inmersos en ambientes pequeños y contando desgracias o alegrías a veces ínfimas.

La utilización del método de Stanislavsky produce una homogenización en este aspecto, mientras que en obras que se escapan del sicologismo, dicho método queda algo invalidado. Aparentemente, es lo que sucede en el largo transcurrir del Teatro de la Universidad de Chile. Cuando es menester enfrentar estilos diferentes, no basta solamente recurrir a la sicotécnica propuesta por el maestro ruso, sino que es imprescindible configurar otros medios expresivos: sabiduría para decir el verso, un conocimiento de la métrica, una voz musical, todos elementos que destacan a Parada del resto de sus colegas.

De esta forma, se va produciendo una *especialización*, dependiendo de las cualidades o defectos externos de cada actor. Parada entra en la categoría de "actor de personalidad". Es decir, es tan marcada su forma ex-

presiva, que es más conveniente asignarle roles del teatro del siglo de oro español, isabelinos o de tendencia renovadora como Brecht, o del absurdo. Es decir, personajes que poseen una gama más amplia en lo formal que los realistas.

No hay que caer en el simplismo de opinar que los grandes roles que enfrenta en dichas tendencias carezcan de psicologías ricas. Muy por el contrario, el señor Puntilla de Brecht, el tigre Brown del mismo autor, Pozzo de Beckett, Cerro Alto de Acevedo Hernández, el Comendador de Lope, Volpone de Jonson, sólo por nombrar a algunos, son



"La guarda cuidadosa" de Cervantes (1941). Dirección de Pedro de la Barra. Roberto Parada caracterizado como el soldado de la obra.

modelos conductuales de gran calidad pero que, a su vez, adquieren rango simbólico, muy distante de aquellos que propugna el realismo del siglo XIX y del XX.

Es aquí donde Parada encuentra la mayor efectividad para sus entregas actorales. A pesar de ser obras muy diferenciadas, con estilos que muchas veces se antagonizan, él nos interesa en sus propuestas creativas. Lo-



El jardín de los ceruzos de Antón Chéjov (1971). Roberto Parada, Sergio Aguirre y Alicia Quiroga.

gra, con aparente comodidad, entrar en los mundos de los autores, pero, valga la pena repetirlo, sin perder su propia personalidad. Es decir, Parada es siempre Parada, lo que puede ser un logro o un defecto, según la perspectiva en que se mire. En ese momento, lo ideal para los actores universitarios es tratar de sacarse lo propio y tomar la envoltura, la mente y el alma del personaje. Parada, al contrario, no logra ese transformismo tan querido por sus colegas, sino que él le presta más al personaje que viceversa. Esta característica lo hace único. Algunos se lo reprochan, otros, lo alaban.

Siguiendo tal planteamiento, opinamos que él está fuera del contexto de sus compañeros de ruta y aparece más como artista del antiguo teatro llamado *profesional*, donde el carisma de un Alejandro Flores o de Pedro Sienna deslumbran precisamente por la apostura física, hermosa voz y prestancia escénica. Sin embargo, Parada, por su concepción ética y estética no puede emularlos, ya que sus planteamientos son totalmente diferentes a estos *astros*. Pero, igual que ellos, ama la poesía. Por eso, cuando puede acceder al verso, tiene sus logros más notables. Sabiendo de su admiración a Neruda y a los

grandes vates, entendemos esa manera elegante, clara y enriquecedora de expresar a Lope de Vega, García Lorca y tantos otros dramaturgos.

Este don vocal lo va a aprovechar no sólo en el mundo del teatro, sino también en la radio, ya sea nacional o extranjera. No olvidemos que trabaja en la BBC de Londres, donde realiza un Quijote que aún se recuerda. También interviene como narrador en la Orquesta Sinfónica de Chile.

Sería poco justo informar que en su larga carrera con los universitarios no obtiene grandes logros. Al contrario, su perfeccionamiento lo consigue en este equipo artístico, tocando personajes trágicos, dramáticos y de comedia o farsa. Es decir, tiene la opción maravillosa de poder realizarse como artista y como hombre, obteniendo reconocidos triunfos que lo hacen merecedor del aplauso de los espectadores.

Aunque nunca deja de ser Roberto Parada, en su madurez artística y con otros conjuntos teatrales, logra salirse de este *encasillamiento* formal y puede asegurarse que con el Teatro Ictus, y ya casi al término de su vida, conquista también el logro de óptimo actor realista. •

ACIERTOS, PREJUICIOS Y OMISIONES DESDE LA FUNDACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS

JUAN ANDRÉS PIÑA

Periodista y crítico teatral



Para el investigador, el crítico, el historiador, el profesor o el simple aficionado, asomarse al estudio del desarrollo del teatro chileno de este siglo ha venido siendo un acto erizado de prejuicios. Y entre estos prejuicios, uno de los más importantes es que nuestra historia teatral tiene prácticamente un puro momento de partida, un instante fundacional, situado en el año de 1941, con el nacimiento de los teatros universitarios.

Si se revisa la bibliografía existente dedicada a estudiar la historia del teatro chileno desde 1900 a la fecha, veremos que la mayoría de estos textos se centra en el período posterior a la década del 40. A partir de allí se recoge información, se analiza y se profundiza -en muchas ocasiones de manera abundante y prolífica- el desenvolvimiento de nuestros espectáculos (Durán Cerda, Rodríguez, Piga, Fernández, Castedo, Ochsenius, Rojo, Munizaga, Hurtado). Estos estudios son muchos más, si se les compara con los dedicados a las décadas inmediatamente anteriores. Y las investigaciones e historias de estos períodos anteriores a 1940, en todo caso, se centran casi exclusivamente en los dramaturgos. Y entre ellos, la trilogía característica: Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. Es decir, lo que ha primado en general en la valorización del teatro nacional entre 1900 y 1940, ha sido funda-

mentalmente lo relacionado con determinada dramaturgia, y en forma marginal lo que corresponde al espectáculo teatral propiamente.

Igual cosa sucede con los textos de Historia de Chile actualmente vigentes (Villalobos, Vial, Frías Valenzuela, Mariana Aylwin, Izquierdo). Aun cuando en estos estudios aparecen significativos aspectos culturales de la vida nacional, el teatro -y no sólo la dramaturgia- simplemente no están presentes.

Estudios legítimos, estudios ilegítimos

En suma, la historia del espectáculo teatral -cimiento del teatro chileno del presente siglo- es difícil de encontrar, y a la hora de iniciar nuevas investigaciones, éstas normalmente van a insistir en los mismos puntos de vista y parámetros utilizados hasta hoy. Existe algo así como una *ilegitimidad* del estudio sobre los períodos teatrales chilenos de este siglo previos a la formación de los teatros universitarios. Las acusaciones que los fundadores del Teatro Experimental hicieron hace 50 años a las compañías del momento, se siguen repitiendo y se han ido desplazando a períodos históricos cada vez más amplios.

Ello no resulta del todo curioso, si se piensa que esos historiadores o investigadores provienen precisamente de los recintos universitarios. Por un concepto de *universitario*

quizás más mal entendido -es decir, como sinónimo de algo serio, profesoral y profesional-, se ha ido relegando, constriñendo la investigación a ciertas áreas delimitadas y que, dicho en términos gruesos y hasta caricaturescos, podría expresarse así: el teatro anterior al buen teatro -al teatro universitario- fue de tan mala calidad, que no vale la pena referirse a él, no merece ser estudiado. Y, si damos un paso más adelante, se diría que este discurso también incluye una afirmación de este estilo: nuestras raíces no están allí. Sin duda que existen estudios referentes al período anterior a 1940, pero, como se decía, ellos son pocos e inencontrables. En este sentido hay que recordar las investigaciones realizadas por Orlando Rodríguez, por

Domingo Piga y por Mario Cánepa Guzmán, entre las excepciones.

Poco a poco, imperceptiblemente, no sólo el foco de los estudios se ha centrado en los mismos aspectos, sino que ha desdeñado un universo teatral importante y sugerente, concretamente los espectáculos, las compañías y los actores de las primeras décadas del siglo. A esta impresión de que la historia del teatro chileno parece iniciarse en la década del 40, no sólo han contribuido investigadores, estudiosos y críticos, por cierto: los propios fundadores de los teatros universitarios crearon una atmósfera, un ambiente propicio para que tal leyenda se esparciera. Ello es criticable, aunque también comprensible, porque fue la manera de afirmarse en un

"La viuda de Apablaza" de Germán Laco Cruchaga (1956). Dirección de Pedro de la Barra.
En la foto: Carmen Bunster, Mario Larca, Jorge Boudon, Manuel Mignone y Pedro Orthous.



panorama que al comienzo no les fue del todo favorable, su modo de asentar sólidamente los postulados de su estética.

Para desmentir las creencias antes enunciadas hay que pensar solamente en la importancia que tuvieron los teatros y las compañías para un público masivo en las décadas de 1910 y 1920. Era casi la única alternativa de espectáculo o expresión masiva que existía, ya que incluso la ópera y la zarzuela extranjera, tan popular a comienzos de siglo, fueron decayendo.

Igualmente, durante las décadas del 30 y 40, los nombres de Alejandro Flores y de Lucho Córdoba fueron sinónimo de atracción hacia el gran público, los que mantuvieron vivo el teatro en medio de una crisis generalizada y los que continuaron llevando miles de espectadores todos los años. Un ambiente teatral formado por actores, productores, críticos, periodistas de espectáculos y medios de comunicación en general, formaron un tejido cultural de innegables resonancias y en diversos ámbitos de la cultura chilena durante este siglo.

Pero a pesar de esa tradición, se ha vuelto un lugar común situar al teatro universitario como el fundador exclusivo del teatro chileno, atribuyéndole a sus antepasados un carácter de meros jugadores de la escena, de divos pretenciosos o de ignorantes sin remedio. Ello es comprensible, porque mal que mal, como decía, la historia del teatro está hecha fundamentalmente por investigadores universitarios, es decir, aquéllos comprometidos con la causa. También es comprensible, porque el teatro que se hacía en Chile a finales de los años 30 era de una categoría discutible, por decir lo menos.

Las otras raíces de nuestro teatro

Pero si bien todo ello es respetable, esta interpretación ha sido exagerada, al punto de renegar de mucho de lo que se hizo con anterioridad. Claramente esta perspectiva es incompleta: el teatro propiamente nacional comienza hacia finales de la primera década. Los montajes de aquella época tuvieron un

buen resultado para su tiempo, llenaron ese vacío que existía y se conectaron con la historia del país. Es decir, buena o malamente cumplieron su papel. Igualmente, los teatros universitarios lo cumplieron cuando correspondía, pero su presencia no puede anular de una plumada los cimientos anteriores.

Lo lamentable de estas omisiones es que hay trozos de aquella historia teatral chilena que ya es imposible recuperar. En efecto, los prejuicios universitarios menospreciaron el testimonio que los protagonistas del teatro pre-universitario pudieron entregar en su momento, es decir, cuando estaban vivos. Hoy día, cuando muchos investigadores han intentado precisamente desperdiciarse de aquellos prejuicios y conocer sin anteojeras cómo se hacía realmente el teatro de las primeras décadas, no están sus informantes directos, los testimonios de primera mano que actualmente han sido revalorados por los estudios históricos.

Pocos procesos creativos son tan apasionantes como los utilizados en las diversas épocas históricas para poner en escena una obra: su cocinería interna, los recursos técnicos del momento, las relaciones del autor con el director y el actor, la receptividad del público, etcétera. Pero tantas preguntas que actualmente nos podríamos hacer respecto de aquella forma de hacer el teatro, quedaron sin respuestas. Conocemos sí en profundidad los recursos y las técnicas profesionales, y muy poco de lo otro.

Los investigadores de formación universitaria han -hemos- transmitido marcadas sensaciones respecto del nacimiento y desarrollo de los teatros universitarios. Una de ellas ya se nombró: que antes de estos teatros casi no había nada. La segunda es que al aparecer las compañías universitarias en escena, en forma casi automática y mecánica sus montajes avasallaron en el teatro nacional y se convirtieron casi lo único existente. Para despejar este último mito baste informarse que mientras en 1943 se presentaron en Santiago 79 obras, sólo cuatro eran universitarias; en 1945, de un total de 60 estrenos, tres



"El evangelio según San Jaime" de Jaime Silva (1969).

eran universitarios; en 1948, ocho obras fueron realizadas por las universidades, mientras que el total ascendió a 50. Igualmente, el número de funciones durante muchos años fue escaso: durante la década del 40, la Universidad Católica ofreció como promedio nueve representaciones por cada montaje.

Es indudable que a la larga los teatros universitarios fueron imponiendo un modo de puesta disciplinada, abierta a las corrientes contemporáneas de dramaturgia y teoría teatral, y que después sería lo habitual en nuestros escenarios. También es obvio que aunque su presencia fuera particularmente escasa en los aspectos numéricos, fue un caldo de cultivo en muchos de los jóvenes que asistían a esas representaciones, quienes posteriormente escribirían obras y realizarían montajes decisivos para el destino de nuestros escenarios. Pero aun cuando todo ello sea real, siguió durante muchos años existiendo en Chile un teatro mayoritario y masivo que para nada era universitario: las cantidades de obras montadas así lo demuestran. ¿Cómo eran aquellos montajes? ¿Qué ocurrió con las compañías extranjeras que en esos años aún nos visitaban asiduamente? ¿Cuáles fueron las preferencias del público en las décadas del 40 y el 50, por ejemplo? Estas preguntas

son difíciles de responder porque simplemente no hay investigaciones en esa línea, se desconocen los datos. Es decir, había otro teatro chileno que funcionó antes y durante, pero que la dedicación casi exclusiva a estudiar los teatros universitarios nos han impedido conocer. Desde la perspectiva puramente *universitaria* quizá se trate de un arte al que no valga la pena asomarse, pero ello debería ser revisado con otra óptica más abierta a la historia teatral en su conjunto.

Ni la historia del teatro chileno arranca en 1941, como se ha querido ver, ni todo lo anterior a ese año es "mostrenco y rutinario", así como tampoco el desarrollo del teatro nacional fue cambiado en aquel momento de manera automática. Se quiera o no, los antepasados directos de nuestra escena también son los Alejandro Flores, los Lucho Córdobas, los Rafael Frontauras, los sainetes, los melodramas, las funciones hechas al calor del público, y, sobre todo, los espectáculos -esa fiesta de la escena- y no sólo la dramaturgia.

Parece haber un interesante universo poco estudiado y mirado en menos en el teatro chileno de este siglo -porque no era universitario- y donde también están nuestras raíces culturales y escénicas.

Aún es tiempo de rescatarlo. •

LA ESCENOGRAFÍA Y EL MOVIMIENTO RENOVADOR DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS EN CHILE

BERNARDO TRUMPER ROÑIS

Escenógrafo

Crisis social y cambio de las concepciones teatrales

No basta la raíz griega que origina la palabra escenógrafo (escena y dibujar), ni las definiciones que da el Diccionario de la Lengua Española para la palabra escenografía: "Arte de pintar decoraciones escénicas" entre otras, para comprender el significado del término. Es siempre más fácil definir algo en forma negativa. Podemos decir que la escenografía no es una rama de la decoración de interiores, no es artesanía, aunque requiera de artesanos, no es un fondo pintado, no es un cuadro, no es ornamentica, no es arquitectura, no es un puro juego de líneas, colores, volúmenes o formas, no es un *decorado*. La escenografía es un concepto y como tal evoluciona así como evolucionan las formas culturales humanas.

Hoy se debe entender por escenografía todas las consideraciones artísticas y estéticas que sirven de fundamento a las técnicas de producción teatral. Es el arte de crear el entorno total para una representación teatral. Es la creación de un ambiente, una atmósfera, que armonice con el pensamiento de un autor escénico. Estas consideraciones artísticas y estéticas se subdividen en diversas categorías tales como el diseño escenográfico propiamente tal, el diseño de vestuario, la utilería, el diseño de la iluminación.



El escenógrafo es un inventor de lugares, de imágenes. Crea el entorno de una representación teatral. Crea espacios que constituyen una *obra de arte*.

Uno de los principios fundamentales de la estética del teatro contemporáneo reside en concebir el arte teatral como una unidad ab-

soluta. El teatro logra convertirse en obra de arte solamente cuando cumple con las leyes de un todo orgánico indivisible: la relación e interacción de cada una de las partes hace que cualquier cambio en uno de los componentes afecte el total.

El teatro es un arte en constante cambio, el cambio es parte de su naturaleza, y sus postulados estéticos están en constante evolución. Si a esa natural evolución estética del arte teatral sumamos la dinámica de los cambios que caracterizan al siglo XX, nos será más fácil comprender por qué el teatro en Chile entra en grave crisis, iniciando un franco receso con la llegada del cine sonoro en 1929, hasta su acentuada decadencia en la década del 30, para resurgir con una nueva vitalidad en el movimiento renovador de los teatros universitarios en la década del 40.

Se ha hecho mucho hincapié en la circunstancia de la llegada del cine sonoro a nuestro país para explicar la decadencia del teatro; sin embargo, son muchas las circunstancias que se unen para producir ese hecho.

A fines de la década del 20 y durante los años 30 mueren grandes actores nacionales: Arturo Búhrle (1927), Nicanor de la Sotta (1927), Enrique Bágüena (1930), Evaristo Lillo (1936); el teatro nacional comienza a desintegrarse física, materialmente. Por otra parte, el mundo entero entra en una gran crisis económica, Chile sufre la crisis del salitre, la estabilidad gubernamental es reemplazada por un período de anarquía, el ritmo de vida cambia, el cine sonoro llega con imágenes visuales diferentes, muestra otra forma de ver la realidad, surge una nueva forma de ver el mundo y al hombre en él. En 1932, Arturo Alessandri Palma asume la presidencia restableciendo con dificultad el régimen republicano en medio de una gran crisis financiera. Las ciudades chilenas comienzan a crecer, los tranvías eléctricos se hacen insuficientes y hasta lentos para el transporte de pasajeros; la crisis del salitre se enfrenta con el proceso de industrialización y fomento de la producción. En general, todo esto imprime un nuevo ritmo a la vida: es el gran esfuerzo por el desarrollo.

La crisis del teatro no es sino consecuencia de la crisis total del país.

El teatro es en esencia una estructura comunicativa y como tal implica un esquema de respuestas, de reacciones. Existe una correspondencia mágica entre la situación dramática y la situación social, a pesar de que el arte dramático florece al margen de la vida real.

La estructura teatral que se le entregaba a los espectadores chilenos de fines de la década del 30 no provocaba reacciones humanas que se manifestaran de acuerdo con las necesidades de comportamiento psicológico y cultural correspondientes al tiempo que se vivía.

Un determinado ritmo que existe en un momento histórico, suscita en el espectador un mundo de reacciones acordes a esa dinámica.

Mientras el mundo y el país adquirían una dinámica, un sentido visual destacado, puesto en evidencia por el cine sonoro, un

ritmo que respondía a la realidad del automóvil y del aeroplano, el teatro se mantenía en una inercia y en una disgregación ajena al carácter de estructura orgánica que caracteriza al arte teatral de este siglo y no ofrecía una representación de ese mundo ni de las relaciones e interacciones del mundo con el hombre.

Compartimos el pensamiento de Luigi Payrenson cuando plantea que el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella están presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época. En el teatro debe haber una voluntad estética que organiza la apariencia social, la representación simbólica del presente y del porvenir.

El arte dramático sólo es valedero con la condición de que exista una relación humana entre los acontecimientos presentados en el escenario y el material vivo de los espectadores, sus vivencias y sus aspiraciones.

El hombre chileno se encontraba movido por la inquietud, la incertidumbre, el clima de crisis económica e institucional; su mundo era la duda y la contradicción. Los intereses del hombre, sus modos de actuar, respondían al cambio de ritmo de la sociedad.

Era difícil, además, competir con Greta Garbo, Joan Crawford y John Barrymore en Grand Hotel o José Mojica y Mona Maris en una cinta que la publicidad anunciaba "toda hablada y cantada en castellano".

Las condiciones económicas imperantes, la gran crisis del salitre, la depresión mundial de los años 30, produjeron un aislamiento mayor de nuestro país que el naturalmente producido por la distancia geográfica. Chile se encontraba como una sociedad subdesarrollada en relación al proceso de difusión de la cultura de occidente. Esto produce un estancamiento en el que subsisten, esencialmente, los elementos culturales del pasado.

A un país cultural e históricamente circunscrito al mundo occidental tenía que resultarle insatisfactorio un teatro que no obedeciera al ámbito de una civilización que

respondía a leyes histórica y culturalmente más avanzadas.

El gran problema del teatro en Chile durante la década del 30 es que sobrevive como producto comercial no bien comercializado y no como expresión artística. Era un teatro seccionado, de grandes actores pero sin unidad orgánica. La imagen de la persona humana que se presentaba sobre el escenario no permitía el reconocimiento ni las aspiraciones de aquello que constituía el universo de la sociedad y civilización chilena, la que presentaba una nueva forma de ver el mundo.

Los esfuerzos de Rafael Frontaura junto a la primera actriz Olvido Leguía representando *Padre* de Strindberg en 1933 no lograban recuperar el público para el teatro, el que

estaba sometido a otras tensiones internas que el drama no lograba liberar.

Se dice que la necesidad surge como un desajuste entre ser y contexto. Consideramos la necesidad como un impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido.

En la década del 30 se llegó a una representación contradictoria y artificial de la persona humana acentuada por la relación con el medio físico-teatral en que se desenvolvía. La imagen visual que se entregaba en el teatro no correspondía a la *necesidad* de imágenes verosímiles que el nuevo medio socio-cultural requería. El teatro entregaba imágenes sin vigencia, imágenes arcaicas, estereotipadas. Lo imaginario debe dar res-

"La fierecilla domada" de W. Shakespeare (1958). Escenografía e iluminación de Oscar Navarro. Vestuario de F. Debesa



puesta a las necesidades culturales. El teatro es un juego dialéctico entre lo que se vive, las vivencias del espectador y lo aún-no-vivido, la posibilidad; en otras palabras, aquello ya experimentado y lo susceptible de ser experimentado.

En la paradoja de la necesidad artística nos encontramos con el fenómeno de la aparición y desaparición de los movimientos estéticos. Cuando una forma, un medio comunicativo como lo es el teatro, no provoca una determinada cadena de reacciones en el espectador, significa que esa forma no le suministra la estructura poética comunicativa que provoque la reacción psicológica-emocional que los individuos de un determinado momento socio-cultural necesitan.

Aristóteles sostiene que los conceptos de mito, mimesis, vida, que son el centro de la tragedia (ampliamos el concepto de tragedia al más general de teatro) van ligados por la idea del *eikos*, lo verosímil según su calidad histórica. Lo verosímil varía con la historia. El mito, concebido como mimesis, hombre en acción o vitalidad, debe ser convincente para un público de acuerdo al momento histórico en que éste vive. Lo verosímil encierra el pasado, el presente y el futuro. De ahí que el arte teatral adquiere validez cuando establece una relación humana entre el acontecer dramático y las vivencias y expectativas de los espectadores. Es el encontrarse a sí mismos.

Podríamos sostener que el público chileno de los años 30 repudia la artificialidad del teatro que no responde a un concepto de verosimilitud, de vida, de acción, de conducta humana que es la que domina la época.

Esta es la situación, el contexto, en donde surge la necesidad cultural que viene a satisfacer el movimiento teatral universitario.

Nuevas tendencias en el teatro occidental contemporáneo

¿Qué ha ocurrido y qué ocurre mientras tanto en la cultura teatral de occidente?

Desde el punto de vista escenográfico, podemos constatar que hasta mediados del siglo XIX domina la escena la formalidad

barroca caracterizada por decorados compuestos de rompimientos y fondos muy ornamentados que representaban perspectivas de calles, parques o interiores de palacios, todos realizados con una perfecta técnica del *trappe l'oeil*.

El romanticismo del siglo XIX mantiene la disposición escénica de rompimientos y fondos pintados, pero la perspectiva arquitectónica del barroco es reemplazada por una visión sentimental de la naturaleza.

La reforma del diseño escénico y de la estética del arte teatral comienza en 1870 con los trabajos del director-diseñador, George II, Duque de Saxe-Meiningen, un pequeño principado alemán. Es el rechazo al romanticismo y a la artificialidad de las puestas en escena. El Duque de Saxe-Meiningen rechaza los diseños pictóricos bidimensionales y establece que el entorno escénico debe responder arquitectónicamente a la presencia y acción tridimensional del actor. Si la fabricación del mundo escénico se modifica en tal forma es, compartiendo la opinión de Jean Duvignaud, porque la representación del hombre también varía.

En la última década del siglo el Naturalismo, producto de una nueva actitud científica, movimiento precedido por la novela -Emilio Zola- se desarrolla en París con André Antoine y su Teatro Libre, 1887, y en Moscú con Konstantin Stanislavski y Vladimir Nemirovich Danchenko en su Teatro de Arte, 1897, quienes establecen el concepto de que el marco escénico o embocadura del teatro, que hasta entonces era el marco del cuadro pictórico, representa una imaginaria cuarta pared en la reproducción escénica de ambientes reales. Se pretende presentar una visión fotográfica del hombre y su entorno. La reacción en contra del Naturalismo aparece rápidamente y el siglo XX se inicia con un esfuerzo por recuperar la poesía de la visión teatral. Así nace el Simbolismo que desea representar en la escena no una reproducción exacta de la vida sino su esencia. Las características del Simbolismo pueden definirse en una simplificación de efectos y medios, se establece



"El círculo de fiza caucasiano" (1963). Escenografía de Guillermo Núñez. Dirección de Atahualpa del Gioppo.

una correcta interrelación entre actor y entorno; en contraposición al realismo naturalista, se sugiere más que se da y, sobre todo, se produce la síntesis teatral de todos los componentes: obra, actores, escenografía, iluminación.

Es Adolphe Appia quien formula teórica y prácticamente esta nueva forma de ver el teatro.

El Simbolismo refleja la interioridad del ser humano además de su relación con el entorno en que se mueve.

El Teatralismo, que rompe las barreras entre actores y público estableciendo una comunicación entre ambos, no solamente rechaza al Realismo selectivo o la simplificación de los simbolistas, sino que busca su inspiración en el espíritu mismo de lo teatral -el teatro es teatro-, haciendo obvios los recursos teatrales sin llevar a engaño. Edward Gordon Craig en Inglaterra, Robert Edmond

Jones en Estados Unidos, Max Reinhardt en Alemania, Jaques Copeau y Louis Jouvet en Francia y Vsevolod Meyerhold en Rusia tienen como propósito revelar y proyectar la esencia interior en vez de una realidad externa, trabajando con la imaginación del auditorio sin pretender engañarlo pero apelando a su emoción o a su inteligencia. Se habla de un arte teatral puro.

Después de la primera guerra mundial, surgen otra variedad de formas de ver el mundo como el expresionismo, el surrealismo, el futurismo, el constructivismo y muchos *ismos* más. Es la búsqueda de una libertad creadora.

El contexto teatral chileno: factores para una renovación

Nada de esta enorme evolución cultural que revoluciona al mundo teatral de occidente emerge en nuestros escenarios. Chile se

mantiene en la tradición de un teatro anterior a 1870. La escena nacional se encontraba retrasada en más de 70 años. A pesar de la larga trayectoria del teatro en Chile - nuestros historiadores se remontan a períodos tan lejanos como fines del siglo XVI- los primeros cuarenta años del siglo XX nos muestran una actividad teatral basada fundamentalmente en melodramas románticos y sainetes costumbristas, presentados escénicamente con actuaciones y puestas en escena correspondientes a la tradición de la primera mitad del siglo anterior y en escenografía se continuaba con la representación pictórica del lugar, esa que, nacida en el Renacimiento Italiano, durante más de tres siglos no tuvo rival. A nadie le importaba que los decorados estuviesen de acuerdo con el carácter de la obra ni que guardaran relación con los otros elementos de la producción, incluyendo a los actores.

Un caso excepcional en la escena de nuestro país representa el éxito de la Compañía Lucho Córdoba - Olvido Leguía, que nace en 1935, y cuya resonancia en un público teatral se debe, sin lugar a dudas, al ritmo contemporáneo que Lucho Córdoba, actor-director de amplia cultura, imprime a sus puestas en escena, sumado a la calidad de un elenco de grandes actores como Olvido Leguía, Esther López, Américo Vargas, todo lo cual daba cierta unidad y categoría a sus espectáculos. Baste recordar sus estrenos de *Arsénico y encaje antiguo* (Abril 1942) de Joseph Keyseing, *El camino a Roma* de Robert Sherwood (1943), *El fantasma travieso* de Noel Coward (1943), *La tía de Carlos* de Brandon Thomas (1943), *Cine, teatro y radio* del propio Lucho Córdoba (1945), donde incorpora el cine a la representación, anticipándose a *La Linterna Mágica* de Praga.

El proceso de re-elaboración cultural se inicia en el teatro chileno con la aparición en 1941 del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; sus primeras presentaciones se caracterizan por una mezcla de elementos precedentes y elementos culturales nuevos.

Este movimiento que surge con fuerza incontenible en 1941, tiene sus orígenes en un

grupo de jóvenes que en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile comienza a gestar, en 1934, la renovación y el renacimiento del teatro nacional. Un nuevo teatro no puede surgir de la nada: el amor al teatro de estos estudiantes se debe, sin duda, a la labor realizada, en un pasado muy próximo y latente aún en ese entonces, por grandes talentos histriónicos como Elena Puelma, Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Evaristo Lillo, Arturo Bührlé, Armando Mook, Carlos Cariola, Germán Luco Cruchaga y muchos otros que mantuvieron un fructífero y floreciente teatro nacional hasta 1929. No podemos predecir qué habría sucedido si las circunstancias históricas del país hubiesen sido otras que las anteriormente señaladas o si estos talentos no hubiesen sido víctimas de una situación teatral subdesarrollada que no los incitaba a la experimentación y que, por el contrario, los hundía en una realidad histórico-teatral estrecha, sumida en una ignorancia del acontecer teatral mundial que impedía toda posición investigadora hacia ese teatro que producía, en renovación contante, el mundo de occidente. Vale la pena destacar que España tampoco había recapacitado ni asimilado los profundos cambios culturales del teatro del resto de Europa. La dependencia cultural de la Madre Patria, derivada fundamentalmente por el idioma, mantenía a nuestros actores ignorantes de la evolución escénica del mundo contemporáneo.

La llegada de Margarita Xirgu en 1937 al frente de su compañía despertó en esos jóvenes universitarios una nueva aproximación al teatro. Chile había recibido anteriormente la visita de esta eminente actriz, 1913 y 1923, como primera figura de otras compañías españolas que se mantenían dentro de lo tradicional. La Xirgu, que junto a otros había iniciado el movimiento renovador que trataba de romper la pobreza cultural del teatro español, alcanza a desarrollar en su propio país una corta actividad teatral en el sentido indicado; la guerra civil y la caída del gobierno republicano la conducen a la América Hispa-

na, que ya conocía, a donde trae imágenes de un nuevo teatro representado por el talento renovador de Federico García Lorca y la cultura plástica de un joven escenógrafo: Santiago Ontañón.

El impacto de este nuevo teatro hace brotar como manantial incontenible la imaginación creadora de los jóvenes universitarios del CADIP, Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico.

Margarita Xirgu forma en Santiago una Academia de Arte Dramático. El 20 de Junio de 1941, la Escuela de Teatro de Margarita Xirgu presenta en el Teatro Municipal de Santiago *El enfermo imaginario* de Molière. Dos días después, el 22 de Junio de 1941 a las once de la mañana, el Teatro Imperio, el teatro de Lucho Córdoba, se llenó de juventud universitaria para ver la primera presentación del Teatro Experimental.

Es lógico que los movimientos renovadores de las artes nazcan dentro del ámbito universitario, comunidad fundamentalmente creadora y crítica que cumple con la necesidad de asegurar la continuidad y recreación de la cultura. Un rector joven, culturalmente avanzado, Juvenal Hernández, comprende el rol histórico y asume la responsabilidad de estimular todas las formas de actividad artística como función esencial de una universidad.

Los primeros intentos del Teatro Experimental no habían aún recibido el impacto de la cultural teatral europea. El encuentro con el teatro de la Xirgu cumple con su labor de estímulo, pero en ningún caso con el conocimiento profundo. El repertorio y las escenificaciones del Teatro Experimental responden y son eco de aquellas "Misiones Pedagógicas" y grupos como La Barraca de Federico García Lorca o el Teatro del Pueblo dirigido por Alejandro Casona que habían realizado una actividad teatral innovadora durante el gobierno de la República Española, como también las representaciones del Teatro Intimo de Barcelona creado por Adrián Gual. Dos de los fundadores del Teatro Experimental habían pertenecido y participado

en esos conjuntos, el dramaturgo José Ricardo Morales Malva y el escenógrafo Héctor del Campo.

Héctor y Santiago del Campo, José Ricardo Morales, Roser Bru, Leopoldo Castedo, hablan de sus experiencias teatrales en la península y, junto a la actividad teatral de Margarita Xirgu, condicionan formalmente las primeras presentaciones del teatro universitario. Es fundamentalmente el relato de la actividad renovadora incipiente del teatro español lo que reciben estos estudiantes chilenos.

Héctor del Campo cuenta que conoció a Pedro de la Barra en el Teatro Carrera, donde la Compañía Nacional de Teatro, encabezada por Rafael Frontaura y Enrique Barrenechea, hacía una de las temporadas en los últimos años de la década del 30. Allí del Campo conversa con de la Barra y le propone la creación de un teatro estudiantil similar a los de España.

El verdadero encuentro con el teatro europeo contemporáneo se produce recién a fines de 1942, con la llegada de Louis Jouvet. En noviembre de 1942 viene Louis Jouvet al Teatro Municipal de Santiago con *La escuela de las mujeres* de Molière y trae su famosa e histórica puesta en escena con escenografía de Cristián Bérard.

Este encuentro con el Teatralismo es decisivo para la evolución de los teatros universitarios.

El aporte de los teatros universitarios

El propósito o finalidad del movimiento llamado Teatro Experimental era organizar y desarrollar todos los aspectos del arte teatral. En la revista Teatro N° 1 de noviembre de 1945, cuatro años después de su fundación, los fundadores del movimiento recapitulan diciendo: "Como todo movimiento renovador, surgió no por el capricho de uno o varios hombres, sino para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y, por lo tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero"; es por esto y para esto que

forman una organización que ofrece los medios para "buscar nuevas normas y nuevas concepciones que estén más de acuerdo con la realidad y el desenvolvimiento material y cultural del pueblo", apartando las viejas tradiciones solamente cuando estas estorben el camino.

La claridad conceptual del movimiento de la Universidad de Chile demuestra por un lado su origen literario -nace en el Pedagógico-, al mismo tiempo que su calidad de pioneros responsables de un trabajo experimental. Todo experimento requiere de la observación e interpretación de su resultado con una clara finalidad de conocimiento. Así lo entienden sus fundadores y es por eso que analizan y dejan testimonio de su hacer en diversas publicaciones.

El 17 de Octubre de 1943 se presenta por primera vez al público el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Sigue con casi tres años de diferencia la iniciativa del Teatro Experimental. El nuevo conjunto surge como expresión de los estudiantes de la Escuela de Arquitectura. Su origen responde a la misma necesidad que impulsa a los estudiantes del Pedagógico de la Universidad de Chile: hacer teatro como respuesta a una necesidad de expresión artística. Estos futuros arquitectos no dejan testimonio escrito de sus propósitos, ni establecen con la misma claridad los objetivos de su empresa. Los orígenes universitarios diferentes, producto de una formación académica diversa, conforman una clara distinción en la programación de las actividades de los primeros años y muestran las dife-

"Fuenteovejuna" de Lope de Vega (1952). Escenografía de Oscar Navarro. Dirección de Pedro Orfhous.



rencias de las influencias que los guían en sus inicios.

Mientras el Experimental se mantiene en sus primeros años, 1941-1943, unido literaria y formalmente a la hispanidad con autores clásicos españoles unidos a un cubismo picassiano, el Teatro de Ensayo, 1943-1946, responde a las influencias de un repertorio más ecléctico, recogido de las obras de los diversos teatros de arte europeos que procuran la re-teatralización del teatro.

El Teatro de Ensayo nace un año después de la llegada de Jouvet, quien es uno de los impulsores más fuertes del Teatralismo, forma que rige las primeras representaciones de la Católica. El Teatro de Ensayo recoge de inmediato la herencia francesa de representación escénica que rechaza el Naturalismo y el Simbolismo en favor de una artificialidad en la puesta en escena.

La verdadera asimilación y transposición a una nueva realidad teatral se inicia con los viajes de estudio de los más destacados integrantes de los conjuntos universitarios.

Agustín Siré viaja durante dos años, desde 1946 a 1948, por Estados Unidos y Europa; Pedro Orthous y Fernando Debesa estudian en Francia, 1947-1948. Pedro de la Barra viaja en 1947 para regresar recién en 1950. Es el mismo Pedro de la Barra, en 1946, quien sostiene, refiriéndose al Teatro Experimental y a la creación de una Escuela Universitaria de Teatro, la necesidad de que "varios de sus miembros más acreditados vayan a los centros de mayor significación artística en Europa y los Estados Unidos a recoger concepciones, conocimientos y experiencias en todo lo relacionado con materias teatrales". (Revista Teatro Nº 3, mayo-junio 1946).

Este encuentro más directo con el mundo exterior completa, materializa mejor la aplicación del principio que guía al movimiento y que consiste en una percepción normal integradora del acontecer dramático-teatral.

Este principio se aplica a la interpretación de los autores, al trabajo de creación de

personajes y, en general, a todas las formas de expresión que se usan en el arte teatral. Se introducen en este acercamiento a una realidad cotidiana todos los elementos propios de una sociedad que se transforma con los avances tecnológicos y sus consecuencias socio-económicas. Se multiplican los ángulos de visión, no solamente en aquello que percibimos con la vista, sino que percibimos a través de los sentimientos y las emociones; es una nueva definición del hombre y del personaje, entendiendo el personaje como el hombre virtual creado por el actor.

Esta nueva forma de ver no sólo se manifiesta en la puesta en escena (que posiblemente es lo que resulta más obvio) sino en la forma en que se organizan las compañías teatrales, en el contenido de las obras como también en los sistemas de construir los personajes. Esta nueva visión permite dar vida a la escena iniciándose la comprensión por parte de los espectadores y, como consecuencia, la recuperación del público para el teatro, para culminar posteriormente con la aparición de una nueva dramaturgia nacional.

El teatro se transforma y se introducen diversas ideas estéticas que conllevan una transformación del público; podría decirse que éste se constituye en unidades estructurales. En la publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la Revista Teatro Nº 1 de noviembre de 1945, se dice textualmente refiriéndose a las funciones presentadas en sus dos primeros años de actividad: "Estas funciones se hicieron en las mañanas de los días domingo y a precios bajísimos, lo que correspondía a una táctica encaminada a solucionar el problema del público. El público había sido dividido en tres grupos: estudiantes e intelectuales, obreros y "público en general". Por razones demasiado conocidas, los estudiantes e intelectuales son más sensibles a este tipo de manifestaciones y, por lo tanto, estaban más dispuestos a interesarse en este nuevo movimiento y a colaborar en su desarrollo. Se visitaron los liceos y las escuelas, se habló y se convenció. De este modo, esas funciones

matinales se vieron cada vez más concurridas, no sólo por los estudiantes e intelectuales, sino que también por parte del "público en general".

La transformación de la representación escénica se hace posible en función de un público que puede gustar de espectáculos más complejos y de más difícil comprensión.

Estas compañías universitarias se transforman. En un inicio están constituidas en su totalidad por estudiantes universitarios y egresados de diversas facultades, quienes se estructuran en una organización en la que todos participan activamente tanto en el planteamiento de principios, en sus objetivos y en los planes de acción. El concepto rector del teatro como un todo integral los lleva a una organización profesional, en que el término adquiere el significado de *profesar*, organización en la que participan con igual incidencia los directores, actores, escenógrafos, dramaturgos y los técnicos.

Los teatros universitarios comprenden que su rol es buscar un lenguaje específicamente teatral que sea al mismo tiempo arte y representación del hombre contemporáneo. El éxito de *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, -Teatro Experimental, 1945- muestra la nueva imagen de la persona humana que corresponde a la nueva realidad social que vive el hombre, a los conflictos naturales del hombre moderno: son los seres comunes que pinta O'Neill, Priestley, Pirandello, Anouilh. Los hombres del día, el hombre común es el que atrae a los espectadores que se enfrentan a situaciones emocionales similares a las que ellos viven; baste mencionar los primeros grandes éxitos de los teatros universitarios en su primera década: *Nuestro pueblo* de Wilder, *Pígalión* de Bernard Shaw, -Teatro de Ensayo, 1949-, *La visita del inspector de Priestley*, *La loca de Chaillot* de Giroudoux, *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller.

Los teatros universitarios, ya profesionalizados, emprenden en su segunda década la meta de la sala propia, lo que los lleva a la consolidación del movimiento y a realizar una labor más fructífera.

El término *profesional* es para el movimiento renovador sinónimo de sentido de responsabilidad, de conocimiento y conciencia de que las cosas que se le confían deben llevarse a cabo con perfección respondiendo al nivel técnico, espiritual e intelectual de su época.

Los mismos nombres, Experimental y de Ensayo, no sólo significan intento, sino ante todo intento realizado y perfecto.

El Teatro Experimental logra su sala propia en 1954 y el Teatro de Ensayo en 1956.

La experiencia ganada por los viajeros produce frutos de inmediato. *La muerte de un vendedor* dirigida por Siré, *Fuenteovejuna* dirigida por Orthous y *Chañarcillo* dirigida por de la Barra marcan hitos entre 1950 y 1953 en el Teatro Experimental. Los diseños de Debesa, en el Teatro de Ensayo, para *El burlador de Sevilla*, *La Anunciación a María* y *Los zorros no duermen*, -1948, 1949 y 1950-, muestran la experiencia y la madurez adquirida en Europa.

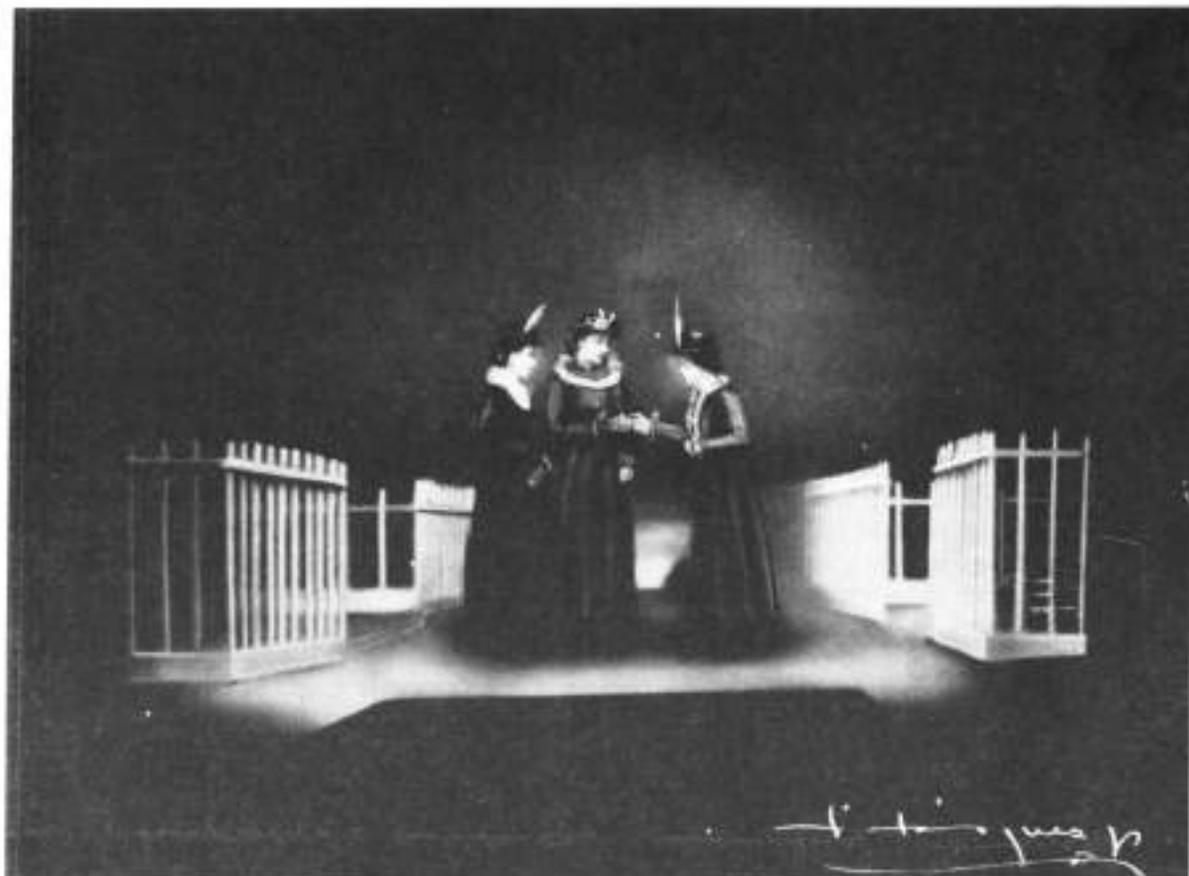
Pedro Mortheira, Presidente fundador del Teatro de Ensayo, viaja a Europa y Estados Unidos en 1950 y asume interinamente la presidencia Fernando Debesa, quien deja de lado sus labores de escenógrafo.

En 1954 asume la Presidencia del Teatro de Ensayo Eugenio Dittborn, quien da una orientación diferente a este organismo, lanzándolo en arriesgadas y exitosas empresas como son las giras internacionales y las largas temporadas de impulsa al teatro chileno y a sus nuevos dramaturgos.

Pero es en la sala propia donde se produce la cristalización definitiva.

1954 marca una nueva etapa, tal vez la más sobresaliente en ambos teatros universitarios. Este auge y cumbre de la actividad de ambos grupos cumple su ciclo en 1968, año mundialmente histórico.

Estos catorce años pueden ser considerados como los más sobresalientes de esta parte de la historia del movimiento renovador; es el período en que sus producciones alcanzan el nivel de obras de arte. Contenido y forma constituyen un todo. El auge logrado



"Nuestro pueblo" de Thornton Wilder (1945). Boceto escenográfico de Héctor del Campo.

por la calidad integral de las puestas en escena trasciende nuestras fronteras y el teatro chileno logra el reconocimiento internacional. El año 1954 marca, además, el inicio del intercambio entre los dos teatros que hasta entonces han permanecido celosamente separados. Morthéru dirige y Debesa diseña y es estrenado como dramaturgo en el Experimental, Eugenio Guzmán dirige en el Ensayo y algunos escenógrafos participan en ambas compañías.

El movimiento renovador de los teatros universitarios puede dividirse por razones analíticas en cuatro períodos: El primero, el intuitivo y heroico, el del instinto que da respuesta a la necesidad cultural del país, entre 1941 y 1948 aproximadamente; el segundo, entre 1948 y 1954, el del conocimiento

recogido y experimentado, la consolidación del movimiento, los grandes momentos y la conquista del público; el tercero, entre 1954 y 1968, el del profesionalismo total, del reconocimiento internacional, el período de madurez artística y de cúspide, y el cuarto, 1968 hasta un año que resulta difícil definir por su proximidad, el desajuste, la crisis, la decadencia, el desvanecimiento de la generación heroica que se materializa con el alejamiento y posteriormuerte de Agustín Siré, las muertes prematuras de Pedro Orthous, de Jorge Lillo, de Fernando Colina, de Luis Alberto Heiremans, del maestro Pedro de la Barra y de Eugenio Dittborn. Como hecho curioso 1968 termina y también termina el Instituto del Teatro, -como pasó a llamarse el Teatro Experimental desde 1959-, con una obra de

Alejandro Sieveking titulada: *Todo se irá - se fue - se va al diablo*. Al año siguiente desaparece también el nombre de Teatro de Ensayo. Se cierra un importante ciclo del teatro chileno.

Algún sociólogo podría establecer un símil con lo ocurrido al teatro nacional en la década del 30.

El diseño escenográfico en los teatros universitarios

El considerar a los teatros universitarios como grupos de artistas que tratan y transforman una obra dramática en una realidad teatral viva y orgánica es lo que permite estudiar con seriedad uno de sus componentes: el diseño escenográfico.

La escenografía no tiene valor en sí sino en cuanto forma parte de la personalidad estructural de la obra. Es en la estructura teatral integral donde cada organismo debe ser percibido por sí mismo al mismo tiempo que por el conjunto que constituyen. La escenografía debe alcanzar esa condición de armonía que la haga inseparable del todo. Diseñar para el teatro, para la escena, es un arte especializado que tiene sus propias leyes.

Uno de los principios esenciales de recordar acerca de la concepción del siglo XX de la escenografía como arte es que antes de este siglo fue, casi siempre, solamente un aditamento a una producción, no necesariamente una parte integral de ella.

La escenografía, en el teatro contemporáneo, penetra al núcleo mismo del drama y se convierte en parte orgánica del acontecer dramático.

El movimiento teatral universitario cumplió el pasado mes de junio de 1991 50 años. En este medio siglo, más de 60 son las personas que han diseñado escenografías. Algunas de estas personas - pintores y arquitectos - hacen intervenciones pasajeras, como las que en Europa hacen Picasso, Dalí, Chagall en el teatro, sin que por esto puedan considerarse escenógrafos de profesión; entre otros citaremos a Pablo Burchard (hijo), José

Venturelli, Claudio Bravo, Alfredo Celedón, Ernesto Barreda.

Para esta breve reseña hemos elegido aquellos nombres que por su permanencia, perseverancia y continuidad en el medio teatral, además de la cantidad de trabajos realizados en estos dos teatros universitarios, nos da una idea de su dedicación profesional a la escenografía.

Sabemos que la cantidad de trabajos no significa siempre una mejor calidad, son muchas las circunstancias que determinan este hecho, pero, en este caso, si aceptamos el principio de selección, calidad, conocimiento y prestigio que significó hasta hace algunos años (1968) el poder colaborar en el movimiento teatral universitario, podríamos sostener, sin equivocarnos demasiado, que cantidad y permanencia en los teatros universitarios puede ser considerado sinónimo de *profesionalismo*, en la acepción que hemos dado anteriormente y, por lo tanto, de calidad y perfección.

A los escenógrafos los nombraremos conforme a la década y al orden cronológico en que surgen a la vida profesional.

En la década del 40 tenemos a los precursores: Héctor del Campo en el Experimental y Fernando Debesa en el Teatro de Ensayo; en 1947 aparece Oscar Navarro; en la década del 50, y respondiendo al análisis anteriormente hecho, se inicia el mayor número de diseñadores escenográficos: Raúl Aliaga, Bernardo Trumper, Carlos Johnson, Claudio di Girólamo, Guillermo Núñez, Ricardo Moreno; en la década del 60, Sergio Zapata, Bruna Contreras, Amaya Clunes, Fernando Krahn; en la década del 70, Ramón López, Juan Carlos Castillo, Edith del Campo. En la década del 80 se destacan dos nombres: Monserrat Catalá y Pablo Núñez.

A continuación, haremos una breve reseña biográfica de los tres escenógrafos que pueden considerarse los iniciadores del movimiento renovador de la escenografía en Chile: Héctor del Campo, Fernando Debesa y Oscar Navarro.

HECTOR DEL CAMPO (1918)

Es el escenógrafo fundador del Teatro Experimental.

Proviene de una familia de gente de teatro: sus padres son actores, su hermano Santiago del Campo, autor teatral y Fernando, escenógrafo que trabajó en Barcelona, es quien lo entusiasma en esta tarea. Héctor, debido a la profesión de sus padres, nació en Buenos Aires, fue educado en España y se nacionalizó y radicó en Chile. Estudió Bellas Artes en Barcelona y Escenografía en Madrid. Sus raíces hispánicas en la plástica se expresan claramente en sus trabajos. Durante los seis primeros años del Teatro Experimental, realiza la escenografía de todos los estrenos de esta compañía. Su asociación a la Universidad de Chile como escenógrafo se inicia en 1941 con *Ligazón de Valle Inclán* y llega hasta 1960 en que diseña *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

El considera que su mejor trabajo fue la escenografía para *Elsa Margarita* (1943) de Zlatko Brncic. El diseño de mayor éxito fue su trabajo para *El caballero de Olmedo* (1942) de Lope de Vega, versión que vio Jouvét cuando estuvo en Chile y que comentó favorablemente a su regreso a Francia.

Siempre entre un director teatral y un escenógrafo se produce una comunicación estética. En el Teatro Experimental el nombre de Héctor del Campo está asociado al de Pedro de la Barra. Durante la ausencia en el extranjero de Pedro de la Barra, Héctor deja de diseñar y reaparece al retornar éste con *Viento de proa* (1951) obra de la que es autor de la Barra, para volver a trabajar juntos en el gran éxito que fue *Chañarcillo* (1953) de Antonio Acevedo Hernández.

Héctor del Campo responde mejor al espíritu hispano, ahí es donde mejor se produce el encuentro entre su tendencia plástica y el espíritu de las obras.

En 1943, del Campo crea un curso de escenografía que funciona en la histórica Sala del Reloj que da al frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile. Tiene varios

alumnos entre los que se destaca nítidamente Oscar Navarro.

De las 22 obras que Héctor del Campo diseña para el Teatro Experimental, 12 son españolas o chilenas. En todas ellas utiliza un conjunto de símbolos expresivos que responden más a una fijación de formas y estilo, que resulta gratificante para el artista, pero que no siempre expresan las cualidades dramáticas internas de la obra.

A los 23 años se convierte en ejemplo y motivación para otros escenógrafos y a los 25 ya tiene discípulos.

Héctor del Campo puede ser considerado el padre del movimiento escenográfico en Chile.

FERNANDO DEBESA (1921)

La necesidad de expresión, de dar cauce a su temperamento, hace que Fernando Debesa se dedique a los 21 años al teatro y al año siguiente, 1943, se convierta en uno de los principales fundadores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En la primera presentación pública del conjunto teatral de esa Universidad, diseña el vestuario para *El peregrino* de Josef de Valdivielso y participa también como actor.

Desde 1944 hasta la fecha de su primer viaje a Francia, 1946, diseña las escenografías de todas las obras que estrena el Teatro de Ensayo.

Fernand Ledoux, el gran actor francés, durante la temporada que hace en el Teatro Municipal de Santiago, ve *El gran farsante* de Balzac y entusiasmado con el trabajo de Debesa gestiona una beca de su gobierno para este escenógrafo chileno. En París estudia con Gastón Baty y Pierre Sonrel, dos destacadas personalidades de la escenografía francesa. Permanece con Baty y Sonrel desde Enero de 1947 a Abril de 1948.

El trabajo de Debesa refleja desde sus comienzos la influencia que ejerció Cristián Berárd cuando Jouvét visita Chile en 1942; sus escenografías para *El abanico de Goldoni*, 1944, *La comedia de la felicidad* de Evreinoff,

1945, y *El gran farsante*, 1946, muestran ese sentido de *decoración teatral* propio del teatro francés de ese período. Fernando Debesa considera esta primera época de su trabajo como la etapa de la intuición, del instinto. Al regreso de Europa inicia su segunda fase, una etapa de madurez, de orden y mayor organización en el diseño; corresponden a este período *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, 1948, *La Anunciación de María* de Paul Claudel, 1949, y *Los zorros no duermen* de Lilian Hellman, 1950. En 1951, con el vestuario de *La invitación al castillo* de Anouilh, Fernando Debesa abandona su carrera como diseñador en la Universidad Católica. En 1955 pasa a participar activamente en la Universidad de Chile como Profesor de la Escuela de Teatro y como escenógrafo realiza los *decorados* de *El sombrero de paja de Italia* de Labiche, en 1956: ahí se manifiesta y expresa su tendencia hacia una típica convención teatral. Son diseños en la tradición de los anti-guós decorados de opereta, "grandes superficies de telas planas, donde la pintura triunfa sobre la arquitectura, donde la línea y los colores mienten profundidades en *trompe l'oeil* y donde el dibujo crea enigmáticos espacios ficticios". (Palabras escritas en el programa de la obra por Fernando Debesa). El escenógrafo cuenta en esa oportunidad con la colaboración, en la realización y pintura de decorados, de Guillermo Núñez.

Ese mismo año, 1955, Debesa se revela como dramaturgo al ganar el Premio Teatro Experimental con su obra *Mamá Rosa* que se estrena en 1958.

El mismo año del estreno de su obra, Debesa abandona definitivamente su carrera de diseñador siendo su última obra el vestuario para *La fierecilla domada* de William Shakespeare, además último estreno del Experimental antes de pasar a llamarse Instituto del Teatro.

Analizando sus trabajos, Debesa considera que consiguió la mejor atmósfera en los vitrales de *La Anunciación a María*. Para él, atmósfera es un conjunto de valores dentro de una producción teatral que le dan una

expresión unificada a todo aquello que transcurre sobre el escenario.

Hombre de una sólida formación y temperamento, el cual se manifiesta en una necesidad muy auténtica de hacer un trabajo artístico, se ha transformado hoy en el intelectual más destacado en materias teatrales y en un impulsador de toda idea avanzada en el campo del estudio y la creación en el arte del teatro en Chile.

Sus méritos en el terreno del arte escenográfico residen en ser el escenógrafo fundador del Teatro de Ensayo, ser el más claro y definido exponente del Teatralismo escenográfico y ser maestro de la mayoría de los escenógrafos de la generación del 60.

OSCAR NAVARRO (1917)

Discípulo de Héctor del Campo, colabora con él casi desde los inicios del movimiento renovador, -*El Caballero de Olmedo*, 1942- como ayudante de escenografía en casi todas las producciones hasta que en 1947 realiza su primera creación propia para el Teatro Experimental: *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez. En este primer trabajo profesional se advierte la influencia de su maestro, pero se vislumbra al mismo tiempo una fuerte personalidad, la que se revela con fuerza en su siguiente trabajo: *Judith de Hebbel*.

La carrera de Oscar Navarro en el Teatro Experimental está asociada a la de dos de sus más destacados directores: Pedro Orthous y Agustín Siré.

Sus realizaciones corresponden a obras de gran prestigio universal: *Antígona* de Anouilh, *La visita del inspector* de Priestley, *La vida del hombre* de Andreiev, *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Noche de reyes* de Shakespeare - León Felipe, obra con la que se inaugura el Teatro Antonio Varas en 1954 y donde utiliza con magia, refinamiento y maestría dos escenarios giratorios, *El largo viaje del día hacia la noche* de O'Neill, *La fierecilla domada* y *Macbeth* de Shakespeare,



"El sombrero de paja de Italia" de Eugenio Iabiche (1956). Escenografía y vestuario de Fernando Debesa.

Quién le tiene miedo al lobo de Albee, para mencionar solamente las más destacadas.

La última obra que diseña como escenógrafo para el Teatro de la Universidad de Chile coincide con la última obra que dirige Agustín Siré: Tango de Mrozek, en 1968.

Navarro, un hombre con un profundo conocimiento del teatro, como arte y como técnica, revela rápidamente su personalidad como creador y realiza escenografías ligadas con las formas dramáticas de las que surgen y a las cuales sirve. Es un escenógrafo que otorga a la producción la expresión visual del propósito del autor.

Consideramos que su trabajo más notable es el que realizó para Fuenteovejuna junto a Pedro Orthous en 1952. La vida del hombre (1949) y El largo viaje del día hacia la noche (1958) son también notabilísimas. Estas tres obras representan formas de teatro y estilos diferentes; en ellas, Navarro muestra su versatilidad y talento.

A partir de 1949 ocupa el cargo de Direc-

tor Técnico del Teatro Experimental. En la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile elabora, junto a Agustín Siré, los primeros programas de nivel universitario para la enseñanza del Diseño Teatral y se convierte en uno de sus más destacados profesores en esa materia. Su espíritu inquieto y su gusto por la vida, como también el exceso de responsabilidades -Director Técnico, Profesor, Escenógrafo- le juegan, a veces, malas pasadas que lo mantienen alejado por largos períodos de las actividades universitarias (1956-1957) (1960-1962), para luego resurgir con brillante vitalidad. Su alejamiento de la Universidad de Chile se produce en 1973. Casi toda la generación de escenógrafos de la década del 60 lo cuentan entre uno de sus más importantes maestros: Bruna Contreras, Sergio Zapata, Amaya Clunes, Fernando Krahn, Víctor Segura.

Oscar Navarro puede ser considerado uno de los más notables talentos de la escenografía en Chile. •

ESTRENOS DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH)

1941:

La guarda cuidadosa, Miguel de Cervantes.
Ligazon, Ramón del Valle-Inclán.
El deseoso de casarse, Lope de Rueda.
Egloga séptima, Juan de la Encina.
El mancebo que casó con mujer brava, Alejandro Casona.

1942:

El Licenciado Pathelin, Anónimo francés, siglo XV.
El Caballero de Olmedo, Lope de Vega.

1943:

Elsa Margarita, Zlatko Brncic.
Un velero sale del puerto, Enrique Bunster.
Cómo él le mintió al marido de ella, Bernard Shaw.

1944:

Otra vez el diablo, Alejandro Casona.
Propuesta matrimonial, Antón Chejov.
Sueño de una noche de verano, William Shakespeare.

1945:

Nuestro pueblo, Thornton Wilder.
El oso, Antón Chejov.

1946:

Tartufo, Molière.
Así es... si os parece, Luigi Pirandello.
Los habladores, Miguel de Cervantes.

1947:

Llegaron a una ciudad, John B. Priestley.
Como en Santiago, Daniel Barros Grez.
Judith, Federico Hebbel.

1948:

Seis personajes en busca de autor, Luigi Pirandello.
Morir por Catalina, Santiago del Campo.
Vive como quieras, G. Kaufman-Moss Hart.
Antígona, Jean Anouilh.
Don Gil de las Calzas Verdes, Tirso de Molina.

1949:

La visita del inspector, John B. Priestley.
La vida del hombre, Leonidas Andreiev.
Ifigenia en Taurida, Johann Goethe.
La celestina, Fernando de Rojas.
Nuestro pueblo, Thornton Wilder (Reposición).

1950:

Montserrat, Emmanuel Robles.
La muerte de un vendedor, Arthur Miller.
Volpone, Ben Jonson.
La isla de los bucaneros, Enrique Bunster.

1951:

Corrupción en el palacio de justicia, Ugo Betti.
El bosque petrificado, Robert E. Sherwood.
Viento de proa, Pedro de la Barra.

1952:

La profesión de la señora Warren, George B. Shaw.

Fuenteovejuna, Lope de Vega.

Casi casamiento, Daniel Barros Grez.

Las murallas de Jericó, Fernando Cuadra.

1953:

Chañarcillo, Antonio Acevedo Hernández.
La zapatera prodigiosa, Federico García Lorca.
El viejo celoso, Miguel de Cervantes.
El tío Vaña, Antón Chéjov.
La larga cena de Navidad, Thornton Wilder.
Madre coraje, Bertolt Brecht.
Las reinas de Francia, Thornton Wilder.

1954:

El matrimonio, Nicolás Gogol.
El retablo de las maravillas, Miguel de Cervantes.
Sancho Panza en la insula, Alejandro Casona.
Cada oveja con su pareja, Daniel Barros Grez.
Noche de reyes, Shakespeare-León Felipe.
Doña Rosita la soltera, Federico García Lorca.

1955:

El living-room, Graham Greene.
La carta perdida, Ion Luca Caragiale.
Todos son mis hijos, Arthur Miller.
Las de Caín, Alvarez-Quintero.

Fuerte Bulnes, María Asunción Requena.
La farsa del pastel y la tarta, Anónimo francés.
La farsa de la tinaja, Anónimo francés.
La violación de Lucrecia, André Obey.
Carolina, Isidora Aguirre.
Jinetes hacia el mar, J. M. Synge.
La carroza del Santo Sacramento, Próspero Merimée.

1956:

Martes, jueves y sábado, Aurelio Díaz Meza.
El médico fingido, Molière.
Un caso interesante, Dino Buzzati.
Las preciosas ridículas, Molière.
El médico a pulos, Molière.
La Viuda de Apablaza, Germán Luco Cruchaga.
Los geniales Sonderling, Robert Merle.
El Alcalde de Zalamea, Pedro Calderón de la Barca.
Hedda Gabler, Henrich Ibsen.
El sombrero de paja de Italia, Eugenio Labiche.

1957:

Las brujas de Salem, Arthur Miller.
Mama Rosa, Fernando Debesa.
El gesticulador, Rodolfo Usigli.
Baile de ladrones, Jean Anouilh.
Ya nadie se llama Deidamia, Lautaro García.
Seis personajes en busca de autor, Luigi Pirandello (Reposición).
Las Pascualas, Isidora Aguirre.

1958:

La verdad sospechosa, Juan Ruiz de Alarcón.
Largo viaje hacia la noche, Eugenio O'Neill.
Discípulos del miedo, Egon Wolff.
El sí de las niñas, Leandro Fernández de Moratín.
Como en Santiago, Daniel Barros Grez (Reestreno).
El diario de Ana Frank, Goodrich Hackett.
La fierecilla domada, William Shakespeare.

Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH)

1959:

Los intereses creados, Jacinto Benavente.
El camino más largo, María Asunción Requena.
Macbeth, William Shakespeare.
La ópera de tres centavos, Bertolt Brecht-Weill.

1960:

Parejas de trapo, Egon Wolff.
Mi hermano Cristián, Alejandro Sieveking.
La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca.
El caracol, Juan Guzmán Améstica.
La Viuda de Apablaza, Germán Luco Cruchaga (Reposición).
Noche de reyes, Shakespeare-León Felipe (Reposición).

1961:

La madre de los conejos, Alejandro Sieveking.
Bernardo O'Higgins, Fernando Debesa.
El rinoceronte, Eugenio Ionesco.
Bertoldo en la corte, Máximo Dursi.

1962:

El abundadero, Luis Alberto Heiremans.
Animas de día claro, Alejandro Sieveking.
Un enemigo del pueblo, Henrik Ibsen.
El perro del hortelano, Lope de Vega.

1963:

Los físicos, Friedrich Dürrenmatt.
El círculo de tiza caucásico, Bertolt Brecht.
Los invasores, Egon Wolff.
La estación de la viuda, Eugenio Labiche.
Saludos de Berta, Tennessee Williams.
Una carta de amor de Lord Byron, Tennessee Williams.
Propiedad clausurada, Tennessee Williams.

1964:

¿Quién le tiene miedo al lobo?, Edward Albee.
Romeo y Julieta, William Shakespeare.

1965:

Santa Juana, George B. Shaw.
La remolienda, Alejandro Sieveking.

1966:

La casa vieja, Abelardo Estorino.
Esperando a Godot, Samuel Beckett.
Coronación, José Donoso/José Pineda.
Marat-Sade, Peter Weiss.
El gran teatro del mundo, Pedro Calderón de la Barca.

1967:

El rehén, Brendam Behan.
Entre bobos anda el juego, Francisco de Rojas.
Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, Pablo Neruda.

**Departamento de Teatro
de la Universidad de Chile (DETUCH)**

1968:

Tango, Vladimir Mrozek.

Comedia de las equivocaciones, William Shakespeare.

Todo se irá, se fue y se va al diablo, Alejandro Sieveking.

1969:

Viet-Rock, Morgan Terry.

Los que van quedando en el camino, María Asunción Requena

El evangelio según san Jaime, Jaime Silva.

1970:

El señor Puntilla y su criado Matti, Bertolt Brecht.

El mendigo y el emperador, Bertolt Brecht.

¿Cuánto cuesta el hierro?, Bertolt Brecht.

El degenerés, Edmundo Villarroel/Jorge Rebel.

1971:

El jardín de los cerezos, Antón Chéjov.

Edipo Rey, Sófocles.

La madre, Gorki-Brecht.

1972:

La gran prescripción, Gerardo Werner.

Chiloé, cielos cubiertos, María Asunción Requena.

1973:

Los desterrados, Víctor Torres.

Georges Dandin, Molière.

Las troyanas, Eurípides.

**Compañía Nacional de Teatro
de la Universidad de Chile**

1974:

Rosencrantz y Guildenstern, Tom Stoppard.

Bodas de sangre, Federico García Lorca.

Buenaventura, Luis Alberto Heiremans.

La primera Navidad, Enrique Noisvander.

**Teatro Nacional Chileno
de la Universidad de Chile**

1975:

Las alegres comadres de Windsor, Shakespeare-Cuadra.

La fantástica isla de los casi animales, Jaime Silva.

Orfeo y el desodorante, José Ricardo Morales.
Instrucciones para armar un rompecabezas, Oscar González.

1976:

Don Juan Tenorio, José Zorrilla.

1977:

La gaviota, Antón Chéjov.

Las mocedades del Cid, Guillén de Castro.

1978:

Rancagua 1814, Fernando Cuadra.

El mercader de Venecia, William Shakespeare.

Navidad en el circo, Luis Alberto Heiremans.

1979:

Martín Rivas, Alberto Blest Gana.

Cyrano de Bergerac, Edmond Rostand.

La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca.

1980:

Hotel Paradis, George Feydeau.

El ideal de un calavera, Alberto Blest Gana.

1981:

Lysístrata, Aristófanes.

Otelo, William Shakespeare.

1982:

Mama Rosa, Fernando Debesa.

1983:

Contigo en la soledad, Eugenio O'Neill.

La Señorita de Tacna, Mario Vargas Llosa.

El guerrero de la paz, Fernando Debesa.

1985:

El enfermo imaginario, Molière.

1986:

Jardín de suspiros, Remberto Latorre.

1987:

El abanderado, Luis Alberto Heiremans.

Los hermanos queridos, Carlos Gorostiza.

La increíble historia de Pedro Urdemales, Creación colectiva.

1988:

El herrero y la muerte, Jorge Curi y Mercedes Rein.

Los negros, Jean Genet.

1989:

Jacobo, el porvenir está en los huevos, Eugenio Ionesco

La compasiva, Ariano Suassuna.

1991:

Golondrina, Nicanor de la Sotta.

Juan Gabriel Borkman, Henrik Ibsen.

EN LA CASA DEL POETA*

JOSÉ RICARDO MORALES

Dramaturgo y profesor del Centro de Estudios Humanísticos de la U. de Chile
Fundador del Teatro Experimental

Valgan estas palabras iniciales para testimoniar mi gratitud a la Diputación Provincial de Granada y a quienes me otorgaron el premio que lleva el nombre de Federico García Lorca. Y con mi agradecimiento me animo a manifestarles mi perplejidad. Porque si dijera no merecer la distinción que me otorgan -como es de uso y abuso en estos casos-, desautorizaría indebidamente a quienes me honraron, ya que su autoridad se encuentra sobradamente acreditada en el terreno que corresponde: en el de su autoría. Pero si contrariamente, estimase merecer el premio recibido, ¿qué cabría suponer de quien tal cosa supone? Por ello, como no puedo asumir ninguna de ambas opciones, sólo me resta acatar la decisión de quienes me reconocieron pese a la parvedad de mi labor.

Recuerdo a Federico García Lorca en Valencia -octubre de 1935-, a donde fue con Margarita Xirgu para representar *Yerma*. No pude suponer entonces que la admirable actriz, años más tarde, había de poner en escena mis obras con las de Federico, pues mi primera versión de *El embustero* en su enredo la estrenó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile (1944), junto a Mariana Pineda y Doña Rosita, para representar mi obra después, en su versión definitiva (Teatro Avenida de Buenos Aires, junio de 1945), a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, estrenada mundialmente en marzo del año referido. A

partir de entonces, mi colaboración con Margarita Xirgu fue constante y continua. Primero se dispuso a estrenar mi trilogía de obras en un acto titulada *La vida imposible* (Teatro Argentino, Buenos Aires, 1949), tras *El malentendido*, de Camus. Sin embargo, la censura policíaca y peronista le impidió efectuar su proyecto, pues consideró "inmoral" la obra del autor francés, clausurándole el teatro con ese pretexto insólito. Después de ello se hizo cargo de la Comedia Nacional del Uruguay, en la que debutó como directora y actriz principal con mi versión escénica de *La celestina*, para concluir allí su trabajo, en 1957, al dirigir mi adaptación de *Don Gil de las Calzas Verdes*. Esta labor conjunta da fe de cómo Margarita Xirgu cuidó la obra de sus autores, acrecentándola inclusive en las circunstancias más adversas. Al menos, en cuanto me concierne, no he conocido nunca un desprendimiento comparable.

La llegada de Margarita y Federico a Valencia significó un auténtico acontecimiento para quienes formábamos parte del Teatro Universitario El Búho, de aquella ciudad. Inmediatamente nos pusimos en comunicación con el poeta. Dada la afinidad manifiesta que había entre *La Barraca* y *El Búho* -aunque éste cambió luego su orientación, bajo las circunstancias de la guerra y la dirección de Max Aub-, Federico nos recibió muy cordialmente en un antiguo hotel, ya

*Intervención de José R. Morales en la recepción del Premio García Lorca, que le fuera entregado en la casa-museo de García Lorca en Fuentevaqueros, España, octubre de 1990, por sus significativo aporte a la relación teatral entre América y España.

desaparecido, el Palace, situado al principio de la calle de la Paz. La alegría de ver continuada la obra de La Barraca, en nuestro Teatro Universitario, le hizo mostrarse sumamente jovial. Digo esto porque su acreditada aptitud de hacer constante donación de sus dones poéticos, en ese *juego inventivo* que dio nombre a los juglares, la llevó en tal ocasión hasta los límites concebibles, al encontrarse ante quienes habíamos hecho de La Barraca nuestro modelo deseado. Aunque los dramaturgos aspiran habitualmente a tener un público, y aun cuando Federico lo tuvo siempre sin proponérselo, no nos consideró entonces sus espectadores, sino sus pares en oficio y vocación, deslumbrándonos con todos los atributos de su talento caudal. Debido a ello, nos brindó graciosos ejemplos de cómo representar diferentes personajes, deteniéndose después en uno que había conocido, cierto zapatero toledano llamado Crispulo Tentor, al que, según parece, pensaba dedicarle un juguete teatral. "¡Qué nombre!" nos decía. "¡Crispulo Tentor! Un nombre es media obra...", exclamaba riéndose. Después, como oyó que alguien hablaba en valenciano, celebró los idiomas regionales, diciéndonos:

"Ara vine de Catalunya", recordándonos luego que había escrito versos en gallego, para evocar a Rosalía de Castro. Aún retengo el breve poema irónico e inédito que dijo en la ocasión, entre contento y serio, alusivo a un monumento a la poetisa levantado en su tierra:

*Pobrecita Rosalía,
siempre sentada en un banco,
siempre vestida de blanco,
siempre llena de melancolía...*

Por último, para concluir su charla amistosa, apoyó la cabeza sobre una mesa ante la que se encontraba sentado, enrolló su pañuelo y poniéndolo a la altura de la frente lo desplegó sobre su cara, cubriéndola, como si se tratase del telón que cierra un espectáculo. Este fue el Federico que entonces conocí, reconocido siempre por su fabulosa condición dramática, que le llevó a ser, literalmente, la imaginación *en persona*.

Hoy nos encontramos en su casa. Su casa y su lugar de origen. Como es de sobra sabido, el regreso al origen trae consigo, en muchas ocasiones, graves, considerables consecuencias. El dios del drama, Dionysos, bien que lo significa en *Las bacantes*, con su re-

Teatro El Búho, de la Universidad de Valencia, con Max Aub y José Ricardo Morales, después de representar "Ugazón" y "La guarda cuidadosa" (27 de agosto de 1936).





José Ricardo Morales en la recepción del premio "García Lorca".

torno aniquilador a la ciudad de Tebas, lugar de su nacimiento. Acorde con ello, también Esquilo, en su terrífico *Agamenón*, pone en juego el rigor de la *nostalgia*, según su significado literal de 'el dolor del regreso', del que tanto sabemos quienes hicimos nuestra vida lejos, debiéndole la vida a otro país, Chile en mi caso, al que le ofrezco en esta ocasión todo mi reconocimiento. Pues, ¿qué más puede deberse en esta vida sino la vida misma? ¿Y qué obra puede haber sin vida propia? ¿Acaso España, con la expulsión o exterminio de quienes defendimos lealmente -que significa *legalmente*- un régimen libre, no demostró de manera fehaciente que entonces, como en otras ocasiones, careció de la aptitud necesaria para *hacer suyo* aquello que debía ser más suyo: la vida y la obra de quienes pueden considerarse, con razón, *sus autores*? ¿No fue éste el destino desastroso que sufrió Federico?

Nos encontramos en su casa. Acabo de mencionar el *Agamenón* de Esquilo, porque en dicha obra el regreso al origen y a la casa se encuentra cargado de atroces presagios. "Si la casa estuviera dotada de palabra, proclamaría la verdad", advierte con severas palabras uno de sus personajes. Y el propio *Agamenón* anuncia su destino trágico diciéndose: "Regresaré a lo oscuro de mi casa por una vía púrpura...". Así que aunque la

casa nos brinde la seguridad, en la tragedia se convierte en el lugar del peligro. Al fin y al cabo, la protección, en su sentido inmediato, significa encontrarse "bajo techo"; y tal como el techo nos protege, la pared nos ampara, separándonos del contorno ignorado, abierto y peligroso. Ahora, protegidos bajo el techo en que el poeta vio la luz primera, amparados entre sus cuatro blancas paredes, podemos comprender que su regreso a la tierra de Granada tuvo por fin recuperar la condición sedante que sólo la primera sede ofrece. Sin embargo, a diferencia de los versos de otro grande poeta, Hölderlin, quien afirma que "donde surge el peligro crece también la salvación", Federico, a la manera de los personajes trágicos, en donde pretendió la salvación -su casa y su lugar de origen-, sólo encontró el peligro.

Siempre he considerado que el dramaturgo auténtico es, ante todo, un hacedor de enigmas. No obstante, Federico, aun cuando había propuesto tantos y tan rigurosos con su oficio sin par, al final de su trágica vida cercenada no pudo resolver el suyo, tal como les ocurrió a muchos de sus personajes. Porque la hora de la de-cisión, del corte trágico, en la que debemos asumir una sola posibilidad entre las muchas que se nos ofrecen, es con frecuencia la ocasión del error, pese a que de antemano parezca ser la solución adecuada. A este respecto, aún deploramos la decisión que adoptó Federico, forjándose con ella su pérdida irreparable.

La constante ob-sesión de los creadores, que implica el continuo retorno a su *señe* o su centro, es parte de la naturaleza re-flexiva que poseen. En tal sentido, las obsesiones o reflexiones de Federico en sus obras dramáticas fueron fundamentalmente dos. La primera de ellas corresponde a la ruputura de la *philia*, contituyente de la progenie, de los linajes y de la familia. La otra de sus grandes obsesiones se centró en la casa. Y ambas, el linaje y la casa, representaron dos aspectos de la misma idea, porque familia y casa desde antiguo se hicieron sinónimos. Téngase en cuenta que la familia originalmente no estu-

vo compuesta sólo por la descendencia de un *pater*, en la continuidad de un linaje, sino que con ella se nombró también a los fámulos, los sirvientes que vivían recogidos en la casa y bajo el mismo techo. Pero, por otra parte, la casa se hizo equivalente de la descendencia, tal como lo propuso Federico en *La casa de Bernarda Alba*, identificándose en ella el linaje con el lugar de origen.

No es mi propósito analizar aquí las distintas modalidades de la ruptura de un vínculo, o de la incapacidad de establecerlo, que Federico abordó en gran parte de sus obras dramáticas, desde *La zapatera* hasta *Bernarda Alba*, pero sí debo destacar que tales imposibilidades se asocian directamente con la casa, según he señalado hace un momento, al imbricar ambas nociones.

A este propósito recordaré que en *La zapatera* el marido tanto abandona como regresa a la casa; Don Perlimplín ronda también su casa, hecho un extraño de ella y de sí mismo; Doña Rosita no sólo deja de materializar su enlace con el novio, sino que, en conclusión correspondiente, en el acto final pierde la casa.

Por último, ateniéndome a la relación aquí supuesta entre casa y linaje, la reciprocidad entre ambos términos se hace palmaria en las grandes tragedias que culminan con la casa deshecha de Bernarda Alba. Sin vínculo no hay casa: ésa es la consecuencia que cabe deducir de las obras dramáticas de García Lorca. Algo muy semejante viene a decir también Dionysos, en su regreso a la ciudad de Tebas, puesto que hunde los techos de las casas de quienes se desvincularon de él, ignorándolo, a la par que destruye su linaje.

El magno autor dramático que fue García Lorca, aun cuando imaginariamente hundió las casas y rompió los nexos existentes entre sus personajes, no pudo suponer que había de provocar su propia tragedia al tratar de evitarla. No hay nada tan patético como ese proceso en el que nuestras intenciones ocasionan las consecuencias más insospechadas, opuestas inclusive a nuestros propósitos. De ello he tratado en algunas de mis obras,

aduciendo aquí, respecto a Federico, en uno de los casos más desgarradores que cabe concebir.

No obstante su tendencia a destruir los vínculos habidos entre sus personajes, aquel que estableció nuestro poeta entre sus obras y el público nunca quedó cortado. Contrariamente, su vigencia se mantiene intacta, en muestra de la perenne esencialidad de su teatro. Pero existe otro nexo que debo destacar, no sólo entre su obra y quienes la admiramos, sino entre su condición de "dramaturgo" -según la acepción primera del término: el que "urge" el drama, poniéndolo en escena- y las considerables consecuencias que tuvo su labor sobre los teatros universitarios de España y América.

En mis palabras anteriores aludí a la relación directa que existió entre *La Barraca* y *El Búho*, de la Universidad de Valencia. Inclusive, ambos teatros mantuvieron determinado repertorio idéntico, con obras como *Fuenteovejuna* y *Los habladores*, previamente estrenadas en *La Barraca*. Según he sostenido algunas veces, en un mundo en el que todos pretenden ser originales, la originalidad mayor consiste en reconocer el origen, no en negarlo. En tal sentido, si *La Barraca* significó el origen inmediato de *El Búho*, este último teatro fue, a su vez, un ascendiente indudable del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del que fui fundador -con Pedro de la Barra y varios compañeros de la Facultad de Filosofía de dicha universidad-, honrándome en dirigir, entre otras, la primera obra estrenada: *Ligazón*, de Valle-Inclán. Conviene recordar, a este respecto, que dicha pieza, con *La guarda cuidadosa*, de Cervantes -incluida en la misma función y dirigida por de la Barra- formaron previamente parte del repertorio de *El Búho*, representándose ambas en Chile tal como las habíamos montado en España, con absoluta identidad en el movimiento escénico y en las canciones, entre otros de sus atributos.

Pongo de relieve la filiación que existió entre *El Búho* y el Teatro Experimental por la importancia que adquirió este último en el



En la casa de F. García Lorca, Fuentevaqueros, octubre de 1990. "Premio Lorca" a José Ricardo Morales y Alfredo Akón. En la foto, entre otros: José Monleón, director de "Primer acto"; María de la Luz Hurtado, directora de revista Apuntes; Luis Molina, director general del Cecit y Orlando Rodríguez del Cecit-Venezuela.

desarrollo del teatro chileno, hasta el extremo de constituir el punto de partida del teatro culto en el país, llegando al fin a transformarse en su Teatro Nacional.

Aun cuando dicha vinculación sea tan manifiesta, suele omitirse habitualmente su reconocimiento; en ciertos casos por ignorancia, pero en otros, y no son los menos, porque siempre hay quienes pretenden "arrimar el ascua a su sardina" -tal como antaño decían donosamente los estudiantes españoles-, a expensas de la veracidad.

No obstante, al indicar el nexo habido entre El Búho y el Teatro Experimental, sólo deseo testimoniar que mi labor en este último, así como las diferentes disciplinas que fundé en las universidades chilenas -paleografía y teoría del arte, entre ellas-, no fueron sino una mínima retribución a un país al que tanto le debo. A ese respecto y en la presente ocasión, también deseo hacer extensivo mi reconocimiento personal a la labor efectuada por Federico García Lorca, pues aunque mi teatro difiere por completo del que hizo, mi experiencia dramática se logró y desplegó a partir de los teatros universitarios derivados del suyo.

Un país berroqueño como es el español no suele tolerar los dones deslumbrantes que poseyó el poeta. España es peña; por ello, sus hijos más dotados suelen recibir como gaje el

aplastante resentimiento ajeno, causa real del crimen que ocasionó la pérdida de Federico. Nuestro Jorge Manrique pareció presentirlo en estos versos:

*Aquella prosperidad
que en tan alto fue subida
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue amatada?*

Aquella prosperidad -la claridad encendida de Federico García Lorca- fue *amatada* porque en la España uniforme de los años pasados no cabían sino tres destinos para los hombres libres: el de quedar enterrados, tal como le sucedió a Federico; el de permanecer aterrados, sin voz ni voto algunos, o, en último recurso, el de salir desterrados. Aun cuando, como exigua compensación, los desterrados tuvimos la posibilidad de convertimos en la imagen presente de un país ausente, que airado levantó la voz -la nuestra- al encontrarse fuera de sí.

Ahora, al evocar a Federico y a su arte excepcional, mi recuerdo se vuelve hacia mis compañeros de los teatros universitarios en que participé -El Búho y el Teatro Experimental de Chile-, a quienes este premio en gran medida debo. Pues que también les pertenece, a ellos deseo dedicarlo. •

EL ESPACIO-TIEMPO IMAGINARIO

HÉCTOR NOGUERA*

Director y actor, Profesor Escuela Teatro U. C.

En las últimas horas de la noche, digamos, antes del amanecer, la tragedia de Shakespeare alcanza un punto álgido. El espectro del padre de Hamlet, el rey asesinado, merodea pálido y doliente por las torres del castillo. Es la hora en que el Príncipe de Dinamarca dice "que podría beber sangre caliente". Es la hora en que se desvelan los sanguinarios reyes de Escocia.

Es "el espacio de la noche apto para los maleficios. La hora en que los cementerios se abren y el infierno respira contagios al mundo". La hora en que la noche y el día entran en conflicto y que el áspero canto del gallo resuelve inexorablemente, en favor del alba.

Es probable que mi gusto por el drama y la tragedia se deba a que nací en esta hora. A que sea en estos géneros en que siento que el ser humano se revela en su esencia, iluminado por sus conflictos y pasiones. Involucrarme en cuerpo y alma en los destinos trágicos y arriesgarme a ser arrastrado por ellos a mi propia confrontación es quizás lo que más me apasiona en este oficio.

A la hora de mi nacimiento, Venus Afrodita estaba en el cielo y por eso mi gusto por el arte y la belleza. Las sombras, la oscuridad, el conflicto, la claridad y la belleza son los elementos del drama, y el drama es mi elemento, y también cierta melancolía adquirida de muy niño y que debo con seguridad a



alguna estrella.

Muchos dioses me visitaron a esa hora y llegaron con regalos, pero algunos los guardaron para después, para dármeles en el tiempo. Vale decir que tengo que hacer méritos porque no van a llegar así no más.

Estoy contento por esa sabia dosificación. Si ya no esperara más regalos y no tuviera que cumplir trabajos para lograrlos, la vida no me resultaría tan apasionante; pensaría que ya está todo hecho. Esta sensación de que cada llegada es un punto de partida se debe sin duda a que los regalos no se dieron de golpe.

Hoy llego aquí ante ustedes y me siento honrado y agradecido; es un regalo de los que estaban guardados y es muy hermoso, sin duda. Pero si llego aquí no es para decir "por fin llegué", sino para seguir con ustedes en nuevas aventuras. Ser parte de esta Academia es para mí un desafío más que una meta. Porque a pesar que el camino es ya largo, me quedan muchas ínfulas. He vivido el teatro de los 60, los 70, los 80 (Dios mío, ¿ya pasaron?) y me embarco a todo vapor en los 90. En este pasar he vivido muchas etapas, entre ellas algunas vanguardias con sus alucinantes rupturas y alumbramientos. He visto incluso repetirse las vanguardias y me ha tocado también descubrir varias veces la pólvora. Esto último no me importa, porque he gozado igual; yo no sabía que ya estaba descubrier-

*Discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes, el 19 de agosto de 1991.

la, y además lo que importa es que la descubra yo, a mí me sirve.

Las vanguardias alimentan la fe y la esperanza, aun cuando suelen ser poco caritativas, por poseer una fuerte dosis de orgullo, necesario, por lo demás... Creo que la vanguardia más valiente y generosa que me ha tocado vivir fue la que encabezó Eugenio Dittborn (maestro y amigo, su nombre tiene que estar en esta tarde) cuando durante diez años produjo casi exclusivamente obras nacionales. Era una época en que lo chileno poco se hacía y nada se vendía.

Pero ahora me quiero permitir no estar en ninguna vanguardia; quiero la libertad absoluta de consultar mi interioridad; buscar sólo ciertos mecanismos que me permitan reconocerla para que con mucha fluidez se confunda con el complejo juego de lo escénico. Ahora sólo quiero ser sincero... "El hombre dice Trepjev en *La Gaviota* de Chéjov, cuando escribe, no piensa en nuevas y viejas formas, sino que deja fluir libremente su alma".

A Joao Gilberto una vez le escuché contestar la pregunta sobre si él era el inventor de la Bossa Nova: "Bossa Nova, Bossa Vieja, eu canto".

Y creo como nunca en la emoción. Cuando reconozco las emociones, siento en mí un nuevo espacio, en el que pequeños gestos, voces, miradas, actúan naturalmente sobre mí y comienzan a conformar el personaje. Es entonces cuando el actor se transforma en un organismo-canal, en un cuerpo transparente.

El pensamiento como ejercicio desconectado de la emoción me resulta imposible y me lleva a un estado caótico. La inteligencia discursiva no está en nuestro ámbito, no funcionamos con una mente sino con un cuerpo inteligente que compromete nuestra conciencia y todo nuestro ser, como un todo viviente, en continuo exorcismo emocional.

No podemos pretender que el espectador piense, o aprenda, o cambie la perspectiva de las cosas del mundo o simplemente se divierta, si no hay algo en el espectáculo que primero lo emocione, que lo golpee o lo ena-

more. Sin emoción no hay pensamiento y menos teatro. Cualquier intento por dividir al espectador en sólo ser pensante y lógico, o sólo en ser sentimental, atenta contra su integridad. La emoción es el material básico de nuestro trabajo. Subyace en cada texto y en cada gesto. Está en el fondo y principio de todo. Los pensamientos de un enamorado; ¿qué son, sino la expresión de su emoción de enamorado?

La intención de crear dicotomías, falsos opuestos en el teatro, no es nueva. Desde hace tres décadas que escucho hablar de la imagen como contrapartida de la palabra, y personalmente he participado en atentados contra ella que no voy a entrar a especificar, pero sí decir que han sido perpetrados a mansalva por desprecio hacia la palabra o por abuso de ella.

Pienso que es una oposición falsa en los términos que se suele plantear: la actividad física del actor y la plástica escénica en lucha con la palabra y ésta, por su parte, pretendiendo ser lo único que importa. La palabra es sin duda un vehículo importante de la emoción que debe estar cuidadosamente articulada con el gesto y con todo lo escénico. Ella debe re-ubicarse en la interacción de todos los factores que se deben constituir como parte del todo que es el espectáculo teatral. La emoción da a la palabra una vida orgánica, física, concreta. De tal manera que con las palabras te golpeo, te hiero, te acaricio y me enamoras.

La palabra la origina el autor, pero en el escenario está en el actor. Surge nueva desde su interioridad, confundida con su pulso, con su hálito. Le pertenece por completo. Sustentada por la emoción del actor, se desparrama teñida con su timbre y con su tono como lo más personal de él. La palabra dramática es cuerpo, gesto, emoción, energía. La palabra inteligente, la palabra poética, si no es dramática, bien vale la pena combatirla y reemplazarla. El actor es verbo, verbo activo, engendrador, portador y provocador de la acción.

El actor... ser actor, ser en un escenario en un tiempo-espacio dramático, ser mezcla de mago y loco. (¿Qué es todo esto?) ¿Qué fenó-

meno es éste? Permítanme continuar lanzando en desorden ideas-sensaciones emocionales; Todo lo que diga debe tener una ilación, si se la busca con buena voluntad. No me pidan ser muy coherente, mal que mal soy sólo un romántico que transita mejor por los caminos del alma que por los de la lógica. Bien, el actor... El actor es un ente distinto a la persona cotidiana. Tampoco es el personaje. Es el ser humano en acción dramática, es el cuerpo real puesto en lo imaginario. Es un ser tan acoplado al personaje que parece ser él, pero es a la vez tan distinto que le permite un yo. Es el paso de lo orgánico a lo espiritual.

Es el que une el polo de lo claro con lo oscuro para hacernos pensar-imaginar el día. Su momento más hermoso es aquél en que sus dimensiones orgánicas se transforman en las de otro, cuando pasa a ser cuerpo imaginario. ¿Por qué creen ustedes que después de la representación de un cuento, los niños quieren tocar a los actores? ¿Es para ver si son de verdad!

Este vivir del actor en esas zonas de transición de lo real a lo imaginario hace que me enrede constantemente con los personajes que he hecho, que hago o que me gustaría hacer. En esta convivencia a veces los llamo y otras veces acuden en las más inesperadas circunstancias. Se hacen presentes en ese espacio interior con sus palabras, sus gestos... No leo *El Quijote* desde mi juventud y por ejemplo, ahora que he cumplido su edad, se me aparece y dialogamos:

Quijano, entre nosotros que ahora somos contemporáneos, que tenemos la misma calvicie y el mismo cuerpo magro como de parra vieja, dime si alguna vez te has sentido más joven que ahora, con más ñeque para luchar contra los gigantes. Es ahora cuando te sientes preparado para la gran empresa, ¿verdad?, y restablecer definitivamente la orden de la caballería, que es el reino de la imaginación, del espacio y del tiempo inmóvil, para ir por ellos a todo galope, lanza en ristre en Rocinante convertido en Pegaso, en Unicornio, con el ruido infernal de tu armadura vieja cayéndose a pedazos por el mundo. Me voy contigo,

Quijano. Al anca, aferrándome con mis fuertes piernas a los ijares de tu caballo, que se parece a nosotros por esa mezcla desconyuntada de niño y de viejo. Vamos, hidalgo, rajemos, viejo amigo. Sé que nos ven un tanto patéticos en esta carrera, bien para la risa nos ven, pero nosotros sabemos la claridad que llevamos. Y, ¿sabes?, se ríen pero nos quieren, al menos algunos, y eso es importante para nosotros, ¿no? A propósito, ¿cómo está tu Dulcinea? La mía está feroz, siempre ahí, en cada venta, en cada castillo. Ni te pregunto por Sancho. Está en tu afuera y en tu adentro. Lo necesitas para contarle todo, para pensar con él, para que las cosas y los acontecimientos tengan existencia... Yo también necesito del otro, ahora estoy hablando contigo, ¿ves?

Y tú, viejo Rey de las tierras frías, tengo mucho que reprocharte, viejo Lear. Es que parece que nos vamos a encontrar, y te tengo un poco de miedo. ¿Cómo castigas a la única hija que te ama? Contigo caminaré a paso lento y torpe por soledades y tormentas, te meterás en mis zonas oscuras y harás volar mis pájaros negros. Encontrarme contigo me pondrá en grave peligro; no hablemos más por el momento.

Y ahí están tus pájaros negros, Vicente. Dime: ¿Salen del trigal o bajan a él? ¿Van hacia las nubes negras o vienen desprendiéndose de ellas? Capaz que ni tú lo sepas. Apostaría que es así. Querido Van Gogh... Loco también; no... alucinado también. Hamlet, dulce príncipe, también, y Larry, el de Home... también. ¿Segismundo, también? Alcestes, el Misántropo...; también! Tantos alucinados, delirantes, melancólicos, y los que quedan por hacer. Todos están en mí, y aparecen en una extraña continuidad, con diferentes caras: máscaras distintas puestas sobre un mismo ser que no cambia, un mismo yo. Todo como parte de una sola representación, de una gran función que dura el tiempo de mi vida. Estoy en gran parte hecho de ustedes. Y, ustedes, ¿qué tienen de mí?

¿Qué es el tiempo en la vida del actor? ¿Es tiempo real? ¿Es tiempo imaginario, escénico? Lo que llamamos tiempo real sabemos que no



Héctor Noguera interpretando a Harry en la obra "Home" de David Storey.

lo es, que es como lo sentimos: relativo. Que hay minutos eternos y años que pasan volando. Sabemos que decir "van a ser dos años que te conozco", tiene un sentido para tí y otro para mí. Y el tiempo escénico, ¿cómo se contabiliza con los tiempos reales?

Una función dura, por ejemplo, una hora y media, ¡qué larga!, ¡qué corta! Es relativo, ¿verdad? El actor, en ese tiempo, digamos real, de la hora y media, interpone el tiempo imaginario y puede ir del nacimiento a la muerte, o incluso antes y hasta después como en *El gran teatro del mundo*, de Calderón. O bien pueden representarse sólo segundos de una vida.

Si sobre lo relativo del tiempo mismo, agrego lo relativo del tiempo escénico, ¿qué tiempo vivo? Digamos algo general: un tiempo que se desplaza en el espacio, ¿y cuál es el espacio del tiempo? Hay también espacios *reales* tan relativos como el tiempo y espacio escénicos, imaginarios. Cada escenario tiene, digamos, un espacio real, tantos metros por tantos metros. Y cuando comienza la representación, ¿quién sabe cuántos tiene?

Los espacios que percibía de niño eran enormes, ¿y ahora...? ¿Cuál es, entonces, el espacio en que vivo? Quizás lo único que

puedo decir con cierta seguridad es que el espacio en que representamos es como el tiempo escénico: lo creamos a voluntad en un acuerdo entre actor y espectador.

Entre los humanos hemos generado una cantidad de consensos para poder existir y, a la vez, dar vida a otros seres en tiempos y espacios también consensuales. Estamos de acuerdo en que me miras y te miro, en llamar a eso silla y a eso árbol, y en que aquí ha pasado media hora. Pero el acuerdo dramático es el más mágico: convenimos en un espacio-tiempo inmóvil e infinito en el que confluyen seres de cualquier tiempo y cualquier lugar.

A estos seres los hacemos jugar a la vida, a explicarla, o al menos a comentarla. Es probable que la vida, como decía don Oscar, el papá de un amigo, no tenga asunto, que sea la vida de cada uno y no más. Pero nosotros, menos sabios que él, necesitamos inventarle asunto y dar explicaciones. Algunos lo hacen con la música o las matemáticas, con diferentes artes y ciencias. A mí me toca hacerlo con el teatro, con este espacio-tiempo convenido.

Los humanos nos pasamos haciendo apuestas a lo que es, fue y será. Este mismo quehacer lo trasladamos al teatro, armando

transparencias. Me gusta esta palabra para denominar la tarea del teatro. El personaje es una transparencia, y el actor debe serlo también. La superposición de ambas conforman el ente escénico, el evocador, el mágico.

En Estambul tuve la oportunidad de ver una muestra muy hermosa y primitiva de teatro: contra una pantalla translúcida se aplicaban figuras coloreadas de un material transparente, todas de perfil. Eran hábilmente manejadas por bastoncitos. Representaban personajes parecidos a los de la Comedia del Arte, pero mucho más antiguos. Pequeñas figuras llenas de luz.

Hay una transparencia entre la situación escénica y la vida. Una se ve a través de la otra. Lo mismo entre el actor y el personaje. A veces, el actor opaco no deja ver al personaje; otras, el personaje no transparenta al actor, y entonces la figura escénica no tiene luz.

Finalmente, la transparencia última es entre el espectáculo y el espectador. Es el resultado del acuerdo mágico, pero sin embargo bien concreto: "Vamos a participar en una ficción". Consentimos en llamarla así como protección, para hacer diferencias con la vida real, que sabemos es otra convención, otro consenso.

(Segismundo no cree en la realidad sino como sueño, como ficción; en *El gran teatro del mundo*, el Autor dice que esta comedia de la vida hay que cuidarla porque no se ensaya y se representa una sola vez). Es un acuerdo protegido, transparente y precario por cierto, para entrar en ese espacio y ese tiempo; vida en esta vida y tiempo en este tiempo, al que podemos despertara voluntad del sueño de esta vida.

¿Cuál es el tiempo del actor? Quizás un tiempo que no pasa; lo que pasa son las máscaras, las imágenes. Octavio Paz escribe: "En esta vida hay otra vida, la higuera aquella volverá esta noche/esta noche regresan otras noches/dentro del tiempo hay otro tiempo/quieto".

Decía antes que el drama era mi elemento. Muchos de mis personajes están hechos de mis ausencias, de mis pérdidas y carencias,

de lo deseado... Es en el dolor donde tomo contacto conmigo, pues en la armonía simplemente soy parte de lo amado, estoy allí, soy un todo con el todo. Soy barco, mar y viento. En el dolor me pienso, me divido, me recojo los pedazos.

Los personajes asumen mis dolores, yo asumo los de ellos. Luego de algunas representaciones, se forma un terreno común, una tierra de ambos, de transparencias.

Así me conozco, el acaecer de mi vivir me enseña de mí, la observación de los acaeceres de otros me enseña a reflexionar sobre mí y sobre los otros. El acaecer de la ficción me enseña también sobre mí y sobre el personaje. El conocimiento de lo que soy sólo lo puedo adquirir en base a la experiencia y a la autodescripción de la experiencia.

Hacer un personaje es para mí un autoconocimiento, en la medida que es una autodescripción en términos de metáfora.

Yo no me llamo Vicente, tengo ambas orejas completas y no tengo un hermano Théo, pero algunos datos de sus soledades, de sus pérdidas y ansias, hacen aflorar las mías. ¡Cómo me he aprovechado de tí, Vicente! ¡Y de tí, pobre contrabajista estatal! ¿Saben? Cuando éste grita desde la soledad de su habitación con aislación acústica ¡"Sara"! soy yo el que grita, es un grito mío, arrancado de mi experiencia más profunda, de mi autodescripción, y ese nombre ... bueno, es un sinónimo.

He llegado a pensar que siempre me termina ocurriendo lo que le ocurre a los personajes, pero a veces dudo, y pienso que tal vez sea al revés, y es a ellos a quienes les pasa lo que a mí.

El actor está en un continuo hacer y un continuo observar. Grotowski lo llama el yo-yo, el yo que hace y el yo que observa simultáneamente. Un yo provoca la acción y la vive, el otro yo observa lo que acaece y sugiere nuevas provocaciones, de las que resultan nuevos acaeceres que van comprometiendo, dando forma al flujo de la acción, a la vida del personaje, a la interpretación de la obra.

El actor y el personaje son una relación,

un sistema de comunicación, sistema de vasos que funciona al interior de otros sistemas, de otras relaciones, de otras transparencias que, en suma, son interpretaciones al interior de otras interpretaciones. La obra escrita por el dramaturgo es ya en sí un complejo de relaciones que el director, al poner en escena, ubica en otro sistema de relaciones al interior del cual el actor, en circuito con su personaje, constituye su propia interpretación, que a la vez es fruto también de la interpretación que el director hace de la obra del autor.

Lo que se llama la interpretación del actor es un producto único, personal, intransferible, en la que figura su recóndita memoria, las emociones que despiertan los datos del personaje y las provocaciones del director tendientes a activarlas.

La puesta en escena es, desde luego, otro sistema de provocaciones e interacciones que actúa sobre los actores.

La interpretación es la forma, expresión de un todo, resultado de las acciones recíprocas de las partes.

La forma es la vida. Está en el tiempo, es dinámica, es cambio y movimiento, actúa en el tiempo, y el tiempo provoca en ella continuo cambio. Es vida porque implica selección, diferenciación, opción, creación de límites, complejización, síntesis, información, oposición, conflicto, dramatismo.

La no-vida es lo estático, lo homogéneo, lo que a cada instante no nace de nuevo. Sólo la forma se puede modificar a sí misma, y a la vez mantenerse a sí misma. Sólo en la medida que es y que cambia hace aparecer un entorno que también cambia. Es en este sentido que el teatro provoca el cambio.

La forma informa y la información forma, en el caso de lo artístico, una estructura simbólica que se va generando en un proceso de descartes a partir de múltiples potencialidades. Cada intérprete es multipotencial en un principio, hasta que se va generando un conjunto de acciones recíprocas que lo van modificando en la medida que el entorno le va entregando nuevas informaciones. Así va apareciendo un objetivo, a veces, las más,

dificultosamente, que va provocando nuevas modificaciones en quienes se interesan en lograrlo. A través de este proceso llegamos al orden final, a lo que sellama *el espectáculo*. Gran todo, forma que encierra conjuntos de interacciones en continuo movimiento y modificación en el gran tiempo y en el gran espacio consensual y mágico.

Es el teatro dramático, inútil como todo arte y también como toda ciencia. En sí no pueden pretender utilidades específicas, sólo pueden bastarse a sí mismas, ser un universo contenedor de universos, un diferenciador de infinito.

Las utilidades que pretendemos adjudicar a lo artístico están fuera del fenómeno mismo, son las técnicas que se desprenden de él. El arte y la ciencia pueden ser aplicados a muchos objetivos, pero en sí mismos no tienen fin ni utilidad. Son, eso sí, el fuego de la vida. La sola existencia de la forma artística es la contrapartida de todo lo que tiende a homogenizarse, a desorganizarse, a morir, a dejar de ser diferenciador de la muerte.

Durante mucho tiempo he pensado aplicar el teatro a la redención de la humanidad en muy diversos planos. Con el tiempo, me he puesto más modesto. Ahora me contento con lograr algún espacio personal con el espectador: que aquello que le cuento desde el escenario, que es muy personal, le llegue también personalmente, que generemos entre ambos una confianza, un espacio psíquico, una intimidad en medio de lo público. Si ahora, en este rato de lectura, algo de esto ha sucedido, si nos hemos hecho más amigos, entonces, quiere decir que esta notable Academia ha hecho bien en presentarme ante ustedes. Y en cuanto al tiempo que me ha tomado llegar a este importante momento, sigamos la propuesta de Hans Castorp desde su sanatorio de la montaña: "Hagamos pedazos al tiempo, hagamos con él un caos deliberado, un tiempo sin medida ni razón", y no digamos que me ha tomado tres décadas, digamos que empecé sólo ayer este camino, o que todavía no lo he empezado realmente, que me estoy preparando. •

EL TEATRO MEXICANO HOY*

LUIS DE TAVIRA**

Director teatral

Director del Centro de Experimentación Teatral
del Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F.

—México es un país de gran complejidad cultural e institucional. ¿Cómo se organiza la actividad teatral allí?

—Intentaré dividir la actividad teatral, que es enormemente diversa y plural, siguiendo el concepto de modo de producción. Hay tres grandes rubros: el teatro subvencionado, el de gestión pública, no única y exclusivamente por parte del Estado aun cuando éste es fuerte, sino también por parte de los municipios o de las universidades públicas; el teatro privado, que sigue el esquema más tradicional del empresario privado muy a la manera norteamericana, y el teatro independiente, un movimiento cada vez más fuerte que está surgiendo como una alternativa, quizás la más viable en este momento. A diferencia del teatro privado, no implica un productor, que es el que hace el negocio y recibe el beneficio por ser el dueño de los modos de producción. El teatro independiente sería el teatro de los que hacen el teatro, que son dueños de su propia sala, que son los que hacen la inversión y reciben los beneficios por cooperativa.



—Si cuantificamos, ¿cuántas compañías estables, profesionales, funcionan en México y en Ciudad de México y qué proporcionalidad tienen estas tres formas orgánicas que tú cuentas?

—El problema de la estabilidad quizás sea el problema más complejo que se vive en México, porque ha

habido todo un desmonte de los grupos estables. En este momento solamente existe un grupo estable en México, de acuerdo a la más estricta concepción de grupo estable, y una enorme cantidad de actividad teatral estabilizada. Digamos que en la década de los 70 y mitad de los 80 se vio un fenómeno en donde el teatro público creció casi hasta hacer desaparecer el teatro privado, invirtiendo el fenómeno que se había dado en los años 50-60, en donde la mayoría de la actividad teatral era del teatro privado. En ese período de los años 70 y mitad de los 80, digamos que el 70% de la actividad teatral era del sector público, el 25% del sector privado y un 5% del sector independiente. En este momento yo diría que hay un 50% de actividad teatral pública, un 25% de teatro privado y un 25% de teatro independiente.

*Entrevista realizada por la directora de Apuntes, María de la Luz Hurtado, en octubre de 1990, en Cadiz, España.

**Las puestas en escena más relevantes en la trayectoria como director teatral de Luis de Tavira son: *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, versión Luis de Tavira, *Novedad de la patria* de Luis de Tavira, *Grande y pequeño* de Botho Strauss y *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero.

En el teatro independiente comienzan a surgir intentos de grupos estables que no siguen estrictamente lo que tradicionalmente entendemos como un elenco estable, pero sí una institución estable. Esto, como una vía de profesionalización de la actividad teatral que en México existe, a diferencia de muchos países latinoamericanos, desde hace muchísimos años: en México, sobre todo en Ciudad de México, los actores viven de su profesión desde hace muchísimo tiempo. Lo que pasa es que en la actualidad esto se combina mucho con la actividad televisiva o cinematográfica.

—¿Cuántos montajes se hacen al año en México o en Ciudad de México, a nivel profesional?

—Si tú abres un periódico en México, en este momento, encuentras una oferta de cartelera de más de cien espectáculos en un día.

—¿Y hay público para todo ese teatro?

—Hay público para todo ese teatro y ese teatro es mínimo y minoritario en relación a la población. No olvidemos que Ciudad de México debe tener cerca de 20 millones de habitantes. Hay allí aproximadamente 120 salas teatrales funcionando a diario, algunas de ellas con varias funciones al día. Empieza a surgir un movimiento también importante de salas y de espacios alternativos, de pequeñas salas en lugares que no son originalmente destinados al teatro, como por ejemplo, las librerías y la recuperación de sitios históricos. Estos espacios alternativos casi duplican este número de salas teatrales, de manera que esto da una idea de la gran diversidad del fenómeno teatral. Ahora, de estos 120 espectáculos consignados por la cartelera, yo diría que un 60% es basura.

—Hablemos del 40% restante, ¿Cuáles son las principales tendencias que hoy existen de creación teatral? ¿Cuál es la tradición teatral allá, es una tradición realista, es grotesco, cómo se ha ido modificando eso? Respecto al teatro de autoría nacional, no sé

si ustedes lo identifican como un teatro de mayor creatividad.

—Es muy diverso, sería muy simplista intentar hacer una esquematización de cuáles son las tendencias teatrales. Yo diría que en México se hace el peor teatro del mundo y el mejor teatro del mundo, el teatro más viejo del mundo y el teatro más nuevo del mundo; es decir, que lo mexicano no viene a significar en ese sentido necesariamente nada concreto. Hay, a partir del final de los años 70 y toda la década de los 80, un importante movimiento de una nueva dramaturgia. En este sentido, México no es diferente del mundo en lo teatral. Hay un regreso hacia el texto a partir de la consolidación del ejercicio del concepto de puesta en escena que caracterizó los grandes experimentos de los años 60 y principios de los 70, en donde había un divorcio respecto al texto, respecto a la escritura, al papel del texto en la escena y a la propia escritura teatral. En este momento hay un regreso hacia el texto, pero un texto distinto, un texto que ya incorpora en su concepción el fenómeno complejo de la puesta en escena. Esta nueva dramaturgia sí implica una importante característica nacionalista en el sentido de hablar de los problemas mexicanos, de la realidad nacional, del personaje, de los distintos personajes que compondrían esta realidad nacional, mucho más que una problemática de tipo universal. Hay una fuerte tendencia de lo que yo llamaría un teatro periodístico.

—¿Documental, antropológico?

—No necesariamente; lo llamo periodístico porque está referido a sucesos recientes vividos en México.

—¿Abordados desde lo social o lo político?

—La tendencia del teatro político muy marcada en los años 70, con una intención didáctica, provinciana, política, está languideciendo; hay mucho más un desafío hacia responder a las cuestiones sobre la mexicanidad. México ha sido culturalmente un pueblo con grandes dificultades para objetivarse

a sí mismo. Por un lado existió toda esta tendencia del realismo mágico que es de alguna manera una forma de sublimación. No podemos hablar de un realismo o un naturalismo mexicano que nos consiguiera objetivar, estilísticamente. Hay por lo tanto una preocupación por buscar la objetivación de lo mexicano a partir de la construcción de un nuevo realismo que no se encierre en los parámetros del realismo de mitad de siglo, sino tal vez en nuevas formas que no son simplemente las tendencias del teatro político o documental. Hay una gran preocupación de revisión histórica de momentos del pasado importantes, cruciales, para explicar las contradicciones de lo mexicano; hay una recuperación de viejas tradiciones, de la teatralidad popular. Existe un diálogo muy interesante, en y desde el teatro, entre la teatralidad y el cine mexicano de los años 40-50, que constituyó lo que llamamos *la edad de oro del teatro mexicano*, en un intento de búsqueda de un teatro post-televisivo.

-Explicame eso, por favor.

-No podemos olvidar que en el mundo el primer espectador del cine venía del teatro, los primeros actores del cine venían del teatro, los primeros realizadores del cine venían del teatro. Por lo tanto, tenemos un primer cine muy teatral. Lo mismo pasó relativamente hablando con la televisión: la primera televisión que comenzó a hacerse en México era una televisión que venía de la radio y del teatro y el espectador de la primera televisión y de la primer radio venían del teatro. En la actualidad es al revés: los que hacemos teatro hoy no podemos ignorar que nuestros espectadores vienen de la televisión. Esto está produciendo un teatro distinto, con un modo de ver las cosas ya influido por la televisión, pero con una recuperación del valor de la teatralidad sobre la televisión. Es lo que yo llamaría el teatro post-televisivo, un teatro mucho más ágil, mucho más vinculado a la naturaleza efímera del teatro y a su condición de arte del presente, del aquí y ahora del espectador y del actor sobre el escenario. En

su estructura, la sintaxis escénica incorpora lo asimilado por el espectador televisivo: esto tiene mucho que ver con la fragmentación, tiene mucho que ver con la minimalización de ciertas cosas, con la fractura del discurso lineal en el espectáculo y con una estética que comienza a consolidarse en este camino.

-Cuéntame un poco de tus búsquedas personales en la dirección teatral. ¿Tú te insertas en este teatro que denominas post-televisivo?

-De alguna manera sí. Lo que pasa es que yo tengo una trayectoria muy contradictoria, muy fiel al momento que me toca vivir dentro del teatro. Digamos que quizás la característica fundamental de mi teatro sería el continuar en la utopía del teatro total, es decir, el que concibe Wagner en el siglo pasado y al que responden las propuestas teatrales de Appia, de Craig, de Reinhard y después de Brecht. Es decir, no el teatro como literatura dramática, sino el teatro concebido como la fiesta de las artes, como el encuentro polisémico de los lenguajes artísticos: es decir, la dimensión musical, la dimensión poética del teatro, junto a la dimensión plástica, coreográfica, y todo esto en una realización esencialmente teatral por el aquí y ahora de la fiesta teatral, del hecho teatral, que no tiene ningún otro lenguaje. Para mí todos los lenguajes artísticos, incluidos el cine, la televisión y la radio, en la medida en que puedan acceder a la condición de arte, son susceptibles de ser teatralizados. En cambio el teatro, al revés, no puede ser diluido en ningún otro lenguaje que el teatral, justamente por su naturaleza de arte del presente, por la verificación en el aquí y ahora del teatro de la ceremonia teatral.

-¿Tú has incursionado en lo autoral, trabajas con ciertos autores cercanos a tu postura estética o recompones textos en tu labor de director?

-Las tres cosas. He montado textos hechos, respetándolos totalmente, -bueno, siempre hago yo un texto posterior a la pro-

puesta dramática—pero también he construido espectáculos a partir de un texto mío o he trabajado con el autor. Recientemente he trabajado con un autor, con Vicente Leñero, a partir de varios enfoques de arranque, como puede ser, Vicente ya escribió la obra y lo que yo hago es un texto posterior a esto, o juntos a partir de una idea mía él construye un texto o vamos haciendo él el texto y yo la propuesta escénica.

—¿Y también durante la puesta en escena tú vas reelaborando el texto a partir del trabajo con los actores?

—Sí, sin caer en los esquemas de lo que se ha dado en llamar creación colectiva.

—¿Qué rol le asignas al actor?
¿Cómo trabajas con él?

—Yo pienso que hablar en el teatro de creación colectiva es decir un pleonasma: el teatro es un arte colectivo, es un arte que hace una colectividad, pero especializada. Contaminar las funciones del actor con las del escenógrafo, con las del coreógrafo, con las del compositor, con las del autor, con las del director, me parece caótico y bastante estéril a la larga. No, yo pienso que cada uno tiene un lenguaje específico que hay que explotar al máximo.

¿Qué rol le asigno al actor? Pues la verificación del espectáculo. Estoy convencido de que el arte teatral, que el teatro, es ficción, pero a diferencia de otras artes de ficción—no todas las artes son de ficción—la ficción teatral está personalizada, de manera que lo que le sucede al personaje es la ficción teatral. Si no le sucede al personaje no existe. En la novela, el autor de la ficción puede plantear una realidad objetiva, como decir que llueve mientras el personaje piensa. En el teatro todo es posible, pero si al personaje no le sucede que llueva, no está lloviendo, así eche-



“El martirio de Morelos” de Vicente Leñero. Dirección de Luis de Tavira.

mos cántaros y litros de agua todo el tiempo. Al revés, así no echemos una gota de agua, si al personaje que está siendo creado por el actor le sucede que llueve, está lloviendo; si el actor creando el personaje está viendo el mar, el mar existe. Es decir, el espectáculo está en la mente del actor y hay una comunicación claramente telepática entre la creación de ficción que produce el actor y el espectador que la recibe.

Mi teatro es muy espectacular, muy en esta búsqueda de totalidad de lenguajes, pero afinado totalmente en la creación ficticia del actor. Para mí, el espectáculo está en la mente del actor y en su capacidad de ser proyectada y transmitida al espectador en un espacio vacío o en un espacio pleno. El eje del espectáculo son los actores. Pero yo planteo la construcción del personaje de alguna manera al revés de lo que dice Stanislavsky: para mí el personaje lo crea el actor que está al frente del

propio actor, porque uno muchas veces no es lo que cree que es, sino es lo que resulta frente al otro. Por poner un ejemplo, el personaje que es el rey no sabe que es rey, sabe que es él; es el que está enfrente que lo hace rey por como se comporta delante de él, lo que viene a dar un resultado distinto. Porque alguien puede estar muy convencido de que es el rey, pero si el que está enfrente no lo ve como tal, pues no pasa de ser un loco de manicomio. Entonces yo trabajo mucho este asunto de la construcción por reflejo entre los actores, es decir, a partir de un "no sé quién soy" del personaje que se enfrenta al estímulo que está fuera y se responde a su identidad a partir justamente de la interacción con los otros actores.

-¿Tú sueles trabajar con un grupo de actores más o menos estable?

-El grupo con el que yo trabajo es un grupo estable que trabaja para un repertorio.

-¿En un teatro privado, universitario o estatal?

-Es un teatro público, estatal. Yo trabajo en el Centro de Experimentación Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes que existe desde 1985 dedicado a la investigación teatral. Digamos que es un laboratorio de investigación en los lenguajes escénicos a partir de una compañía estable dedicada a esto, justamente porque el lenguaje teatral depende de la estabilidad en la búsqueda. Si tú conformas un elenco para cada experimento, tienes que inventar el teatro cada vez. Nosotros trabajamos al revés del modo de producción tradicional, que es "quiero montar esta obra, cómo, con quién"; nosotros planteamos "somos éstos, qué hacemos". Estamos trabajando en diálogo continuo con la Compañía Nacional de Teatro, con la que también trabajo. Mis últimos montajes han sido con la Compañía Nacional de Teatro, que existe frente a lo que es el Centro de Experimentación Teatral. Serían dos elencos estables con política de repertorio, pero proyección estética muy distinta. En este momento la Compañía Nacio-

nal de Teatro se ha planteado el propósito de la revisión histórica de la dramaturgia nacional a partir de su verificación contemporánea, y el Centro de Experimentación Teatral está más abierto hacia las corrientes universales del teatro contemporáneo y a la producción de nuevos textos teatrales.

-¿Cuál ha sido tu relación con el teatro universitario y qué función cumple en México?

-Yo pertenezco a lo que podríamos llamar el movimiento del teatro universitario mexicano que surge en la Universidad Nacional Autónoma de México y que se consolida como el teatro profesional artístico versus un teatro profesional que sería muy discutible en términos artísticos en México. Nuestro movimiento se plantea como un teatro de búsqueda a partir de los años 60, y se caracteriza por asumir la invención de un teatro mexicano para nuestros días y que crea fundamentalmente el teatro de puesta en escena frente al teatro de autor. Se hace posible a partir de varias posiciones muy radicales sobre el quehacer teatral, como, por ejemplo, no trabajar con cualquier actor sino con el actor formado. Esto me vincula a la formación de actores profesionales dentro de la Universidad.

-¿Hay escuela de preparación de actores?

-Sí, hay varias escuelas, pero yo pertenezco al grupo que fundó el Centro Universitario de Teatro, el CUT (curiosamente hay otro CUT en Chile, pero es de trabajadores). Nosotros fundamos el CUT como un centro de formación teatral práctica, a diferencia de la escuela tradicional que existe en la Universidad también, con un peso académico y teórico poco útil que no resuelve los problemas del quehacer escénico y en cambio lleva en sí un fardo pesadísimo de teoría poco verificable; sería el defecto de las academias ortodoxas. El CUT, en cambio, ha sido un centro de formación de actores sobre la premisa de qué teatro queremos hacer, con quién, para qué

tipo de teatro queremos formar a los actores, bajo una visión y un esquema que pretende o ambiciona el actor más dúctil posible. Un actor con una capacitación en el campo de la biomecánica, de la música, de la danza, de la construcción profunda del personaje, que nos hará posible contar con un capital artístico susceptible de inventar y de descubrir cosas.

—¿Cuántos años dura esa formación teatral?

—Cuatro años. Son cuatro años de continua práctica que después tiende a crear un último año de elenco estable. La idea es formar al actor en generación, de grupo. Sería un poco distinto, contrario y opuesto, a la hipótesis de trabajo del Actor's Studio, que son actores formados individualmente para competir en el medio. En el CUT nosotros formamos al actor dentro del grupo para funcionar en un grupo, y que se consolida y forma y gana una personalidad en el medio identificado a una generación, lo cual hace

que, terminada la formación, estos grupos tiendan a subsistir un tiempo. En estos momentos en México estamos padeciendo un acoso importante de absorción de los actores por parte de la televisión comercial, que ya se dio cuenta que los mejores actores, los más dúctiles y los que resultan más económicos (porque al ser los más capacitados son los que quitan menos tiempo para resolver y elevan la calidad) son los actores formados por la Universidad, por el CUT, o por Bellas Artes. Nos están destruyendo y atomizando los grupos estables: no se puede competir a niveles económicos con lo que les da la televisión ni nosotros podemos pedirles que renuncien a su proyección popular a través de la televisión o a los niveles económicos que la televisión comercial está dando. Ya estamos entrando en una crisis importante; se está convirtiendo en un verdadero problema la formación de repartos, cuando la aspiración es tener a los mejores actores en las producciones y éstos están en la televisión. •

"Novedad de la patria", dirección de Luis de Tavira.



SIMPÓSIUM INTERNACIONAL DE TEATRO IBEROAMERICANO EN LA ESCUELA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

Fueron días de intensa discusión, de intercambio de experiencias e información, de propuestas teóricas y metodológicas, los que se vivieron en mayo pasado con ocasión del Simposium organizado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, bajo el auspicio de Conicyt y Celcit, y coordinado por los investigadores María de la Luz Hurtado, Eduardo Guerrero y Juan Andrés Piña.

La convocatoria a presentar ponencias y a asistir al evento tuvo una enorme acogida, manifestándose la necesidad e interés existente de discutir al más alto nivel temas como historia del teatro latinoamericano en los siglos XIX y XX, teatro y sociedad, dramaturgia contemporánea, análisis dramático y de la expresión escénica, teatro y movimiento social, crítica teatral, etc.

Veintuna ponencias fueron presentadas

durante tres jornadas de trabajo, de las cuales once correspondieron a investigadores y críticos provenientes de Argentina (B. Seibel, T. Klein), Brazil (C. Guimarães), Puerto Rico (J. L. Ramos), Estados Unidos (P. Bravo, M. Rojas, J. Villegas), Francia (E. Golluscio), Inglaterra (C. Boyle) y España (J. Monleón y R. Salvat) y diez a profesores de universidades chilenas (U. Católica: J. Coloma, C. Cerda, E. Guerrero, M. L. Hurtado, C. Morel, J. A. Piña; U. de Chile: J. R. Morales, E. Thomas y U. de Santiago: S. Pereira y B. Watts).

Un numeroso público, compuesto por profesionales del teatro, aficionados, miembros de grupos, estudiantes, educadores, historiadores, literatos, críticos y profesores, siguió durante tres días las exposiciones y participó activamente en los debates, preguntando, cuestionando, precisando, relacionando las ponencias, sacando conclusiones útiles para su práctica y pensamiento actual sobre el teatro latinoamericano.

Una de las opiniones más recurrentes fue que hay un muy escaso conocimiento y divulgación de nuestra historia teatral latinoamericana, de cuáles son las teorías y métodos más adecuados para su conocimiento e interpretación; la necesidad, por tanto, de investigar, publicar, conectarse, coordinar esfuerzos a nivel iberoamericano fue una conclusión ampliamente compartida.

El Simposium, en un caudal informativo que a veces fue difícil de asimilar de inmediato, removió ideas y provocó inquietudes. La publicación por la Escuela de Teatro de la U. C. de los textos completos de las ponencias presentadas será un aporte a la divulgación y uso de este rico material. •



Memorias

JORGE ALVAREZ

Ha muerto Jorge Alvarez, uno de los más grandes actores que haya producido Chile, de originalísima personalidad, versátil, culto, espiritual, artista en el sentido más amplio y cabal de la palabra. El increíble repertorio de obras que interpretó (más de 150 piezas) es una prueba de su enorme entrega al arte teatral del país y de su colaboración con todos los teatros más importantes de Chile.

Personalidad única, multifacética, a veces contradictoria, lleno de grandes cualidades y de pequeñas manías con las que había que saber convivir porque, a la postre, resultaban insignificantes al lado de su enorme talento.

Era un actor aparentemente sin técnica. Aparentemente. Pero con un tremendo oficio. No tenía sentido de la ubicación en el escenario. Siempre se ubicaba mal durante los ensayos. Siempre estaba donde no tenía que estar. Era como infalible. Generalmente había que llevarlo, guiarlo, conducirlo como a un ciego, sobre todo en los desplazamientos. En materia de vocalización, matices, dicción, sonoridad de la voz, inflexiones, no tenía problemas. Poseía una imaginación notable. Con los años se fue volviendo calvo y jamás lo vi en escena usando un bisoñé. Todo lo hizo siempre con su propio no-pelo, y sin embargo, siempre parecía que había cambiado de peinado. Lograba verse completamente distinto en cada caracterización.

Tenía una facilidad asombrosa para componer personajes absolutamente diferentes. Entre estos personajes recuerdo el policía loco que interpretó en mi obra *El estafador Renato Kauman*; era un policía que, prácticamente, hablaba solo durante unos ocho o diez minutos. Este policía se había



vuelto histérico al realizar su trabajo en Nueva York, ciudad que odiaba y detestaba profundamente. La razón era que se sentía estafado porque antes de irse a Nueva York, en su pueblo lejano de origen, le habían dicho que no sólo era la ciudad más grande del mundo, sino la que tenía los edificios más altos del mundo. El encontró, una vez trabajando en Nueva York, que era una ciudad chica, insípida e insignificante, y alegaba furiosamente en contra del edificio Empire State, diciendo que era chato y pequeño. En este personaje logró una caracterización que muchos críticos calificaron de genial.

El podía hacer las cosas más extravagantes e interpretar también las cosas más extravagantes con un asombroso sentido de la verdad y la sinceridad, y con una gran capacidad de proyectar esto hacia el público. Era un actor extraño, insólito, que a veces actuaba fuera de todas las reglas aparentes del teatro pero entregando una verdad absoluta y, cuando quería, de una naturalidad asombrosa, como el personaje que representó en el sketch final de *Alicia en el país de las zancadillas*. Una prueba de su naturalidad, cuando él creía que debía usarla, está en el papel que interpretó en la película de Silvio Caiozzi *Julio comienza en julio*. En mi opinión, de todos los actores de ese film, es el que está más natural.

Para que un actor con tanta fuerza física, de tan poderosa personalidad y riqueza expresiva, y siendo esencialmente un actor de teatro, pudiera actuar tan bien en cine y

con tanta naturalidad, es porque tenía una sensibilidad infalible (con tanta máscara, con tanta voz, con tanta proyección y porque Caiozzi lo dirigió muy bien). Puede parecer extraño que un actor que se había especializado en el teatro de vanguardia, en personajes insólitos y absurdos, poseyera paralelamente esta naturalidad y este sentido de la verdad. En estas caracterizaciones insólitas, lo que él hacía nunca era externo, todo emergía desde el espíritu, la conciencia y el alma del personaje, y afloraba a la superficie con esa naturalidad y verdad que ya señalaba. Transmitía, comunicaba, emocionaba, enloquecía y hacía reír al público, pero siempre a través de una verdad tremenda: No era el absurdo, la mueca por la mueca y el disparate por el disparate. El tenía su mundo absurdo, y lo exteriorizaba con un lenguaje propio y personal, y siempre lograba alcanzar una coherencia interior en esos personajes, por disparatados que fueran. Por eso que era un actor *verdadero*, porque a veces el teatro del absurdo se presta para cualquier engaño o estafa. Es muy fácil engañar al público escribiendo incoherencias, con el pretexto del absurdo o del vanguardismo. El absurdo, por el contrario, necesita un manejo de la lógica mucho más riguroso que ningún otro actor o autor; necesita, además, una cuidadosa caracterización y no caer jamás en extravagancias y contorsiones externas, tanto en el lenguaje (autor) como en la locución o gestos (actor). Si el actor no va manejando coherentemente esta apariencia de locura y con un gran sentido del mundo interno del personaje, caería simplemente en una estereotipación gratuita.

Era un actor de mala memoria, pero cuando fijaba el parlamento, lo recordaba para siempre. También era un actor con gran iniciativa e inventiva: se le ocurrían y proponía muchas cosas y el director tenía el privilegio de ir seleccionando las que le parecían más apropiadas. En definitiva, Jorge era un actor que necesitaba mucha dirección, pero con gran iniciativa propia. Un caso especialísimo. Ahora, si uno no lo conocía previamente y presenciaba una lectura de una obra,

podía pensar que era el actor menos dotado y menos apropiado del mundo. Simplemente, no sabía leer en voz alta a primera vista, era un desastre.

Le vi en otras muchas obras en papeles completamente disímiles, como por ejemplo Agustín, el rol que efectuaba en *Martín Rivas*, con el cual logró su primer éxito de público y de crítica; el Delfín en *Santa Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson, o en comedietas brillantes como en *Aló, aló, número equivocado*, de Julio Asmussen (junto a Silvia Pinal y Jorge Mistral) o en *Una noche encantadora*, de Jacques Deval, junto a Inés Moreno. En realidad, su gama de actor era inmensa. Podía interpretar todos los géneros, todos los estilos y pasar de la tragedia al sainete con una facilidad asombrosa; por eso, era un actor esencialmente tragicómico.

También él realizó un gran aporte a la dramaturgia chilena interpretando muchas obras de gran éxito y repercusión de crítica, como *Flores de papel* de Egon Wolff, o *Un hombre llamado Isla* de Jorge Díaz. De mi repertorio estrenó cinco obras: *El estafador Renato Kauman*, *La muela del juicio final*, *Su excelencia el embajador*, *La mano y la gallina* en su segunda versión, y *Alicia en el país de las zancadillas*.

En suma, era un actor que estuvo tremendamente comprometido con la creación dramática de los autores chilenos más divulgados, cuyo aporte fue de una importantísima significación.

Fue fundador y colaborador casi permanente del Teatro de Cámara que organizó Ana María Palma. Ahí actuó en *El buen doctor*, de Neil Simon-Chéjov; *Y era la alondra* de Jean Anouilh; *José*, de Egon Wolff; *Su excelencia el embajador*, etc.

Jorge Alvarez colaboró no sólo con los teatros universitarios, sino con casi todas las compañías particulares de Santiago.

Ha desaparecido un gran actor, un actor talentosísimo, curioso y extraño, que el teatro chileno -especialmente de vanguardia- echará de menos inevitablemente.

Fernando Josseau

Reseñas

IMPRO IMPROVISACIÓN Y EL TEATRO

KEITH JOHNSTONE

Traducción de Elena Olivos y Francisco Huneus
Editorial Cuatro Vientos, Stgo., 1990

Keith Johnstone, profesor de improvisación en el Royal Court Theatre de Londres y director de la compañía The Theatre Machine, ha incursionado en prácticas teatrales, pedagógicas y psicoterapéuticas. La Editorial Cuatro Vientos publica su *Impro*, añadiendo un título más a los tantos que durante estos años nos han acompañado, siempre dentro de su objetivo de colaborar al crecimiento de la persona y de los grupos.

Impro nos llega de cerca. Si bien es cierto estaría dirigido fundamentalmente a "gente involucrada en el arte teatral", el hecho de que el autor considere la creatividad y la imaginación como patrimonio normal de todos los seres humanos lo convierte en un texto útil para educadores, estudiantes de carreras humanistas y personas que trabajen con grupos.

Johnstone, a través de múltiples técnicas y ejemplos, desea desbloquear y favorecer la imaginación hacia el encuentro de un personaje más pleno, realizado, propio.

Son múltiples los aspectos en que el oficio teatral es abordado; entre estos nos parece de especial importancia lo relativo a la relación director-actores, sugiriéndose nuevas acciones, formas de jugar, cuestionándose en suma el status que un director (profesor, facilitador, guía, etc.) pueda adquirir dentro de un grupo. También es abordado el tema de la espontaneidad, el *vivir la situación*, la difícil tarea a la que se enfrenta el actor para mantener la frescura y lo sorprendente de la *primera vez* a lo largo de una temporada teatral.

El capítulo relativo al "Status" (que no equivale al status social sino a algo que uno hace en términos de establecer o mantener un orden jerárquico), aparece como un concepto nuevo que puede transformarse en una herramienta de gran utilidad en el paso hacia la "vida en el escenario". Posiciones corporales, uso del espacio, tonos de voz y especialmente la mirada han de conjugarse en lo que el autor llama las "transacciones de status", término

que también podría utilizarse en el estudio de las obras dramáticas en el sentido de que ciertos estilos (teatro del absurdo) corresponden a aquellos casos en que se utilizan resquicios máximos de status.

En la sección dedicada al tema de la "espontaneidad", nos parece destacable el haberse referido a la importancia que se debiera dar a la relación con el otro actor en escena, cómo ésta debiera salirse de la preocupación por "salvarnos" nosotros mismos dirigiéndose en cambio hacia un juego que contenga elementos de "oferta", "bloqueo" y "aceptación".

Más adelante, *Impro* aporta una serie de juegos para estimular la escritura de guiones, con consejos prácticos tales como "cuidar que la acción permanezca en el escenario" o la sugerencia que para crear historias se piense, más que en inventar, en "interrumpir rutinas".

Finalmente, se muestra un acercamiento al misterioso tema de "la máscara" y el trance relacionados a la actuación, facilitándose la distinción, a veces tan compleja, entre el actor *fingiendo* ser otra persona y *siendo* otra persona.

Keith Johnstone se refiere así con respecto a su metodología de trabajo: "Las etapas por las que trato de conducir a los alumnos incluyen tomar conciencia de: (1) que luchamos contra nuestra imaginación, especialmente cuando *tratamos* de ser imaginativos; (2) que no somos responsables del contenido de nuestra imaginación; y (3) que no somos, como se nos enseña a creer, nuestra "personalidad", sino que la imaginación es nuestro verdadero "sí mismo".

Uno de los colaboradores de Johnstone dijo que éste "sabía cómo liberar a Dionisio"; agradecemos al autor y al editor el hacernos coparticipes en esta tarea.

Alberto Vega S.
Actor, profesor Escuela de Teatro U. C.

ESTRENOS NACIONALES PRIMER SEMESTRE 1991

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Una pareja en la cama toman desayuno, él se va después de un posible beso. #	Creación colectiva	Los Inconquistables	Cámara Negra	-Bastión Bodenhöfer -Francisco González	Enero
Imagínate una historia #	Creación colectiva	Teatro Q	Santiago y su alrededores	-Fabiola Muñoz Música: J. C. Mozo	Enero
Sexy boom #	Luis Rivano		Teatro Abril	-Sergio González Coreografías: Jorge Olea	Enero
Paga Moya #	C. García Huidobro Julio Bravo Gerardo Cáceres Jorge Ramírez Francisco Zañartu		Teatro Providencia	-Gerardo Cáceres -Susana Bonchil -Roberto Grim -Montserrat Catalá	Enero
Vida, suerte y regreso del Teniente Bello #	Creación colectiva	La Luna	Teatro callejero		Enero
La última noche que pasé contigo	Lucho Córdoba	Cia de comedias de Roberto Nicolini	Teatro Abril	-Sylvia Gutiérrez -Alejandro Perales Música: Fernando González	Marzo
La muerte y la doncella #	Ariel Dorfman	A. Reeves M. A. Bravo C. Arredondo	Teatro de la Esquina	-Ana Reeves -Juan Carlos Castillo -J. C. Castillo, Fernando Suazo Música: Andreas Bodenhöfer	Marzo
Los pianistas mocos #	Fernando Josseau	Corporación Cultural de Los Condes	Teatro Apoquindo	-Fernando Josseau -Ricardo Moreno -Ricardo Moreno	Marzo
Golondrina	Nicanor de la Sotta	Teatro Nacional Chileno	Antonio Varas	-Alejandro Sieveking -Sergio Zapata -Guillermo Ganga -Sergio Zapata	Abril

Primer estreno

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
El arreglo de Washington	Pedro J. Malbrán	Cía de T. Chileno Sindicato de Actores y Artistas de Chile	Alejandro Flores	-Hermógenes Méndez	Abril
Das en el desván #	Carlos Genovese	Taller Siglo XX	Teatro Taller Siglo XX	-Carlos Genovese -Carlos Garrido -Carlos Garrido -Maya Mora	Abril
La viuda de Apablaza	Germán Luco Cruchaga	Teatro del Arte	Teatro de la Esquina	-Rolando Valenzuela -Luis Pirhum	Abril
El medio amigo #	Andrés del Bosque		Teatro Abril	-Andrés del Bosque Música: Oscar Zimmerman	Abril
Amor de mis amores (de Tres noches y un Sábado)	Patricio Contreras e Ictus	Compañía Musa	Teatro Abril	-Hernán Vallejos	Abril
El rucío de los cuchillos #	Luis Rivano	Compañía Buvos	Teatro El Conventillo II	-Silvia Santolices	Mayo
Es cuento viejo	Creación colectiva	Grupo La empresa	Corp. Arros	-Ernesto Bravo	Mayo
Los ángeles ladrones	Jorge Diaz Vittorio Cintolesi	Teatro Itinerante Minist. de Educación	Camilo Henríquez	-Ramón Griffero Música: V. Cintolesi	Junio
El Cid #	Vicente Huidobro (adapt. Daniel Muñoz)	Teatro Dírrambo	Teatro Fundación DUOC	-Daniel Muñoz -Silvia Lagos -M. Paz Fernández Música: Jorge Coulón	Junio
¿Quién me escondió los zapatos negros? #	Creación colectiva Teatro Aparte	Teatro Universidad Católica	Teatro U. C. Sala Eugenio Dittborn	-Rodrigo Bastidas -Ramón López -Ramón López -Marcos Correa	Junio
Transparencias #	Creación Colectiva	T. Vocacional USACH	Sala El zócalo	-Branu Vantman	Junio
Parricidio	Montaje basada en poemas de Nicónor Parra	Nódulo Teatro	Teatro Abril	-Oscar Stuerda Diseños: Carlos Villalobos	Junio

Primer estreno

Recopilación: Alberto Vega

ESTRENOS INTERNACIONALES PRIMER SEMESTRE 1991

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
La ópera de tres centavos	Bertolt Brecht	Club de Teatro	Goethe Institut	-Fernando González -Rodrigo Pérez Diseños: Pablo Núñez Dirección musical: Francisco González	Enero
El castillo de Holstenro	Eugenio Barba Julia Varley	Odin Teatret	Com. Manseñor Enrique Alvar	-Eugenio Barba	Enero
Señorita Margarita	Roberto Athoyde		C. Cult. Arrayón	-Fernando Meneses	Enero
El arpa de pasto #	Truman Capote	Taller de teatro La Barroca		-Jaime Silva	Enero
La noche de la basura	Norberto Gianola	Les comediantes	Teatro Abril		Febrero
Cartas de amor	A. R. Gurney	Teatro del Alma	Teatro El Conventillo I	-Luis Poirot -Juan Carlos Castillo -J. C. Castillo, L. Poirot	Marzo
Matrimonio a la fuerza	Molière	Teatro de la Esquina	T. de la Esquina	-Miguel Angel Bravo	Marzo
El malentendido	Albert Camus	Escuela de Arte Dramático	Corp. Arrau	-Jorge Loncón	Marzo
El retablllo de Don Cristóbal	F. Garcia Lorca	Compañía Teatro Azul	Sala Abril	-Ana María Vallejo	Marzo
Bodas de sangre	F. Garcia Lorca		Teatro Carola	-Alejandro Sieveking -Sergio Zapata -Sergio Zapata	Abril
La lección	Eugenio Ionesco		Teatro Abril	-Colectivo -Alejandro González -Otilio Castro, Vicente Ruiz	Abril
Tiempos difíciles	Charles Dickens (Adapt. Stephen Jeffreys)	London Actor's Partnership	Teatro U. Católica	Giles Block	Mayo

Primer estreno

OBRA	AUTOR	GRUPO	SALA	DIREC. ESCEN. ILUM. VEST.	MES ESTRENO
Cajamarca	Claude Demarigny	Patrocina Inst. Chileno Francés	Palacio Hidalgo, Cerro Sta. Lúcia	-Claudio Pueller Diseños: Hernán Pantoja	Mayo
Cuento de invierno	W. Shakespeare	Teatro Itinerante, Min. de Educación	Sala Camilo Henríquez	-Ramón Griffiero -Herbert Joackers -Herbert Joackers -Herbert Joackers Música: A. Bodenhöfer	Mayo
Mujeres (Amor maternal, La más fuerte)	A. Strindberg	Teatro La Borraca	Teatro Abril	-Jaime Silva -Alberto Browne -Alberto Browne -Noelle Laberthe	Mayo
Los duendes y el zapatero	Hermanos Grimm	Cia de teatro infantil El Bufón	Centro Cultural de la Reina	-Colectiva	Mayo
La posadera	Juan Carlos Goldoni	Grupo de teatro Andante	Centro Cultural de Los Andes	-Rodrigo Guijón -Enrique Núñez Música: J. C. Zagal	Mayo
Los chicos de la fiesta	Mart Crowley		Teatro El Conventillo I	-Tomás Vidiella -Tomás Vidiella	Mayo
El rosario de la aurora	Francisco Benítez	La Buhardilla (España)	Teatro U. de Chile	-Fco. García Torrado -Ricardo Lusa -Manuel Muñoz -Marcelos Castro	Junio
El acróbata #	Owen Korn Salim Abara	La Cartelera	Teatro Imagen	-Ingrid Leyton -Patricio Oróstegui	Junio
Calígula	Albert Camus (Adapt. A. Goic)		Palacio Pereira	-Alejandro Goic -Alejandro Goic -Mateo Iribarren -Francisco Delgado	Junio
La danza macabra	A. Strindberg	Teatro Universidad Católica	Teatro U. C. Sala I	-Keve Hjelm -Juan Carlos Castillo -Ramón López -Juan Carlos Castillo	

Ante de 15[€]
ICIA UNIVERSIDAD CAT
° ISTEMA

Noticias número

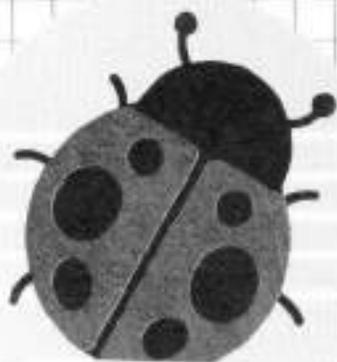
Primavera 1991 Verano 1992
APUNTES DE TEATRO N°103

Reportaje a El Rey Lear de Shakespeare
en traducción de Nicanor Parra y puesta en escena del Teatro U. C.

El Teatro Ictus y Jorge Díaz en su recreación escénica de Pablo Neruda

Teoría Teatral: Elementos de la puesta en escena
J. C. Gené: "El lenguaje de la acción"
B. Trumper: "Iluminación teatral"
C. di Girólamo: "El lenguaje espacial: el escenógrafo"
Edith del Campo: "La apariencia como imagen"

La utopía del hombre en busca de nuevos horizontes:
Obras ganadoras del VI Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn.



Caracol

F.M. STEREO
99.3 MHZ

La mejor imagen

sonal



El Chocolate de los Chocolates

**La Temporada de Teatro 1991
de la Universidad Católica de Chile
cuenta con el alto auspicio de
Banco Osorno y La Unión**



BANCOSORNO

Infórmese sobre el límite de garantía estatal a los depósitos.

**LO QUE HACE GRANDE A LOS HOMBRES
SON SUS OBRAS**



Para que muchos hombres y personas como usted puedan desarrollar sus obras con total tranquilidad y comodidad, Fincard pone a su servicio 30 sucursales en todo Chile, su amplia red de cajeros automáticos con la más avanzada tecnología, para atender a más de 200 mil clientes, todos los días, con sus tarjetas Mastercard y Magna.



FINCARD
LA VENTAJA DE SER EL MAS GRANDE

Fincard S.A., Casa Matriz: Av. Libertador B. O'Higgins 1427, Santiago, Chile.
Teléfono 724533, Telex Nacional 645353, Telex Internacional 340467, Fax (562) 6983853.