

1952: "Fuenteovejuna" de Lope de Vega se recuerda hasta hoy como una dirección y montaje maestros, en la historia del ITUCH. Dirigió Pedro Orthous, sobre escenografía de Oscar Navarro

**TELON DE FONDO DE
UNA GRAN AVENTURA**

DRAMATICA: EL ITUCH

CUMPLE 1/4 DE SIGLO

por **ENRIQUE BELLO**

Las mismas personas, elementos materiales semejantes, la misma o parecida acción, pero proyectados en un tiempo y un espacio diferentes, pueden, sin embargo, dar un resultado o no darlo en absoluto. ¿Cuántas veces durante muchos años se había pretendido antes de 1941, organizar en Chile un teatro nacional estable, y elevar el nivel del arte dramático en nuestro país? ¿Por qué aquellas iniciativas no prosperaron y por qué en cambio pudo lograrlo el grupo que fundó el Teatro Experimental?

Nos parece que para que un desarrollo se dé no bastan la acción, la idoneidad de los individuos y el apoyo del medio en que tal desarrollo pretende darse. Para que una iniciativa trascendente trascienda, deben producirse determinadas coincidencias, que de ningún modo tienen un origen misterioso o inexplicable. Esas coincidencias pueden ser investigadas y quien las estudie podrá desarmar y luego rearmar las piezas de esa estructura.

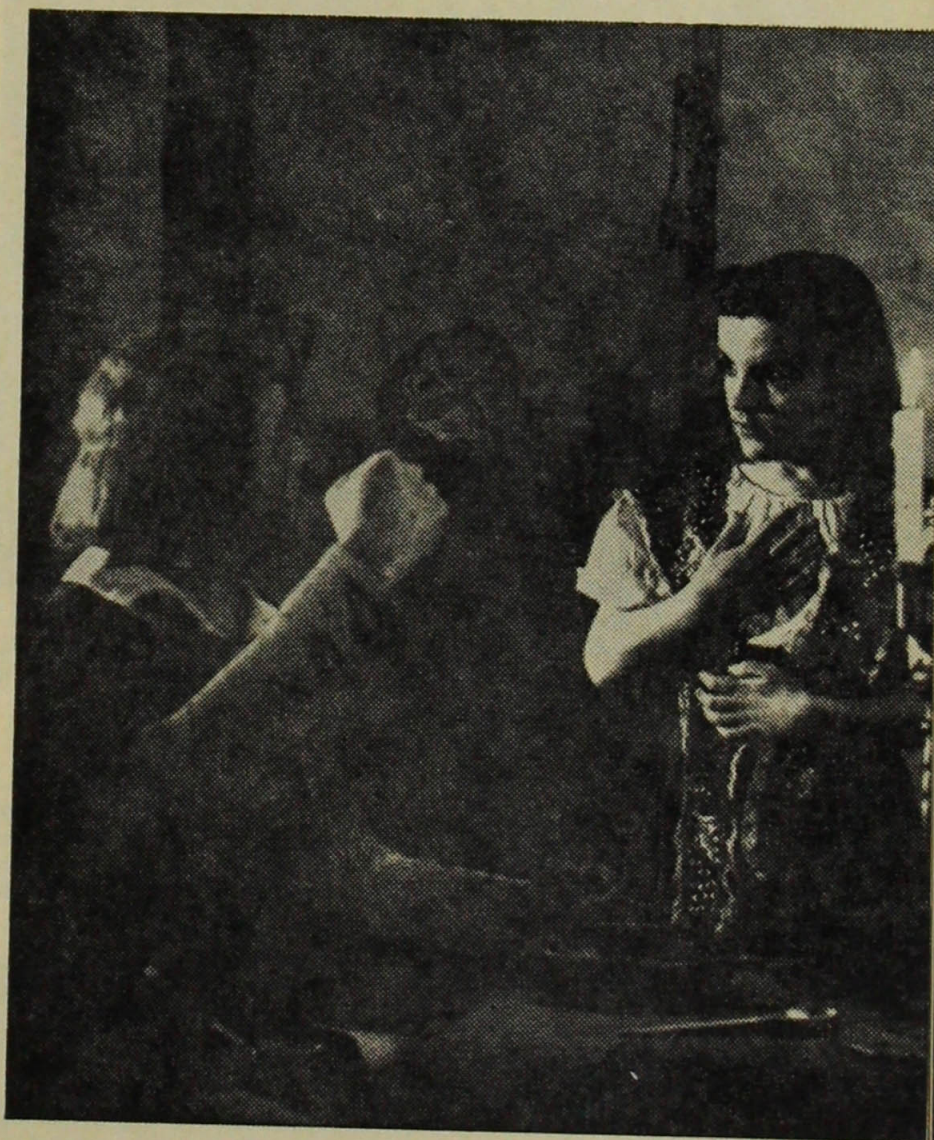
Creo que será preciso —antes de entrar a considerar la incidencia y trascendencia del Teatro Experimental e Instituto del Teatro de la Universidad de Chile en la cultura nacional— armar de nuevo esta historia de nuestro teatro benemérito. Será, entonces, más fácil, mirarlo en perspectiva, en panorámica, para usar el lenguaje del género.

¿Qué ocurría ese año de 1941, cuando nació a la vida artística el Teatro Experimental de la Universidad de Chile? Ave María que ocurrían cosas, cosas terribles. Pero estas últimas apenas si nos alcanzaban en sus efectos, aun cuando nos sintiéramos tocados profundamente por ellas.

El mundo se encontraba en el comienzo de una bárbara autodestrucción. La segunda guerra mundial asolaba Europa. Al exterminio que sobre millones de seres descargaba la maquinaria bélica más perfecta producida hasta entonces, se agregaba una nueva fuerza diabólicamente destructora, que operaba como mentalidad masiva sobre el resto de la población del mundo: el naciismo. Millones de seres humanos se achicharraban en las cámaras de la muerte de Alemania, Polonia, Checoslovaquia. Era el fuego del juicio final que ardía sobre los cuerpos de judíos y gentiles en los hornos y laboratorios industriales de carne humana de Buchenwald, Auschwitz, Dachau, Belsen y otros. En la zona más culta de Europa, don-



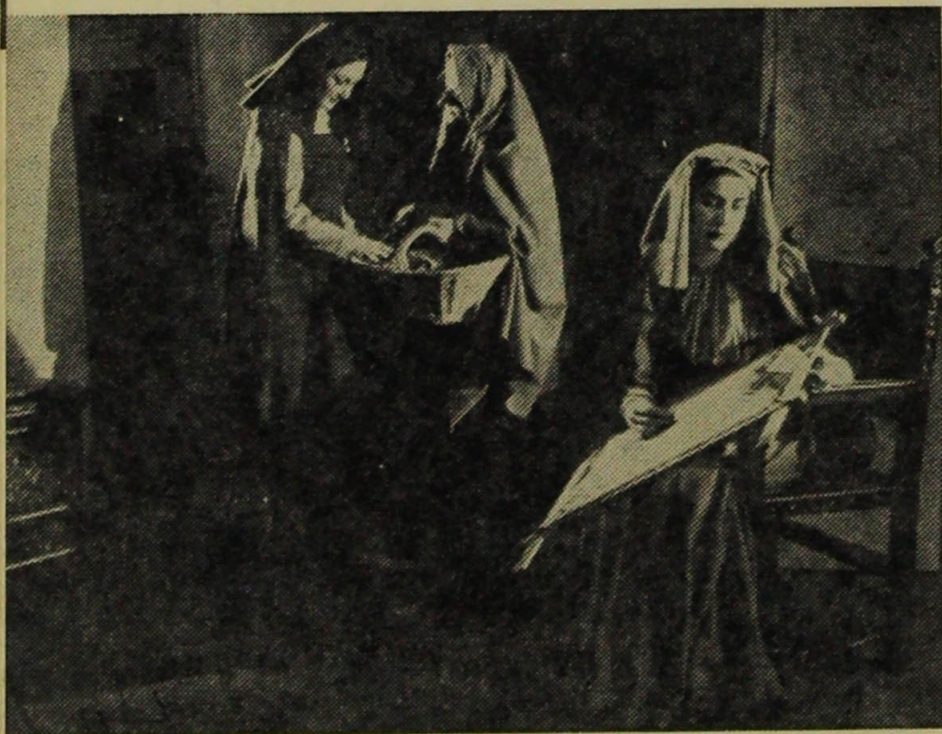
1941: "Ligazón", de Ramón del Valle Inclán. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en la escena Domingo Tessier y María Maluenda



1941: "El mancebo que casó con mujer brava", escenificación de Alejandro Casona. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en la escena Roberto Parada y Bélgica Castro



1942: "El licenciado Pathelin", de Anónimo francés del siglo xv. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en la escena Pedro Orthous y Agustín Siré



1942: "El caballero de Olmedo", de Lope de Vega. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en escena María Maluenda, Bélgica Castro y Chela Álvarez

1944: "Sueño de una noche de verano", de Shakespeare. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo. Sólo reconocemos a las tres primeras figuras de la izquierda: Nieves Yanković, Hernán Castro Oliveira y María Maluenda



de sólo los modelos de la tradición cultural secular debieran haber bastado para preservar los valores espirituales, la especie humana acababa de fundar un estado social cuya crueldad superaba a todo lo siquiera imaginado por la literatura de terror; un estado que sobrepasaba en incultura al hombre primitivo. La conciencia del mundo moderno se derrumbaba estrepitosamente. Imperaba como ley, la muerte. Todo aquello que para esa Europa de 1941 había sido vida en organización, prosperidad, valores morales, amor de la familia, creación artística, libertad individual, era reemplazado por el odio mutuo organizado. La especie humana era por primera vez suprimida como las moscas, sólo que por medios mucho más crueles que aquellos que los humanos utilizan para suprimir las moscas.

Una cruz quebrada hacía saltar los intestinos de la sociedad europea.

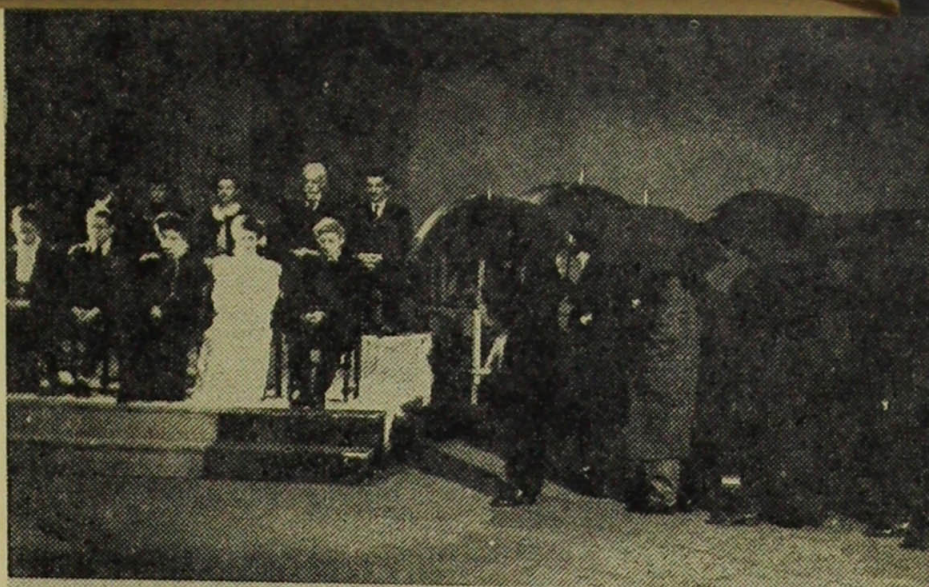
¿Qué ocurría en Chile, ese año de 1941? En nuestro país y en toda América Latina, la paz era con nosotros. No envenenaba nuestro aire la pestilencia de aquella Europa empujada al infierno por los nuevos bárbaros. Sólo el reflejo de la barbarie proyectábase a veces aquí. Durante los primeros años de la guerra, también la cruz fatídica tenía algunos adeptos, pero nunca pasarían del remedo simiesco. En nuestra América y particularmente en Chile, se hacían presentes, en cambio, índices sociales de renovación. Un gobierno popular se planteaba superar en todos los órdenes un retraso de medio siglo: en los Estados Unidos el Presidente Roosevelt tendía una mano franca a los vecinos del sur; en Chile el Presidente Aguirre Cerda ponía en práctica un slogan acuñado por él: "gobernar es educar". No se hizo esperar la respuesta de los que avizoraban con ansiedad los cambios. La Universidad de Chile acogió todas las iniciativas para que en el término "educar" cupieran la educación y la difusión artísticas. Todo coincide. Se funda el grupo inicial del que había de ser el Ballet Nacional, aprovechando la circunstancia de que la guerra obliga a permanecer en Chile a algunos de los más eminentes bailarines y coreógrafos de los Ballets Jooss, Uthoff a la cabeza. Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal, cruzados chilenos de la música, han dado vida a lo que había de ser la más perfecta organización musical del continente: el Instituto de Extensión

sión Musical de la Universidad, que después se desarrolla como organización completa y abarca la Orquesta Sinfónica de Chile, los grupos de música de cámara, el Ballet, con escuelas propias: el viejo Conservatorio y la moderna Escuela de Danza.

En medio de esta eclosión de energías mucho tiempo adormecidas, adviene el 22 de junio de 1941. Es un día domingo en la mañana. Cerca de las 11 del día se descorre la cortina del viejo Teatro Imperio de la calle Estado. Muchos de los que allí estuvimos, seguramente todos, no pensamos en absoluto en que aquel grupo entusiasta que se anunciaba como Teatro Experimental de la Universidad de Chile, daría muchos pasos más allá del de la partida. ¿Quién, acaso aparte de Pedro de la Barra —y tal vez ni siquiera él mismo— iba a pensar que aquél había de constituirse en un hecho histórico para la cultura de nuestro país?

“La Guarda cuidadosa”, de Cervantes, y “Ligazón”, de don Ramón del Valle Inclán, las obras del estreno primerísimo, mostraban a un conjunto de estudiantes que a toda costa deseaban parecer personajes españoles clásicos, un poco seseadores, imitando en algo el cantico españolizante a que nos tenían acostumbrados las compañías peninsulares que llegaban entonces por estos pagos. Con todo, era la primera vez que un conjunto de jóvenes intérpretes chilenos daba al público la sensación de estar haciendo teatro. En suma, aquello no parecía, como de costumbre, una representación de fin de año en un colegio de señoritas. Pedro de la Barra, con los nervios endurecidos, se mordía las uñas tras las bambalinas. Santiago del Campo no soportaba la butaca y constantemente se ponía de pie, para observar desde la puerta de entrada de la sala. Un joven parco, que hasta hoy conserva su parquedad, José Ricardo Morales, aparentaba indiferencia. En el escenario se sucedían María Maluenda, Roberto Parada, Bélgica Castro, Chela Álvarez, Orthous, De la Parra, Piga, Oyarzo, Hilda Larrondo, no recuerdo quienes otros, marcando cada frase, todos plenos de intención dramática, seguros, si eso pudiera saberse.

Sería entretenido detenerse un instante en aquel comienzo. Pero otros lo harán en las charlas que seguirán a ésta. El hecho es que aquella partida con entremeses, dio paso a los platos fuertes, y el Teatro

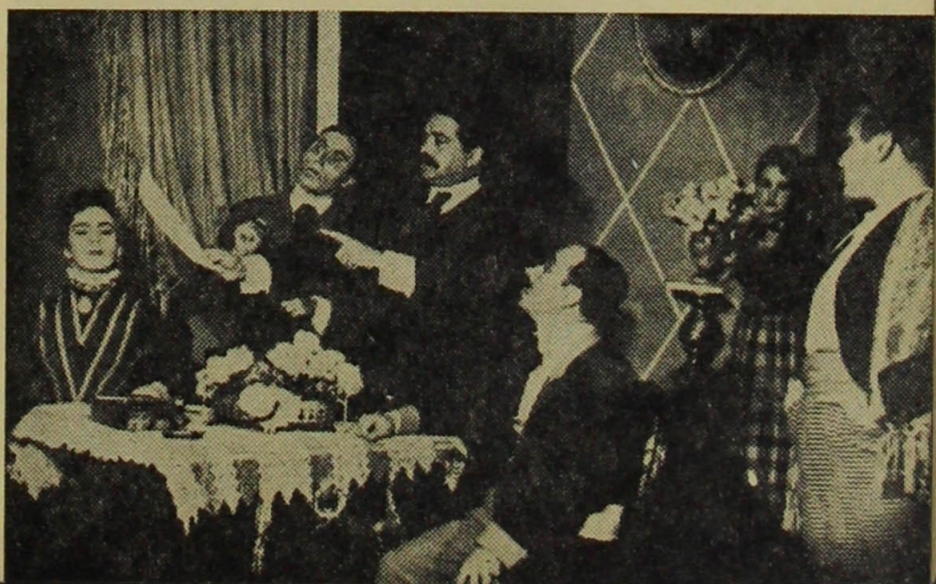


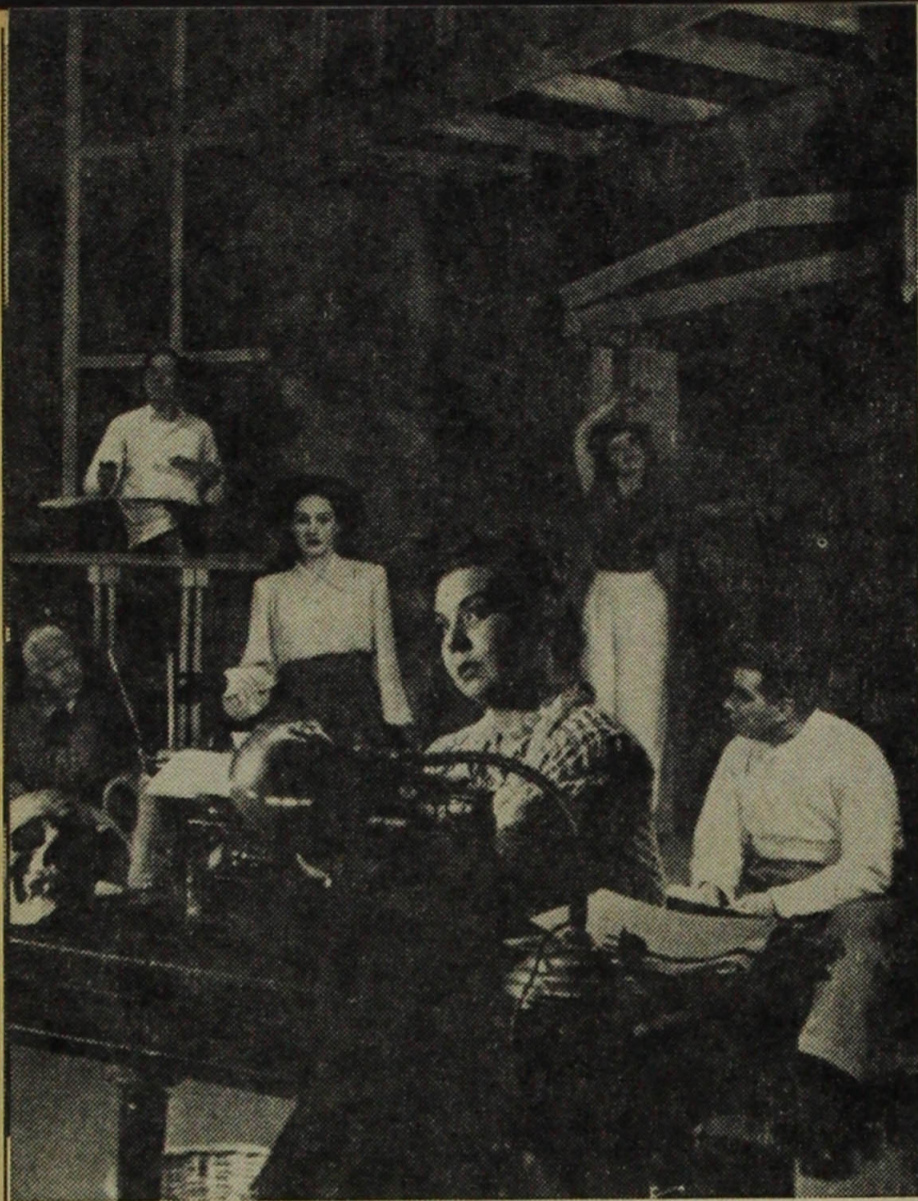
1945: “Nuestro pueblo”, de Thornton Wilder. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, la Compañía en escena



1946: “Tartufo”, de Molière. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en la escena Fanny Fischer y Agustín Siré

1947: “Como en Santiago”, de Daniel Barros Grez. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Oscar Navarro, en la escena Chela Álvarez, Agustín Siré, Roberto Parada, Emilio Martínez, María Maluenda





1948: "Vive como quieras", de Kaufman y Hart. Director David Stitchkin, escenografía de Oscar Navarro, en la escena Rubén Sotoconil, Eugenio Guzmán, María Maluenda, Anita del Valle, Kerry Keller y Domingo Piga

1948: "Antígona", de Jean Anouilh. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Oscar Navarro, en la escena Fanny Fischer y Roberto Parada



Experimental que por algo se agregaba "de la Universidad de Chile", creció en paz y prosperidad, y se multiplicó y multiplicó así al demás teatro nacional, y todos fuimos felices, y esperamos seguir siéndolo con este teatro.

¿Cuál fue entonces la razón —o las razones— que desbrozaron el camino del teatro universitario? Algunos podrán decir que la primera de esas razones fue justamente la de que naciera como conjunto de nuestra Universidad del Estado. Bien. De acuerdo. Sin embargo, yo no afirmaré, así como así, que con esa razón aislada el Teatro Experimental pudiera haberse asegurado el porvenir que le esperaba. En un comienzo hablábamos de la necesidad de que se produzcan determinadas coincidencias indisociables. Vamos a ver. En todos estos alumbramientos se combinan varios factores, pero todos ellos se conjugan cuando hay alguien, como la iluminada de Orleans, que toma la espada, monta su corcel, y se hace seguir hasta el fin del mundo. A veces se trata de una Juana de Arco, otras, de un Juan. Este Juan chileno se llamaba Pedro de la Barra. Sin él, seguramente la Universidad pudo, a la larga o a la corta, desistirse de la ayuda que prestó a la iniciativa del abnegado grupo inicial, y el grupo, sin la capacidad de vigilia de su cabeza ejecutora, acaso también hubiera abandonado el campo antes de que las uvas maduraran. Así ocurrió siempre con las iniciativas que se adelantan a su tiempo. Ese fue Petipá en el ballet, Copeau en el teatro francés o Stanislavski en el ruso. De manera que estamos afirmando un punto de vista según el cual la voluntad de hacer sólo se realiza cuando aparece un individuo invulnerable a la negatividad del medio. Es más. Lo mismo habrá de ocurrir aún tratándose de realizaciones negativas del individuo. Ambos casos se dan en todos los planos; por ejemplo, la nueva vida en Lenin, la muerte en Hitler. Sí. Ahí estaba el individuo positivo, para que, de una parte el presupuesto universitario; de otra, la autonomía universitaria, funcionaran en favor de un teatro nacional en Chile. Universidad más Pedro de la Barra; ambos, más el grupo estudiantil que siguió a esta dualidad positiva. Y, naturalmente, esto no es todo. Coloquemos de nuevo el telón de fondo delante del cual se desarrolla esta acción: los resplandores lejanos de la segunda guerra mundial, que

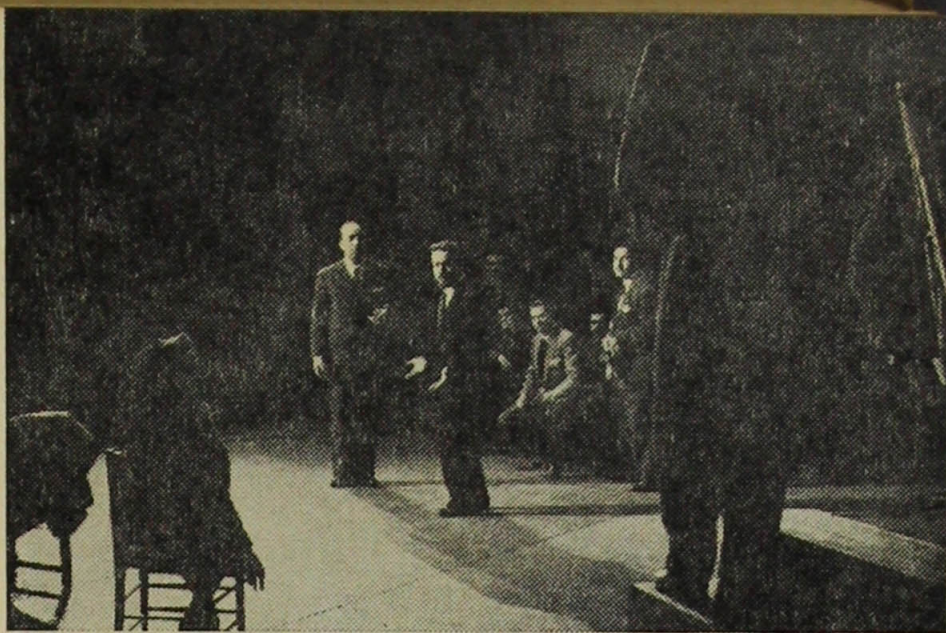
dicho sea de paso no fue jamás una guerra mundial porque no nos tocó a los de América Latina, ni mucho al África ni al Asia. Aparte de aquella dolorosa realidad que nos hacía solidarios con los castigados europeos, nosotros latinoamericanos, nosotros chilenos, más que otra cosa aprovechamos del conflicto imperdonable. Nuestras materias primas eran arrebatadas a buenos precios para la maquinaria bélica de los Estados Unidos y de Europa. Triste es decirlo, pero ese horror de la guerra del otro lado del mar nos favoreció.

Y no sólo eso. Europa había muerto para nosotros, puesto que estaba muerta para los europeos. La cultura de importación con la que nos favorecíamos había sido barrida de su templo, yacía semisepultada bajo los escombros de 1939-1945. Los escritores y los artistas de Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, por tierra, por mar o por aire, actuaban su propio drama real. Entonces, nosotros debimos valerlos sin ellos. Por primera vez sin ellos. Esa fue la otra razón —reconozcámoslo aun cuando ello plantee una paradoja cruel— para que aquí surgiera este alumbramiento cultural que tiene más o menos el cuarto de siglo del Instituto del Teatro que hoy conmemoramos.

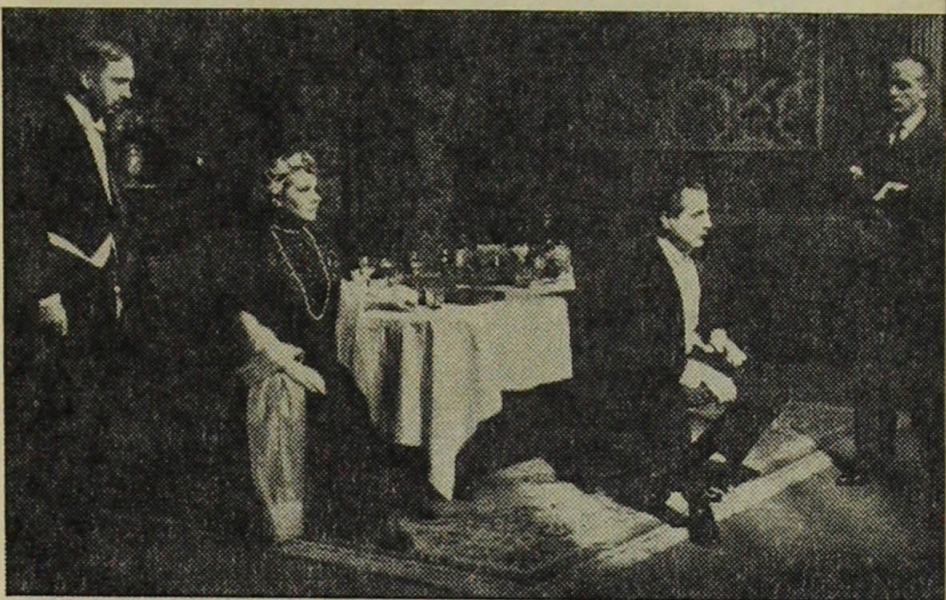
Así, frente a la carencia de Europa, la América Latina, y principalmente nuestro país, creó, sin saberlo a conciencia, esos medios culturales que hasta entonces no había poseído. La necesidad originada en el aislamiento dio sus frutos.

Pero aún podríamos señalar otro factor en esta serie de coincidencias que estamos analizando, originado también en el conflicto europeo. La llegada a nuestros países de miles de personas que habían logrado escapar de la guerra. Prefiero mostrar esta situación desde un país vecino: la Argentina.

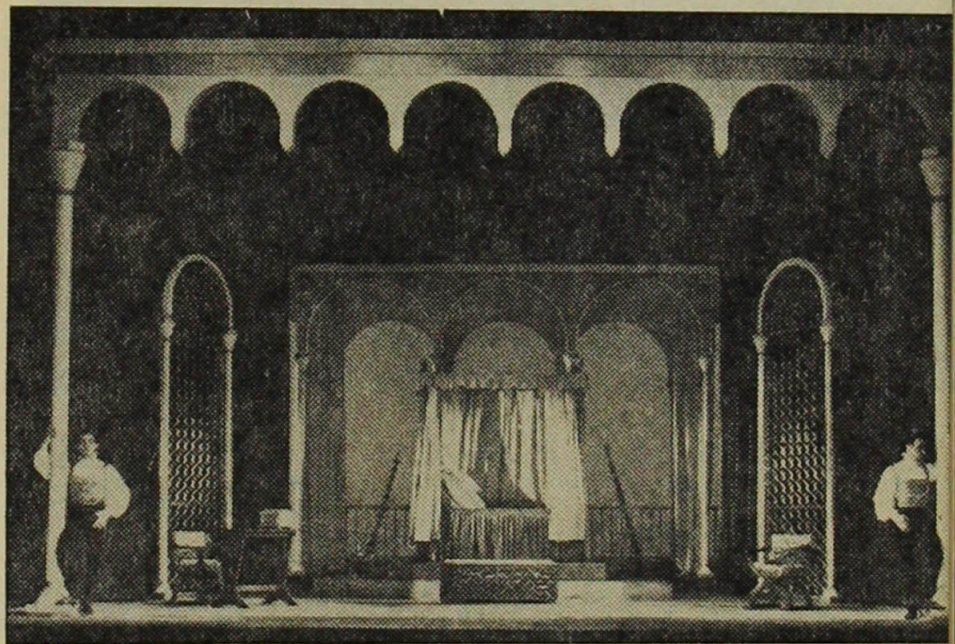
El Teatro Experimental entraba al segundo año de su juvenil existencia. Era, creo, el mes de mayo de 1942. Ese año "el Experimental", como simplemente se le llamaba, daría "El licenciado Pathelin", y de Lope de Vega "El caballero de Olmedo". Y aunque Pathelin fuera de anónimo francés, Lope seguía a Cervantes, Valle Inclán, Lope de Rueda, Juan de la Encina y Casona, del año anterior que era el inicial. Como se ve, casi puro teatro clásico español, lo cual ya estaba acostumbrado a los actores a dia-



1948: "Seis personajes en busca de autor", de Pirandello. Dirección de Carlo Piccinato (1.er director invitado), escenografía de Héctor del Campo, en escena María Cánepa, Roberto Parada, Emilio Martínez, y grupo

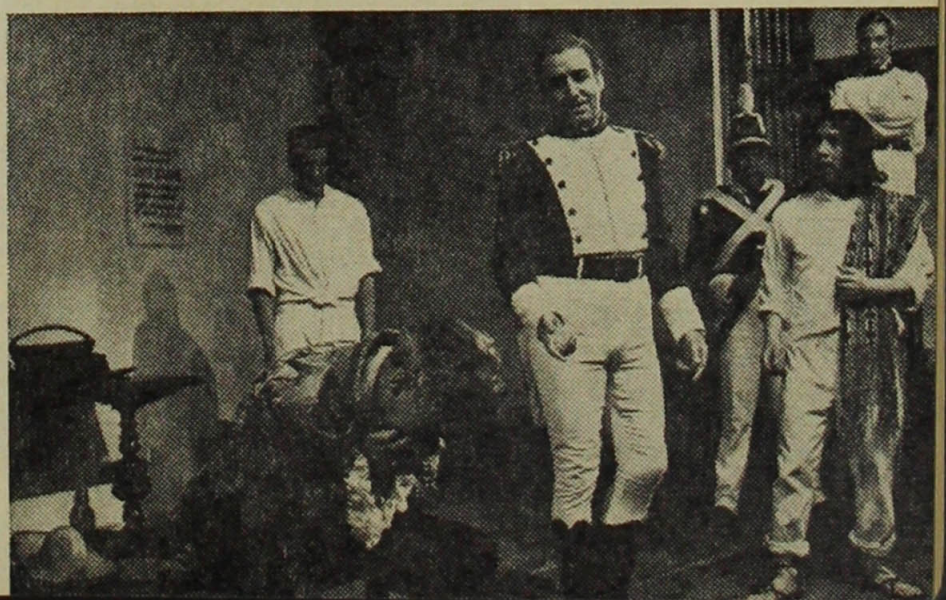


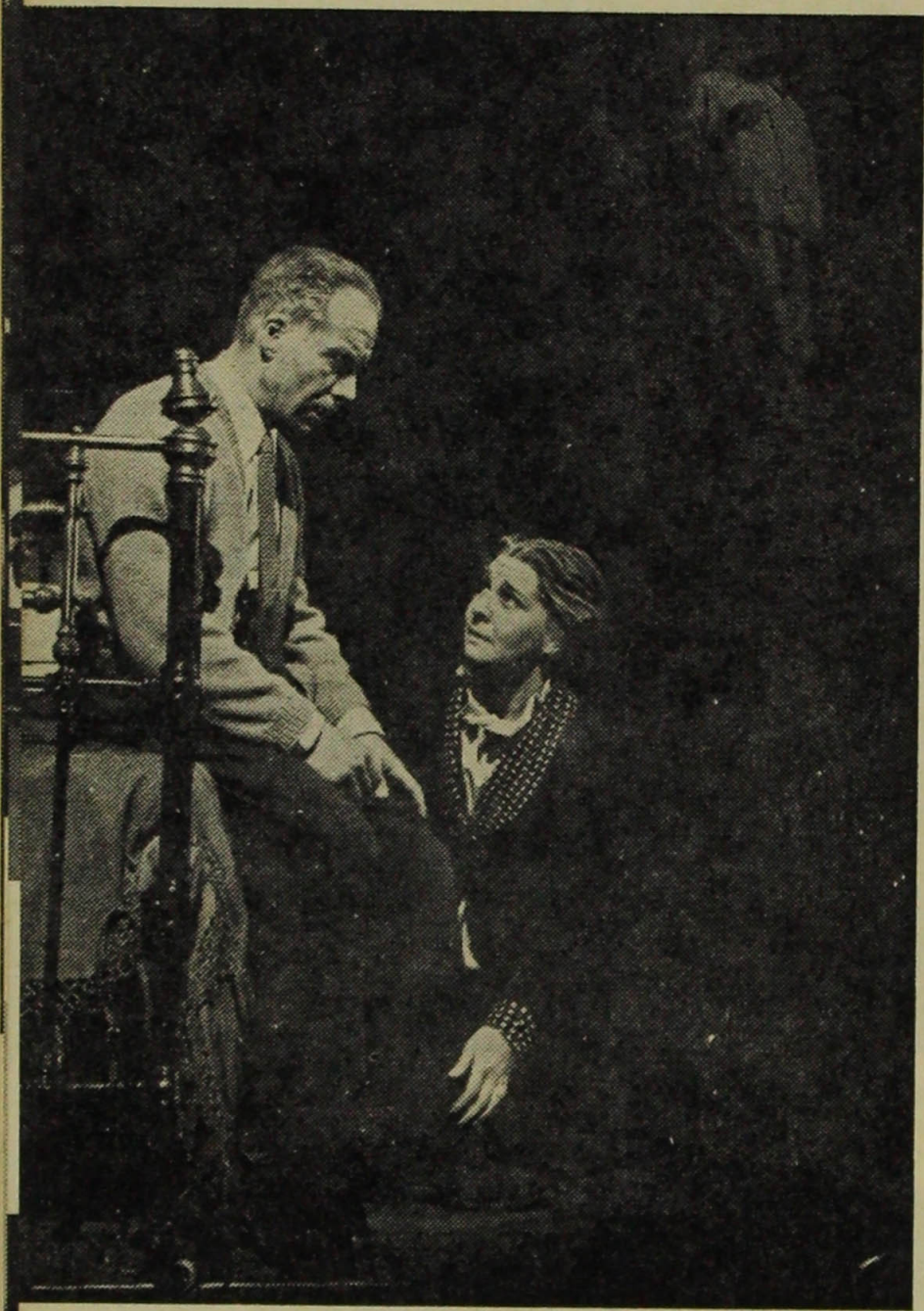
1949: "La visita del Inspector", de J. B. Priestley. Dirección de Jorge Lillo, escenografía de Oscar Navarro, en escena Roberto Parada, Anita del Valle, Jorge Lillo y Agustín Siré



1950: "Volpone" de Ben Jonson. Dirección de Jorge Lillo, escenografía de Bernardo Trumper

1950: "Montserrat" de Emmanuel Robles. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Raúl Aliaga, en escena Eduardo Naveda, Roberto Parada, Emilio Martínez y Rubén Sotoconil





1950: "La muerte de un vendedor", de Arthur Miller. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Oscar Navarro, en escena Emilio Martínez y Anita del Valle

logar muy cargados de un hombro, un sí es no es bufonescos, generalmente aflautando la voz; a menos que se tratara de rugir como bravos, que en ese caso nadie osaría aventajar a Tessier o a Parada. (Me olvidaba de Lillo). Bien. Era 1942. Pedro de la Barra viajó a la Argentina. En Mendoza me lo encontré más nervioso, pero más seguro que nunca del éxito de su empresa. En Buenos Aires se nos juntó Alvaro Bunster, que era un personaje importante del grupo. Estábamos encandilados. Buenos Aires era en ese tiempo, con toda seguridad, la metrópoli del mundo, en el sentido de su vitalidad ciudadana, de la multitud bullente que llenaba día y noche sus calles. Teatros y centros nocturnos presentaban los mejores espectáculos que era posible presenciar en cualquier lugar del globo. No pasaban tres horas del día o de la noche sin que apareciera un diario repleto de noticias y de anuncios de cuanto negocio, espectáculo, o disparate pueda uno imaginar. Los cabarets bonaerenses concentraban en sus escenarios y pistas de baile a las bellezas mejor provistas de los cinco continentes.

Un matrimonio judío europeo a quien conocí por esos días, y que hacía poco había logrado llegar a Buenos Aires después de increíbles y peligrosas aventuras, me expresaba de este modo su desesperación: no podemos soportar este lujo, esta abundancia ofensiva de cosas. Cada vez que pasamos frente a las vitrinas de almacenes, restaurantes y rotiserías, volvemos la vista a otro lado: son verdaderos templos de

1951: "Corrupción en el Palacio de Justicia", de Ugo Betti. Dirección de Pedro Orthous, escenografía Oscar Navarro, actores en escena: Carlos García, Alfredo Nariño, Héctor Maglio, Jorge Lillo, Agustín Siré, Roberto Parada y Brisolia Herrera



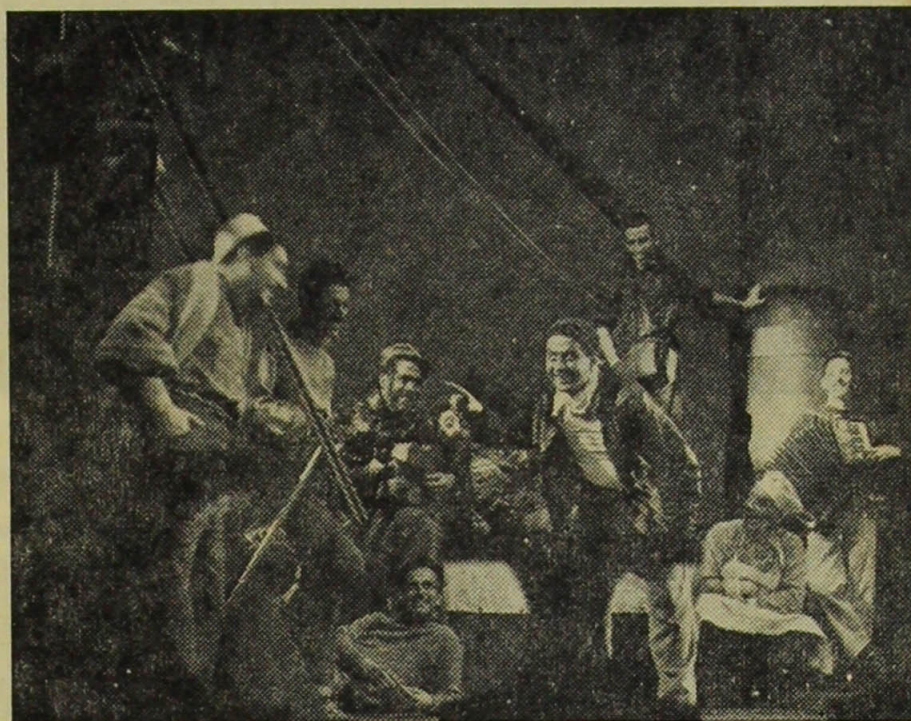
la gastronomía universal. Aquí hay manjares para hartar al mundo. Y Europa está muriéndose de hambre.

Era verdad. Poco después de ese año —esto me lo contó más tarde el propio maestro Albert Wolf— este famoso director de orquesta francés fue festejado por sus músicos de la Orquesta Lamoureux, de París, el día de su cumpleaños. Cierta vez, antes de la guerra, el regalo fue una pequeña batuta de oro. Ahora había sido medio kilo de mantequilla.

Pero volvamos al análisis de nuestras coincidencias. Infiramos de lo anterior, que muchos de los que escaparon de Europa hacia América tonificaron a unos países como los nuestros que poco confiaban en ellos mismos. Ya la guerra civil española había hecho emigrar las grandes editoriales hispánicas desde Barcelona o Madrid, a Buenos Aires. (Entre paréntesis, por si alguien no lo sabe, algunas de las grandes editoriales españolas que ahora tiene Buenos Aires quisieron venir primero a Santiago, pero aquí no las acogieron. Funcionó una vez más el nacionalismo negativo).

Esta inyección de sangre europea, aun cuando en Chile no fue importante, incrementó por lo menos el público culto. En otros países como Brasil y Argentina, la corriente inmigratoria europea que se inicia con la discriminación racial hitleriana del fin de los años treinta, produjo progreso material.

En este fondo, más o menos, nos movíamos los habitantes de esta parte del planeta cuando la década del cuarenta comenzaba. Pero sigamos quitándole hojas al calendario. 1943: una obra de Zlatko Brncić y otra de Enrique Bunster, ambos chilenos, son los estrenos del ya afiatado Experimental; además, una de Bernard Shaw. El Ballet que dirige Uthoff navega viento en popa: preparan "Coppelia", donde Virginia Roncal y Patricio Bunster habían de consagrarse definitivamente como virtuosos bailarines. Nace Chile Films. Piensan sus empresarios instalar en la avenida Colón de Santiago un Hollywood en toda la línea. No había el hombre, el Pedro de la Barra del cine, y los empresarios, respaldados por la Corporación de Fomento y por nuestra propia Universidad, fracasan a poco de comenzar. De nada sirvió todo este poder asociado. Yo mismo fui llamado a integrar el grupo inicial de la Chile Films, a raíz de una serie de artícu-

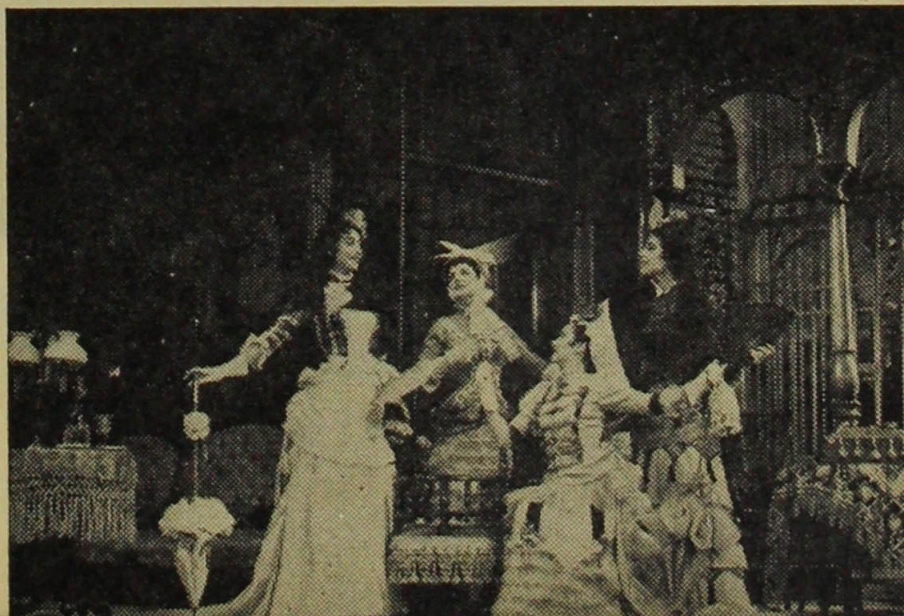


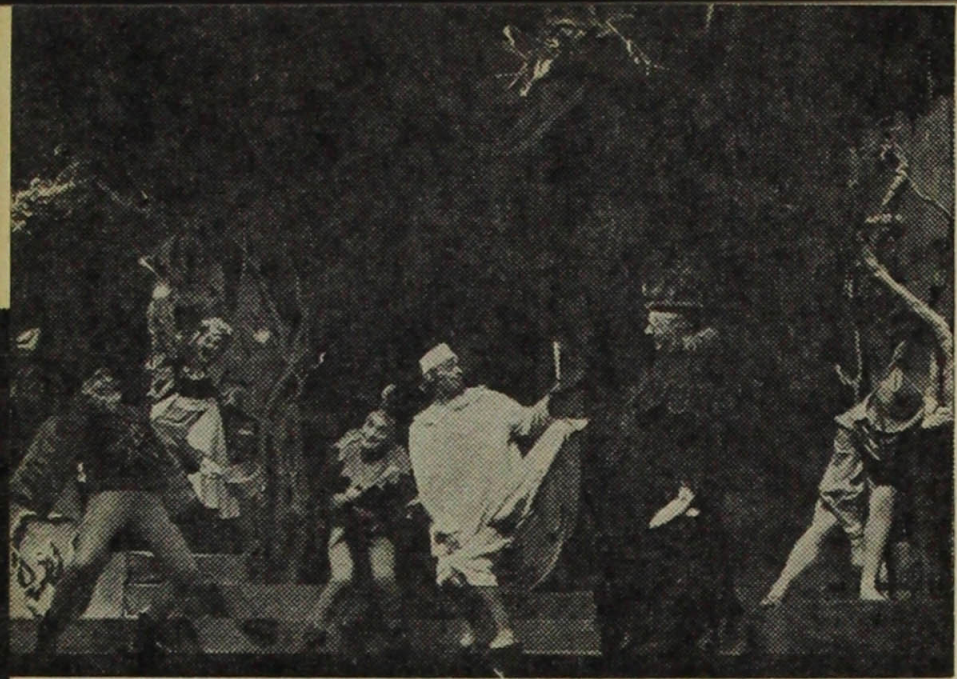
1951: "Viento de proa", de Pedro de la Barra. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Héctor del Campo, en escena actuando en primer plano, Pedro Orthous



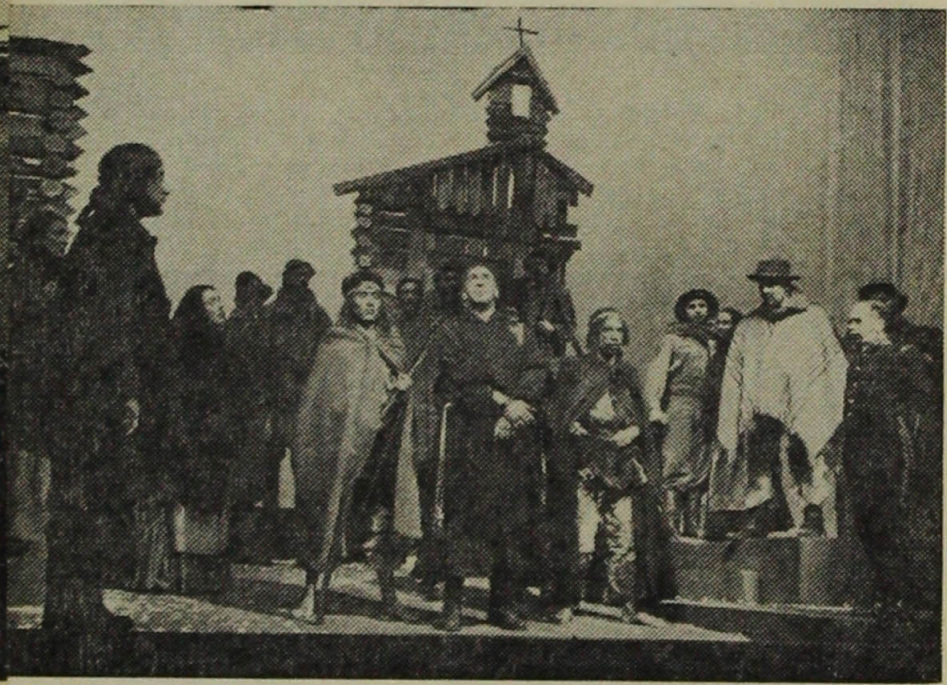
1953: "El tío Vania", de Anton Chejov. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Guillermo Núñez, en escena Domingo Tessier, María Cánepa y Agustín Siré

1954: "Doña Rosita la soltera", de Federico García Lorca. Dirección de Pedro Mortheiru, escenografía de Guillermo Núñez, en la escena. Alicia Quiroga, María Cánepa, María Maluenda y Marés González

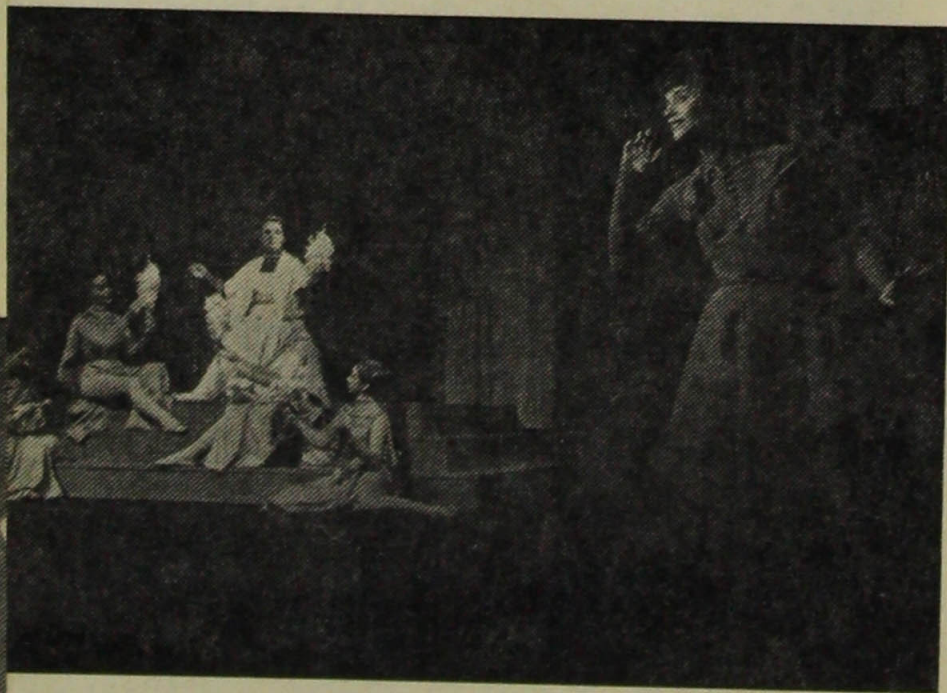




1954: "Noche de reyes", de Shakespeare-León Felipe. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Oscar Navarro, en escena Roberto Parada, Shenda Román, Agustín Siré, Ramón Sabat, Domingo Tessier y Alicia Quiroga



1955: "Fuerte Bulnes", de María Asunción Requena. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Ricardo Moreno, en escena, la Compañía



1955: "La violación de Lucrecia", de André Obey. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Oscar Navarro, en escena Marés González (1.er plano) y al centro María Cánepa

los editoriales que publiqué en el matutino "La hora" de esa época, con el título común de *Una industria cinematográfica para Chile*, poco antes de que la empresa se constituyera con grandes aportes de dinero. Sólo algunos meses permanecí allí, pues se impusieron los comerciantes sobre aquellos que podrían haber hecho algo por el cine nacional, que había ya tenido un auge en Chile durante el período del mudo. Entretanto, el director del Teatro Experimental fue llamado por Chile Films para una escuela de intérpretes cinematográficos. Esta escuela funcionó en el mismo local del teatro universitario, en la Casa Central de la Universidad de Chile. Pedro de la Barra me pone de crítico hablado en el grupo de candidatos a astros y estrellas de Chile Films. Debo ver lo que ocurre en el pequeño escenario donde ensayan las parejas, y luego opinar delante de ellos sobre su actuación, etc. Los propios estudiantes llevan elegidos los diálogos. Casi todos han escogido o inventado alguno con beso final. No siempre la interpretación más cabal corresponde a la escena del beso. Este papel de críticón es, creo, el peor que me ha correspondido hacer alguna vez. Por suerte fue una tarea fugaz. Creo recordar que también Alvaro Bunster fue otro de esos críticos, no sé si al mismo tiempo o antes que yo. Entre los que en ese grupo hacían sus primeras armas dramáticas, recuerdo a Claudia Paz, a Eugenio Guzmán, a Héctor Maglio, figuras importantes de hoy en el ITUCH. Eugenio Guzmán no era precisamente una perla de actor, pero en ese tiempo nadie hubiera pensado que iba a constituirse en uno de nuestros directores más notables. Parece ser que el talento de actor no ha coincidido nunca con el de director. Pedro de la Barra era otro ejemplo de eso. La mejor actuación de Pedro era siempre su aparición final en escena, cuando el público llamaba al director. Los aplausos caían sobre un personaje tímido y desarreglado que parecía la representación misma de la modestia y de la cortedad. Pero esta antítesis actor-director no es una regla. En el propio Experimental-ITUCH hay casos que lo contradicen. Por ejemplo Orthous ha mostrado algunas actuaciones excelentes (recuerdo Volpone), además de su talento como metteur-en-scene. Y qué decir de Agustín Siré, actor y director de una pieza.

Perdóneseme que no siga nombrando, pero la unidad

actor-director ha sido siempre bien trabajada en el teatro universitario, no nos podemos quejar.

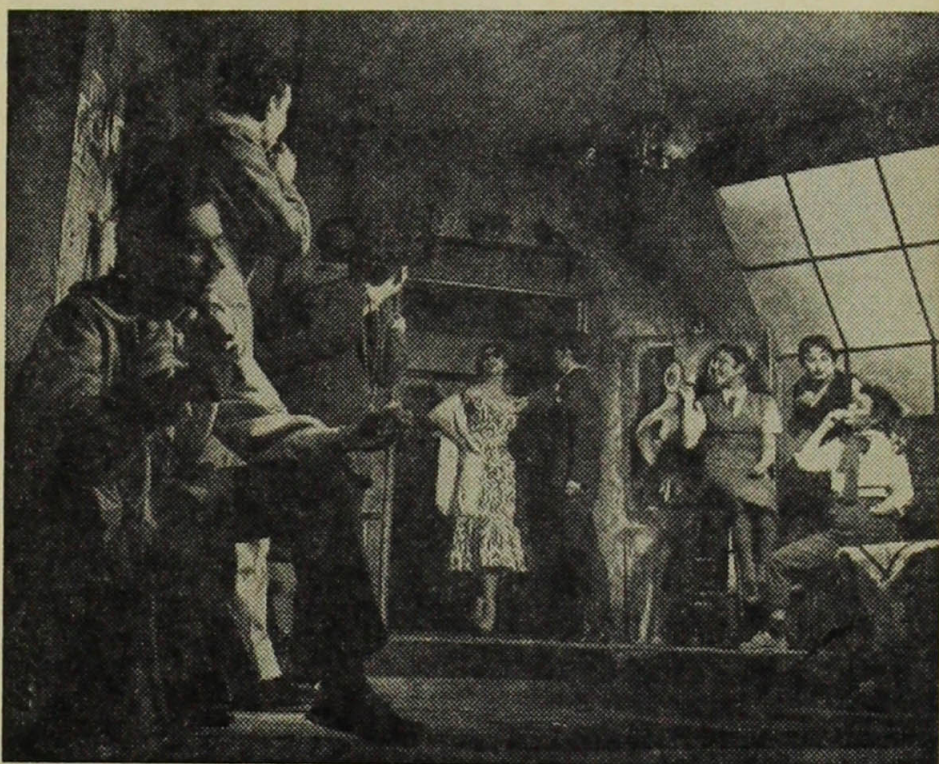
Un año más (no tengan cuidado que no voy a detenerme en cada año hasta llegar a 1966). Es 1944 y se prepara el estreno de la primera producción Teatro Experimental de gran envergadura: "Sueño de una noche de Verano". En este cuarto año del conjunto universitario, todos queremos hacer teatro. Con algunos intérpretes que ensayaban el Shakespeare, como Hernán Castro Oliveira, Nieves Yanković, Valerio Arredondo, más algunos independientes —Inés Moreno y Ricardo Moller, entre otros— formé un grupo para ensayar simultáneamente dos piezas en un acto, una obra de Shaw y otra de Lénormand, en el escenario del auditorium de la Radio Minería, en donde yo presentaba con intérpretes jóvenes los llamados "Conciertos Nuevo Mundo". "El casamiento de Blanco Posnet" y "El tiempo es un sueño" no alcanzaron siquiera a estrenarse. ¿De dónde íbamos a sacar una sala? En realidad, en lugar de ser en lo primero en que pensáramos, fue en lo último. Pero nos dimos el placer de animar el pequeño escenario de Minería en los ensayos. Vino el estreno de "Sueño de una noche de Verano", y pese a todo lo que se haya dicho, el Teatro Experimental dio por lo menos prueba de que podía afrontar airoosamente el montaje de grandes obras del teatro universal.

Entretanto, la guerra de Europa preparaba su arremetida final. Aparecía un nuevo teatro en Francia, el de Jean Paul Sartre. En pleno 1944 se representaba por primera vez, en el Teatro Vieux Colombier, "Huis Clos", "A puerta cerrada", con poca diferencia del estreno de "Las moscas" en el Teatro de la Cité, con la dirección de Charles Dullin a quien Sartre había dedicado esta obra. Dos años más tarde, en 1946, a un año de la liberación, exactamente el 8 de noviembre de 1946, Simone Berriau estrenaría en el Teatro Antoine "Muertos sin sepultura". Estaba naciendo en París el teatro de postguerra.

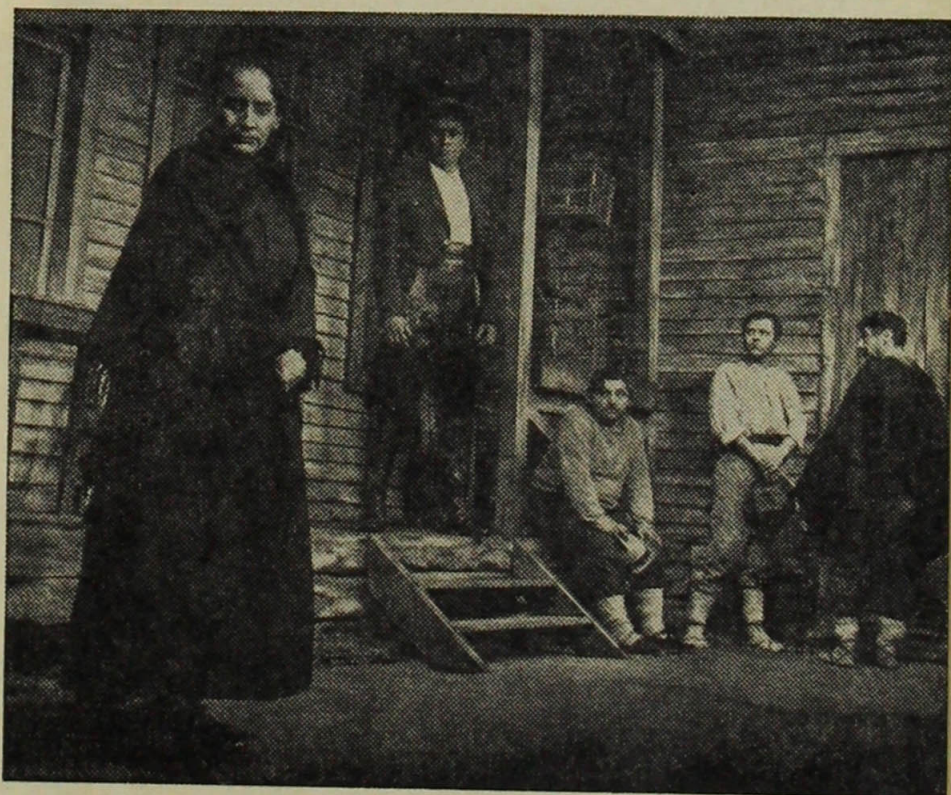
Mientras, en Santiago, nuestro Teatro Experimental, después de cumplir su planificada experiencia con los clásicos, incursiona con éxito en el teatro contemporáneo, con "Nuestro Pueblo" de Thornton Wilder. Aparte del Shaw del año 43, entre nosotros no se conocía el nuevo teatro. Excepciones, claro, existieron, pero débiles y esporádicas. Algunas compañías ex-



1956: "Las preciosas ridículas" de Molière. Dirección de Domingo Piga, escenografía de Guillermo Núñez, en la escena Marés González, Jorge Lillo y Coca Melnick



1956: "Los geniales Sonderling", de Robert Merle. Dirección de Domingo Tessier, escenografía de Raúl Aliaga, en escena (1.er plano) Héctor Duvauchelle, Alicia Quiroga, Humberto Duvauchelle, Shenda Román, María Castiglione y Kerry Keller



1956: "La viuda de Apablaza", de Germán Luco Cruchaga. Dirección de Pedro de la Barra, escenografía de Raúl Aliaga, en escena Carmen Bunster, Mario Lorca, Jorge Boudón, Manuel Migones y Pedro Orthous



1956: "Hedda Gabler", de Ibsen. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Oscar Navarro, en escena Héctor Duvauchelle, Rubén Sotoconil y Marés González



1956: "El alcalde de Zalamea", de Calderón de la Barca. Dirección de Jorge Lillo, escenografía de Guillermo Núñez, en la escena Franklin Caicedo, Agustín Siré y Jorge Lillo

1956: "El sombrero de paja de Italia", de Eugene Labiche. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Fernando Debesa, en la escena Agustín Siré, María Victoria Salinas, Jorge Lillo y Ramón Sabat



tranjeras llegadas antes de la fundación del Experimental, como la de María Guerrero, habían dado varios Giraudoux. Y si antes aun, Frontaura y Flores ofrecieron Pagnol, y tal vez Achard —no estoy seguro— no podríamos afirmar que estos autores, aunque contemporáneos, se hayan siquiera propuesto renovar el teatro.

Dos años más tarde, el Experimental vuelve al teatro moderno, y logra uno de sus mayores éxitos de la primera década de su existencia: "Llegaron a una ciudad" de J. B. Priestley.

Pero estamos en 1947. Volvamos por un instante la vista a la prensa norteamericana, donde se destaca, con razón, el nuevo teatro de los Estados Unidos, puesto que allí nace una nueva técnica escénica, al servicio de un teatro tremendamente dinámico y vital. La larga noche de la guerra quedó atrás y al arte quintaesenciado de O'Neill va sumándose el de verdaderos renovadores de la escena contemporánea: Tennessee Williams, William Saroyan, Arthur Miller y media docena más. Nadie osaría hablar ahora de "arte degenerado", como el señor Goebbels, para referirse al arte de su época.

¿Nadie? Veamos. Se trata, no de teatro, sino de pintura. Y como ambos se hermanan en el escenario, vale la pena consignarlo, para mejor tomarle el pulso al tiempo.

En los diarios de Nueva York del 4 de junio de 1947 apareció la respuesta del Presidente Truman al Secretario de Estado adjunto William Benton, a propósito del arte moderno. El eminente crítico norteamericano James Johnson Sweeney, había escrito por esos días que el arte moderno estadounidense alcanzaba después de la guerra —a raíz de la permanencia durante ésta de los más altos valores del arte europeo en los Estados Unidos— una tal manifestación de audacia como nunca se vio hasta entonces en ninguna generación de pintores norteamericanos. Sus obras —decía— dan prueba de una originalidad y una libertad tales como las de sus mejores contemporáneos europeos. Con el consejo del Secretario Adjunto, Benton, el Departamento de Estado de Washington compró 79 pinturas a esos artistas. Exitó. La exposición de los pintores norteamericanos se exhibió y comentó en toda Europa como un nuevo descubrimiento de América. Pero la adquisición por el Departamen-

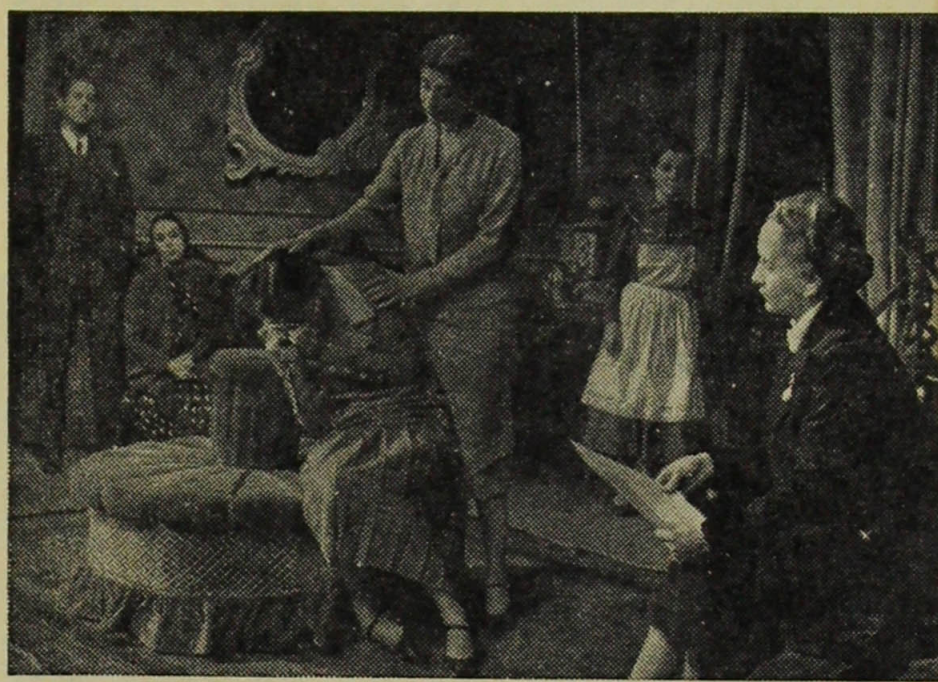
to de Estado de esas pinturas suscitó una reacción histórica en el seno del Congreso. Algunos representantes, como el de Michigan, atacó el "arte pervertido" y a sus críticos, y propuso una depuración en la prensa. Entonces, esos 79 cuadros que según el crítico de "The New York Times" representaban "la suma del expresionismo, la fantasía, el surrealismo y la abstracción", fueron mandados regresar desde Washington, cuando aún estaban en plena gira europea. Inútil que el Secretario de Estado adjunto, Benton, intentara explicar que la mayoría de esos artistas eran ya no solamente célebres, sino que sus cuadros figuraban en los principales museos del mundo. El Presidente Truman hizo publicar su respuesta a Benton en los siguientes términos:

"No pretendo ser artista ni crítico de arte, pero opino que el arte que se llama a sí mismo moderno, no es sino un conjunto de vulgaridades de imbéciles holgazanes...". La carta sigue en el mismo tono. Después de esto, las 79 pinturas famosas fueron puestas en subasta por el Gobierno y vendidas como "excedentes de guerra".

Para honra de los norteamericanos, Johnson Sweeney denunció esto en el II Congreso de la Crítica de Arte efectuado al año siguiente en París.

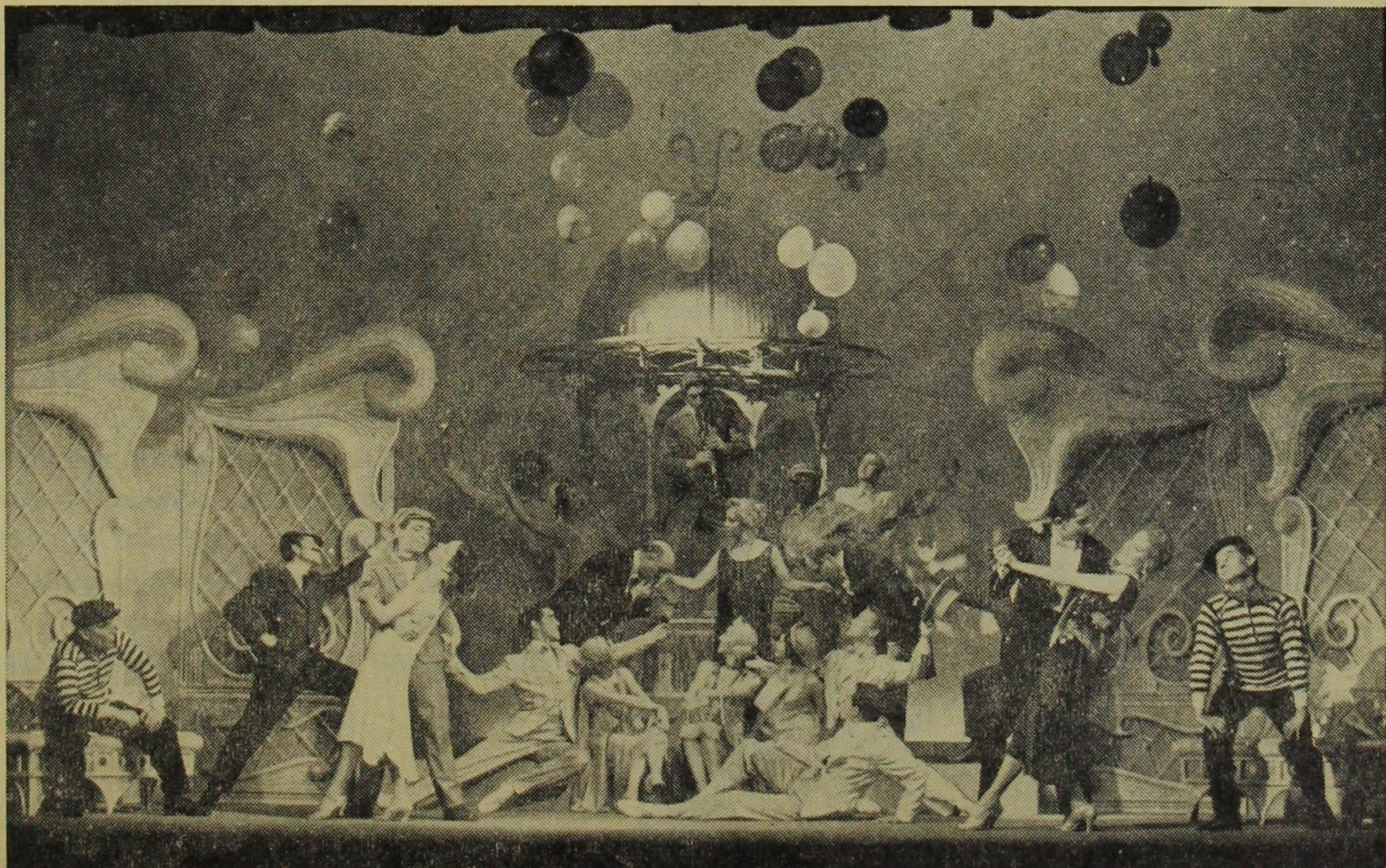


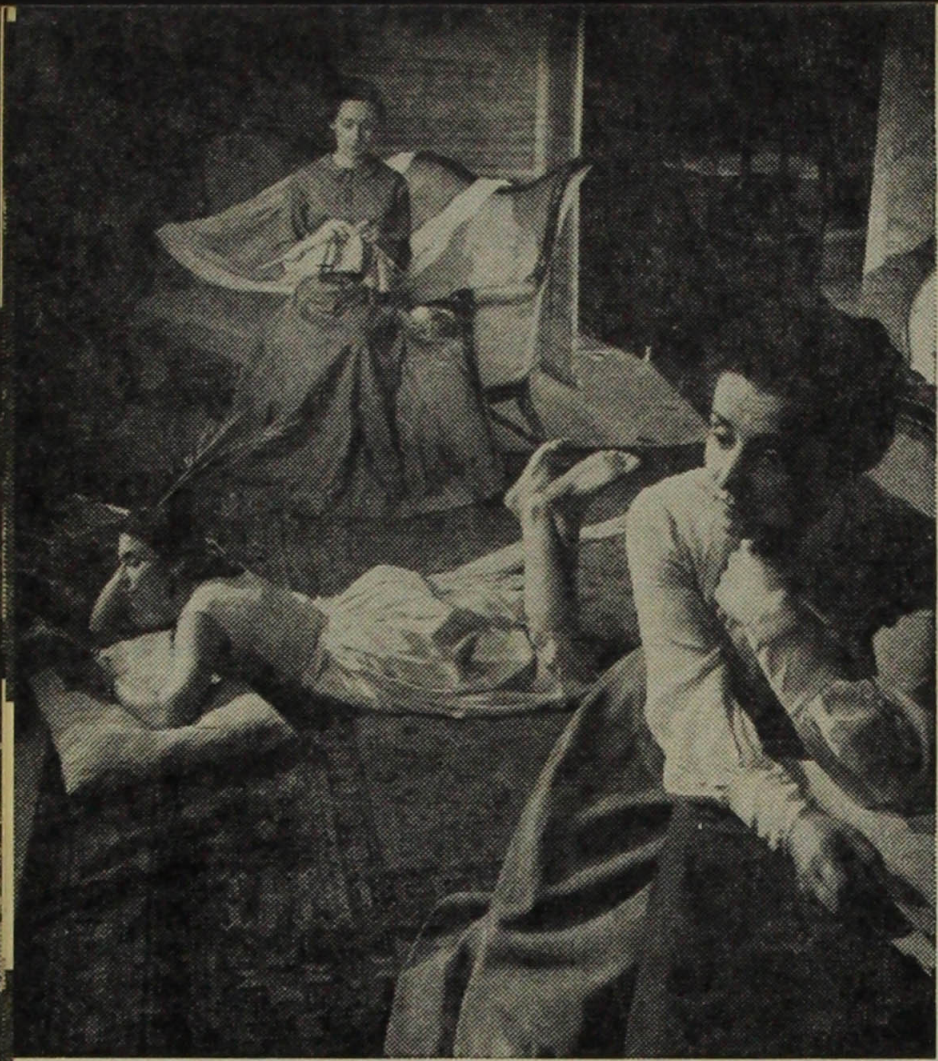
1957: "Las brujas de Salem", de Arthur Miller. Dirección de Domingo Piga, escenografía de Raúl Aliaga, en escena, la Compañía



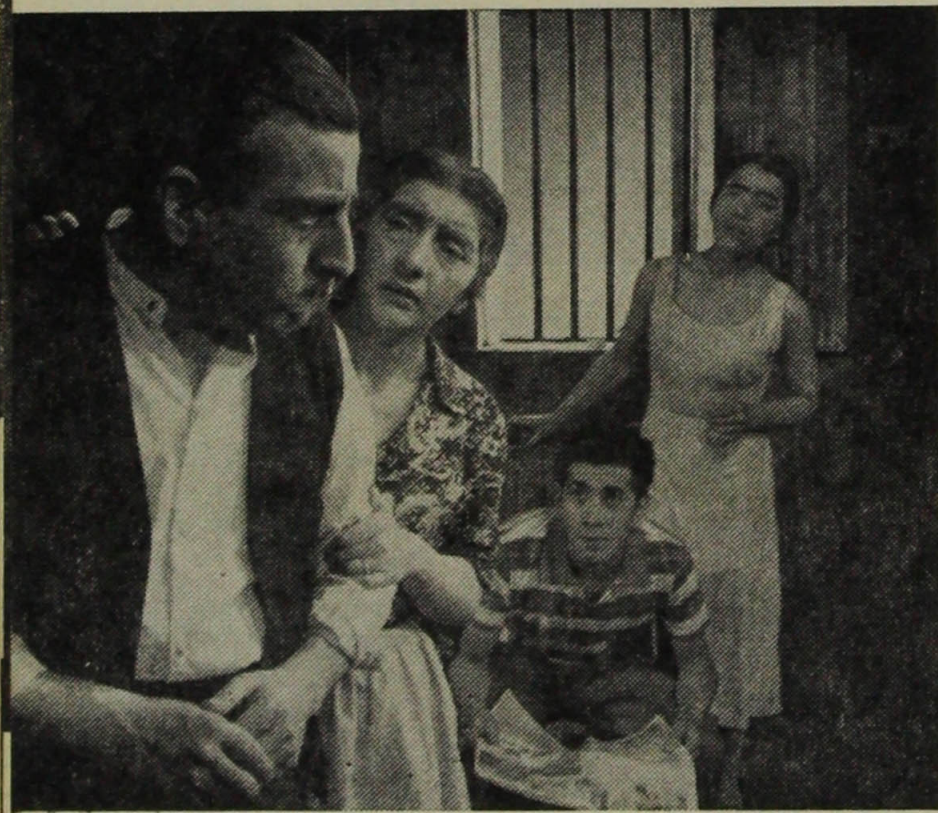
1957: "Mama Rosa", de Fernando Debesa. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Ricardo Moreno, en la escena Eugenio Guzmán, Delfina Guzmán, Marés González, Alicia Quiroga, Bélgica Castro, Carmen Bunster

1957: "Baile de ladrones" de Jean Anouilh. Dirección de Eugenio Guzmán, escenografía de Ricardo Moreno, actuación de casi toda la Compañía del ITUCH



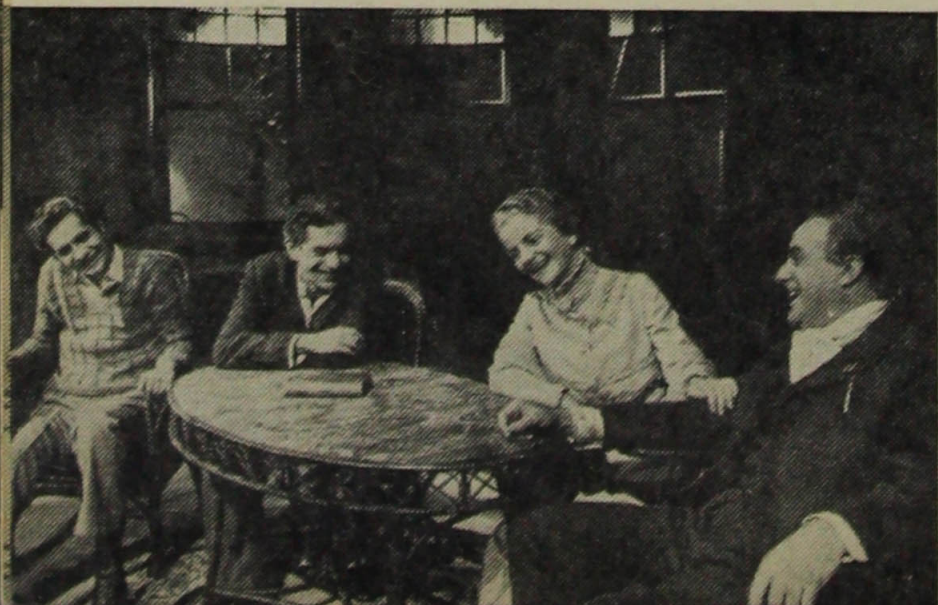


1957: "Las Pascualas", de Isidora Aguirre. Dirección de Eugenio Guzmán, escenografía de Raúl Aliaga, en escena Gabriela Cruz, Claudia Paz y María Cánepa



1957: "El gesticulador", de Rodolfo Usigli. Dirección de Teresa Orrego, escenografía de Guillermo Núñez, en la escena Jorge Lillo, Brisolia Herrera, Franklin Caicedo y Shenda Román

1958: "Largo viaje hacia la noche", de Eugene O'Neill. Dirección de Pedro Mortheiru, escenografía de Oscar Navarro, en la escena Humberto Duvauchelle, Héctor Duvauchelle, Bélgica Castro y Agustín Siré



Es ahora 1948, y el Teatro Experimental prepara el estreno de "Seis personajes" de Pirandello. Entonces aparece el semanario "Pro Arte", que durante ocho años habría de reflejar la vida literaria y artística de Chile y del mundo de la segunda postguerra. Tampoco nuestra gente confió mucho en que "Pro Arte" haría los huesos viejos que hizo. Y como acabamos de mencionar ese enojoso asunto de la crítica de arte, no resisto a copiar de mi viejo semanario, —que he debido ver en la Biblioteca Nacional, porque yo no lo coleccioné— otra perla crítica. En el "Pro Arte" del 8 de diciembre de 1949 aparecen comentadas las andanzas de otro flamante crítico de arte. Se trata del Ministro de Educación de Argentina, el Dr. Ivanisevich, quien al inaugurar el 39º Salón Nacional de Artes Plásticas, pronuncia un discurso que es una verdadera pieza maestra. Después de tronar contra el arte morboso, última expresión —dice— de los desorbitados anormales, el señor Ministro de Educación Ivanisevich termina su perorata, en verso, de la siguiente manera:

*Entre los peronistas
no caben los fauvistas
y menos los cubistas,
abstractos surrealistas.*

*Peronista es un ser
de sexo definido
que admira la belleza
con todos sus sentidos.*

Yo sé que alguien pudiera estar pensando que ha habido, más recientemente, otros estadistas metidos a críticos de arte, con las consecuencias que es de imaginar. Pero esos últimos son conocidos de ustedes, los jóvenes de 25 años, en cambio éstos no. Claro es que la performance del Primer Ministro Jruschov, de hace un lustro, cuando dijo de unas pinturas de un compatriota suyo, que eso lo podía pintar igual un burro que moviera la cola embadurnada sobre una tela, tampoco es de despreciar. Sin embargo, ese Ministro no actuó contra aquel pintor, como lo hizo Mr. Truman, o el Dr. Ivanisevich, que cerraba los salones y museos a los artistas abstractos de su país.

Así, pues, nuestro teatro universitario se movía en medio de un mundo pleno de contradicciones. El teatro moderno, el arte moderno, la conciencia del presente, al iniciarse la década del cincuenta, tenía un desarrollo relativamente modesto.

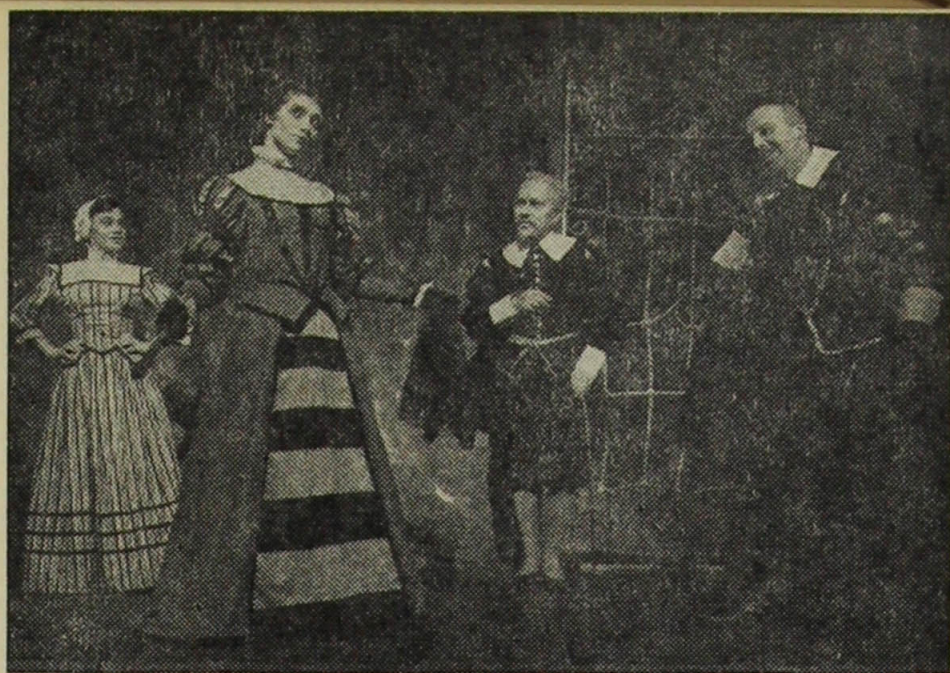
En 1949-50, la temporada de París pone "Los inocentes" y "Calígula" de Camus, "El proceso" de Kafka, y Anouilh, Tennessee Williams y Montherlant, junto a Molière y Dumas. En Santiago el Experimental va a dar muestras de una maduración artística proporcionalmente mayor que la de muchos países adelantados, cuando nos ofrece versiones altamente calificadas de obras modernas como "La visita del Inspector" de Priestley, "Montserrat" de Emmanuel Robles y "La muerte de un vendedor" de Miller. Y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, que se anuncia entonces como un conjunto definitivamente estable y con una buena plana de jóvenes intérpretes dirigidos por Pedro Mortheiru, presenta el teatro de Claudel con "La anunciación a María".

En Londres se destaca un autor nuevo, Christopher Fry, de quien se hace "The Lady is not for burning". En Santiago muere Lucho Cáceres, poeta, bailarín, artista múltiple, uno de los pioneros de la renovación artística de Chile. Pablo Neruda sigue dándole vueltas al mundo, inhabilitado políticamente por el gobierno de la época para vivir en su país.

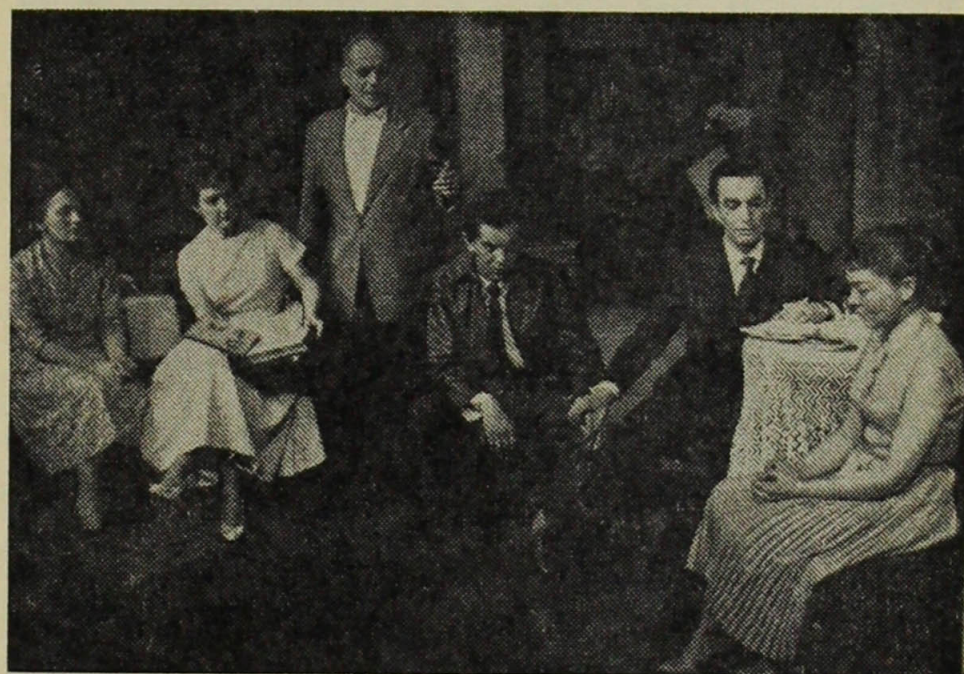
El Conservatorio Nacional de Música cumple un siglo.

En París muere Jacques Copeau, el mago del Vieux Colombier, maestro de Dullin, Jouvet y otros grandes comediantes.

Noviembre de 1949: se cumplen 40 años desde la aparición de los Ballets de Diaghilev en París, y en Londres T. S. Eliot, después de abandonar por 10 años el drama, estrena su obra "The cocktail party". El corresponsal de "Pro Arte" en París, Luis Alberto Heiremans, entrevista a Lénormand —que poco después desaparece— mientras por esos mismos días publicamos artículos del colaborador Pedro Orthous que en sus títulos expresan el contenido: "Decadencia del teatro español", y más adelante, "¿Sirven las escuelas de teatro?". Ustedes saben las respuestas a

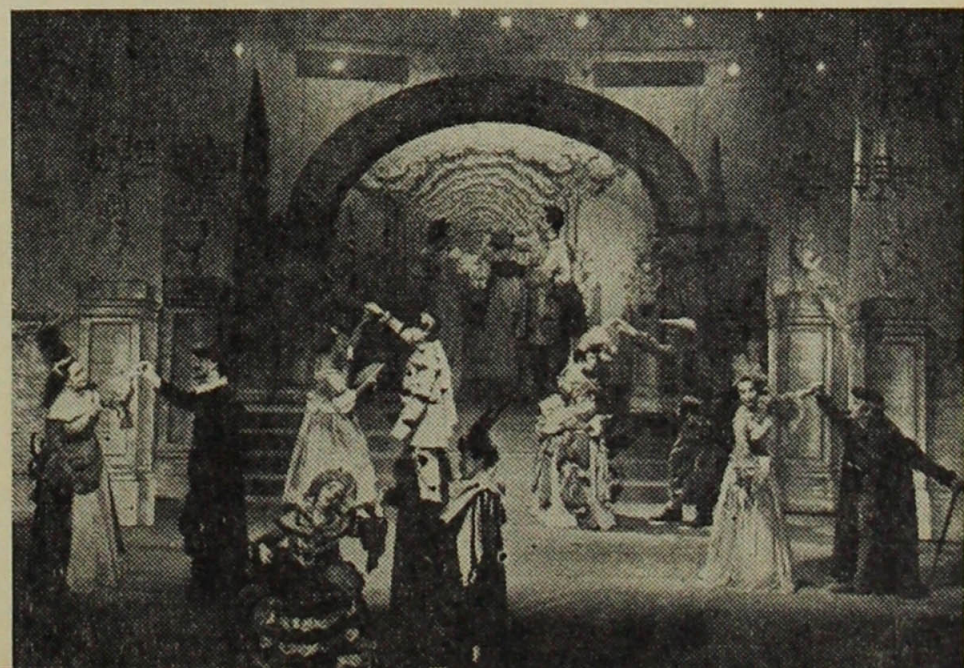


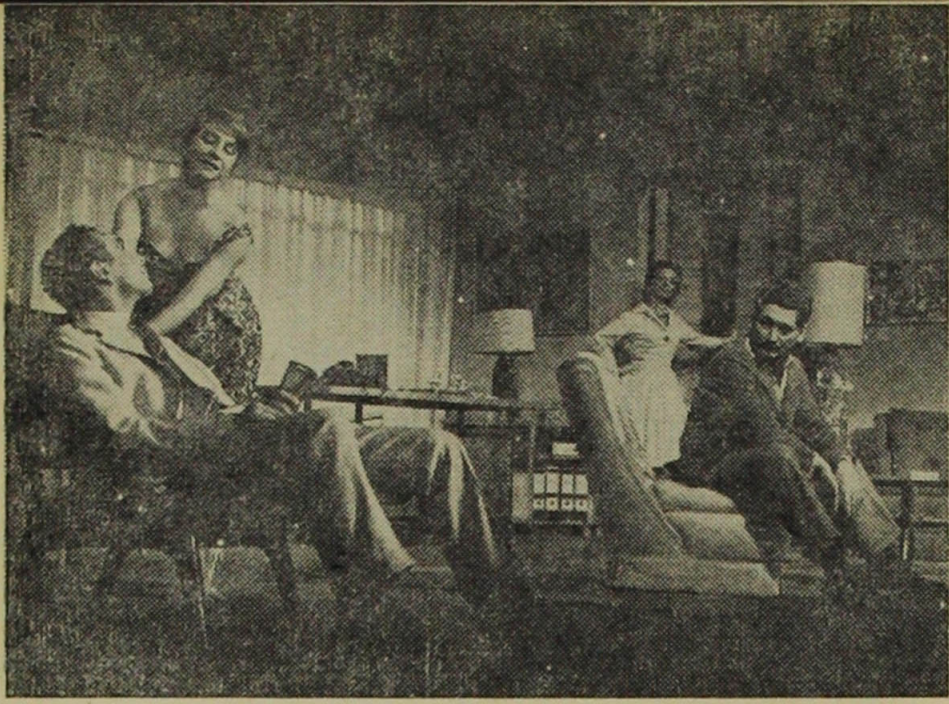
1958: "La verdad sospechosa", de Juan Ruiz de Alarcón. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Guillermo Núñez, en la escena, Kerry Keller, Marés González, Rubén Sotoconil y Roberto Parada



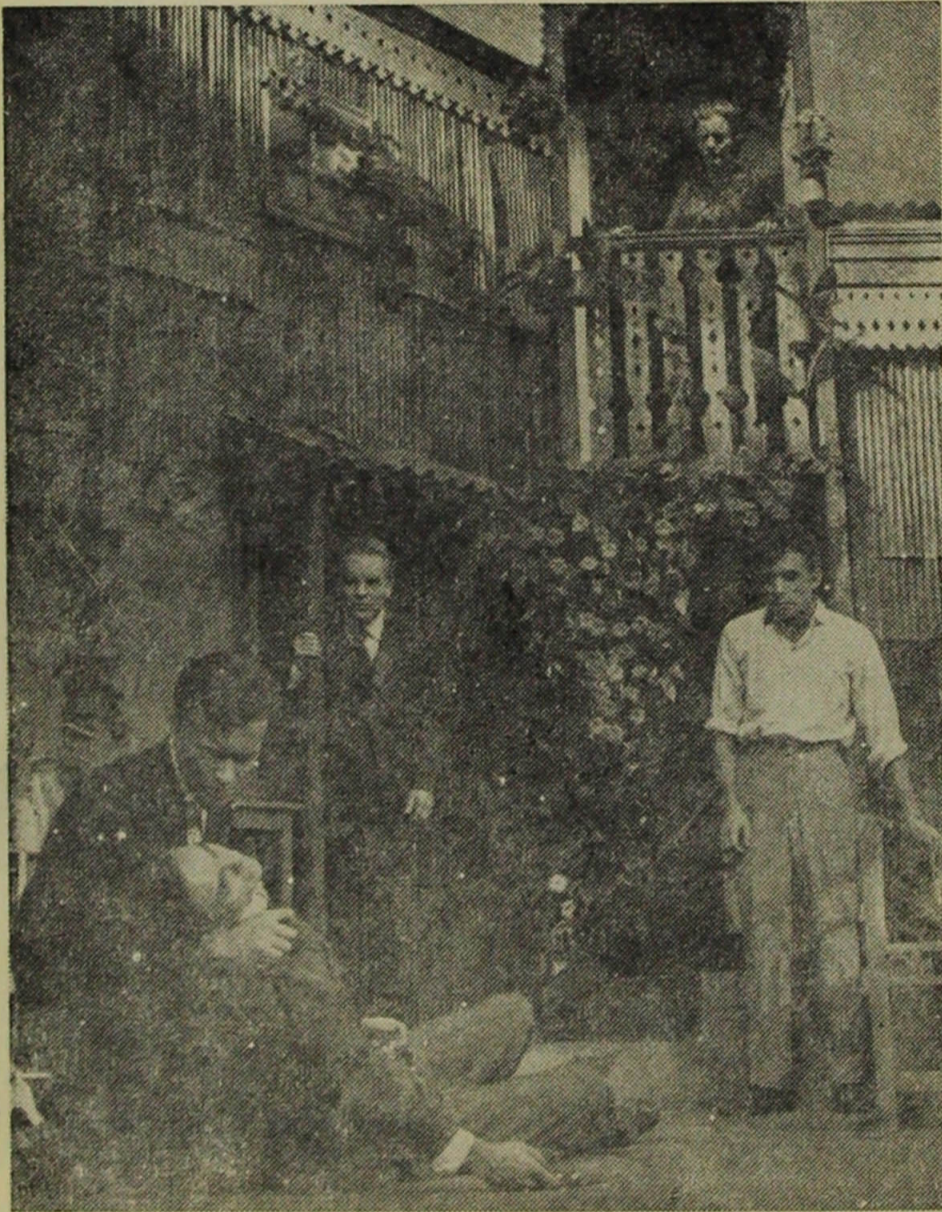
1958: "Discípulos del miedo", de Egon Wolff. Dirección de Eugenio Guzmán, escenografía de Ricardo Moreno, en escena Carmen Bunster, María Maluenda, Emilio Martínez, Héctor Duvauchelle, Héctor Maglio, Shenda Román

1959: "Los intereses creados", de Jacinto Benavente. Dirección de Pedro Mortheiru, escenografía de Sergio Zapata, en escena la Compañía



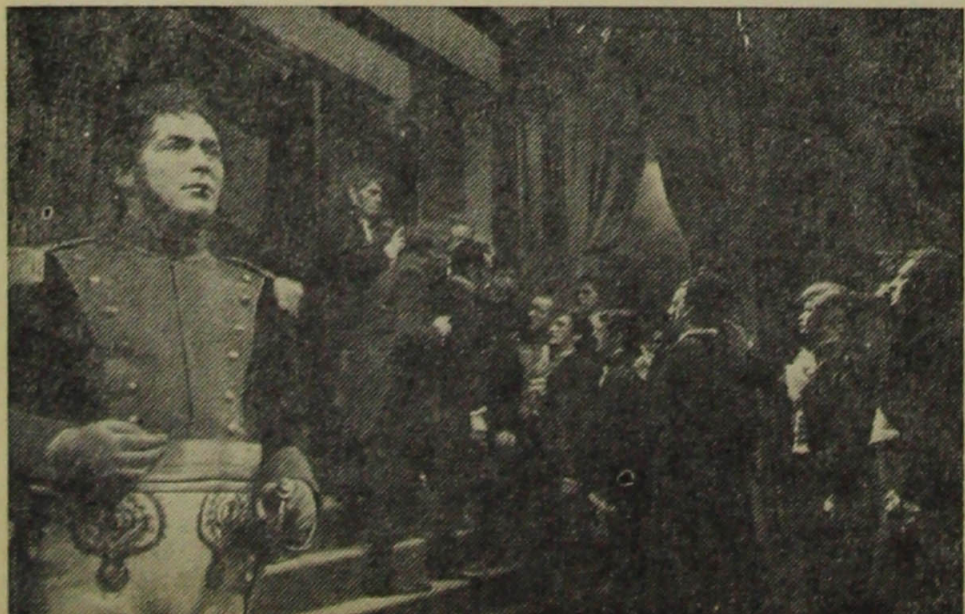


1960: "Parejas de trapo", de Egon Wolff. Dirección de Eugenio Guzmán, escenografía de Sergio Zapata, escena Héctor Marlo, María Victoria Salinas, Fanny Fischer y Fernando Bordeu



1961: "La madre de los conejos", de Alejandro Sieveking. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Fernando Krahn, en la escena Sergio Aguirre, Lucho Barahona, Rubén Sotocornil, Bélgica Castro y Tomás Vidiella

1961: "Bernardo O'Higgins", de Fernando Debesa. Dirección de Pedro Mortheiru, escenografía de Sergio Zapata, en 1.er plano Tennyson Ferrada en el papel de O'Higgins



estas preguntas de Orthous en la realidad de hoy. Cuando el medio siglo veinte va a desaparecer, muere Charles Dullin, a poco de desaparecer Copeau. El primer medio siglo no respeta a las glorias del teatro francés. Tampoco a la máxima gloria de la danza. Un domingo de abril de 1950 el alma de Vaslav Nijinski deja su envoltura carnal y desaparece en un salto final hacia el silencio, a los 60 años de edad. En las líneas que ese día le dedicamos se lee:

"Sufrió o gozó en sus últimos años, de una locura melancólica y apacible. Quienes lo conocieron afirman que jamás en la historia pudo existir un milagro tan completo como este grácil, alado, misterioso bailarín". Y en Chile, ese mismo año se está dando por el Teatro de Ensayo "Los zorros no duermen" de Lillian Hellman, el escritor González Vera y el pintor Camilo Mori han ganado los Premios Nacionales, y al concurso de obras teatrales que organiza anualmente el Teatro Experimental, concurren 35 autores, lo que basta para saber hasta qué grado, pese a las dificultades, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile no ha sembrado en tierra baldía. Creo que el proceso del desarrollo del teatro universitario tiene su primera y tal vez más alta culminación pasados los primeros diez años de su existencia. Eso ocurre en 1952 con "Fuenteovejuna" de Lope de Vega. No es ésta la ocasión para analizar en detalle esto que pudiéramos llamar un momento estelar de nuestro teatro. Sin embargo, "Fuenteovejuna" constituyó un partida que en cierto modo se interrumpió en su disparada, tal vez por la necesidad en que se veía el Teatro Experimental y su continuación, el Instituto del Teatro, de alternar en su programación obras de diversa época y estilo. Nos referimos al milagro de montaje y de movimiento de masas en el escenario, que se desplegó y que fueron como una lección universal de teatro. ¿Podía endilgarse por allí, a pesar de la pobreza de medios materiales, una concepción más amplia del hacer teatral?

Planteémonos ahora una pregunta directa, aunque su contenido haya ido desglosándose a través de lo que hemos dicho, puesto que ella constituye el tema de esta charla. La pregunta es: ¿cuál ha sido, en verdad,

la importancia de la organización teatral universitaria en la cultura nacional? Creo que cuando hemos apelado aquí al simultaneísmo de tiempo y lugar, para reforzar nuestra visión de este desarrollo, hemos ya definido que esa importancia ha sido vital, en nuestra cultura; que la presencia del Teatro Experimental y su etapa siguiente, el Instituto del Teatro, en el correr de cada día de este país lejano y finalista que es el nuestro, ha provocado cambios, ha mejorado nuestra vida.

Durante un cuarto de siglo nos ha ligado a la cultura de nuestro tiempo, a través de obras que sin el Experimental-ITUCH la gente no habría conocido. Ha mejorado también el nivel del espectador mediante la superación progresiva de los actores, que permiten una comunicación más profunda entre el mensajero que es el autor, y el público que es su destinatario.

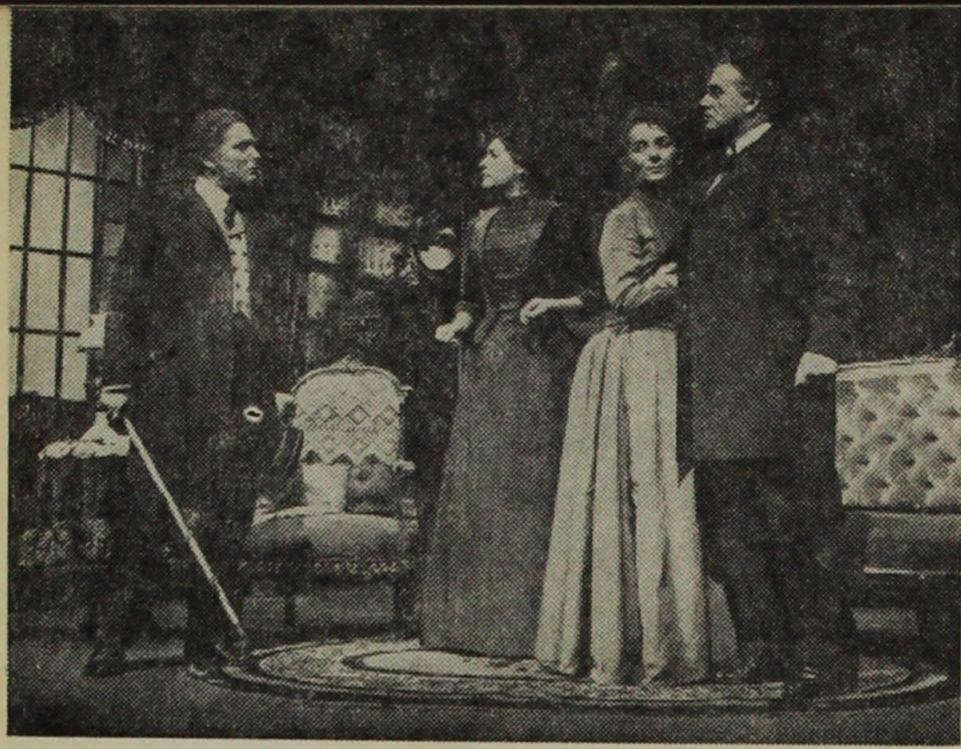
Sí. El teatro nos cambia. Piénsese qué pasaría si no



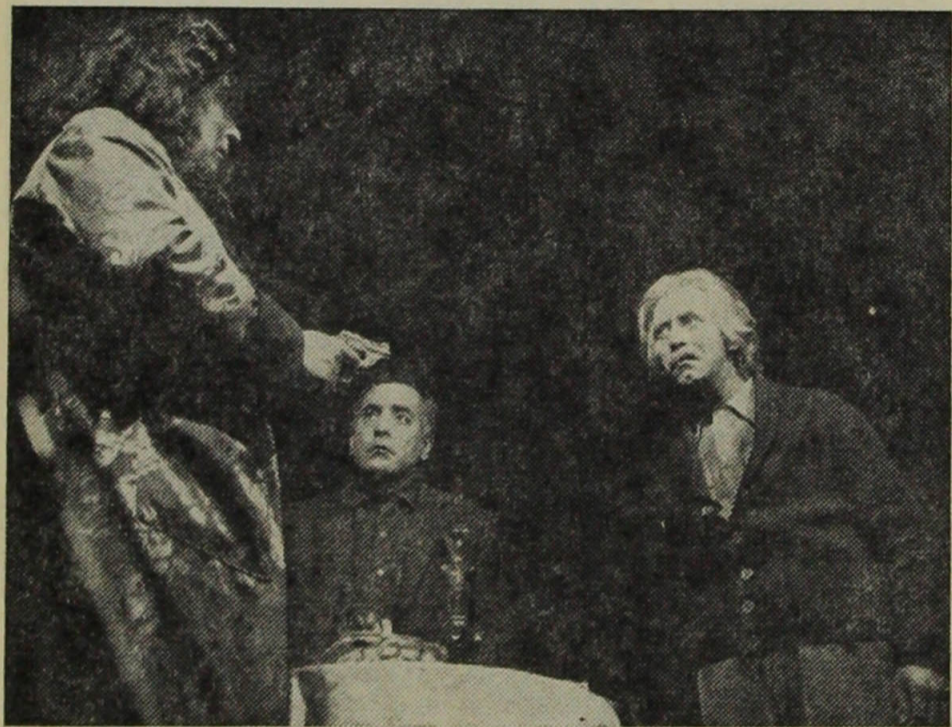
1961: "El rinoceronte", de Eugene Ionesco. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Fernando Krahn, en la escena de arriba a abajo Tennyson Ferrada, Kerry Keller, Héctor Maglio, María Cánepa, Agustín Siré, Franklin Caicedo

1962: "Animas de día claro", de Alejandro Sieveking. Dirección de Víctor Jara, escenografía de Guillermo Núñez, intérpretes en escena: María Cánepa, Kerry Keller, Marés González, Carmen Bunster, Lucho Barahona y Bélgica Castro

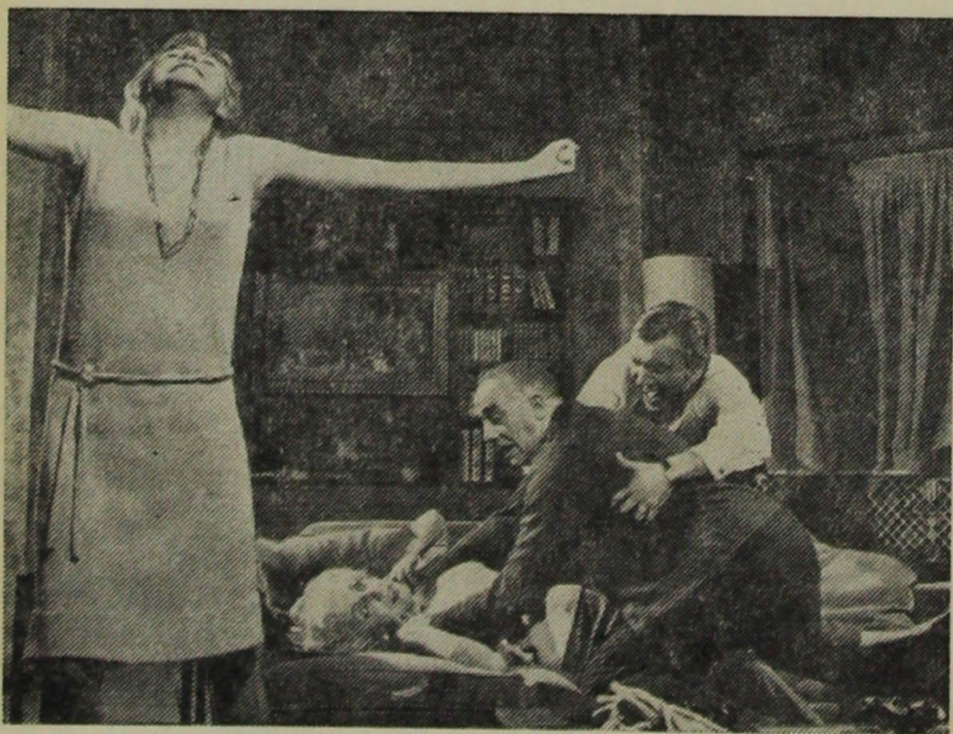




1962: "Un enemigo del pueblo", de Ibsen. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Sergio Zapata, en la escena Tennyson Ferrada, Alicia Quiroga, Fanny Fischer y Agustín Siré



1963: "Los físicos", de Friedrich Dürrenmatt. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Sergio Zapata, en la escena Tennyson Ferrada, Jorge Lillo y Franklin Caicedo



1964: "¿Quién le tiene miedo al lobo?", de Edward Albee. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Oscar Navarro, en la escena Ximena Gallardo, María Cánepa, Agustín Siré y Sergio Aguirre

conociéramos a Brecht o a O'Neill, a Miller o a Pirandello, para sólo mencionar a algunos intérpretes de nuestra época. Alguien podrá contestar: bien, seríamos los mismos si no los conociéramos. ¡Falacia! Ellos ensanchan nuestra visión del mundo y estimulan la responsabilidad individual; lo enfrentan a uno más profundamente con su conciencia. ¿O es que eso no significa mucho? Un solo golpe aquí arriba nos cambia, modifica nuestro acto siguiente. El teatro actúa sobre la vida de cada espectador, a quien pone en acción para aprobar o condenar. Lo incorpora personalmente al drama del hombre en soledad o en lucha incierta. Constantemente modifica de modo positivo su conducta social.

Se me excusará que yo haya glosado aquí, principalmente la primera mitad de nuestro querido teatro universitario. Lo he hecho pensando en que los que hoy tienen la edad del ITUCH, son demasiado jóvenes para que sepan lo que pasó en aquella primera década; en cambio son lo suficientemente viejos como para conocer lo que ha pasado en la segunda mitad de este desarrollo.

Y para terminar, pido permiso a Agustín Siré para mezclarme en algo que debe ser privativo de él, como máximo dirigente del Instituto del Teatro: opinar sobre el futuro del teatro en Chile, a partir de su organización más trascendente, que es la que él preside, y de la Escuela de Teatro creada desde el ITUCH. Este futuro lo consideraremos desde un ángulo ideológico y desde otro estrictamente programático.

Yendo al primero: ¿son realmente básicos los cambios sociales al final de estos 25 años? ¿No existen más en la vida real esos pobres individuos que nos muestra Miller en "La muerte de un vendedor", o las sabandijas humanas que Bert Brecht maquetiza en su "Arturo Ui", y que aún no han desaparecido del todo? Quisiéramos saber si aún es posible que exista otra adolescente que cuente lo que Ana Franck nos relató en su diario (¿acaso una niña vietnamita?), o que algunas realidades alucinadas de Ionesco dejen de ser un peligro concreto como ese rinoceronte. Pido a nuestros jóvenes amigos de la Escuela de Teatro que se contesten estas preguntas, pues no estaría bien que yo lo hiciera aquí. Porque si no existen tales cambios básicos para nuestra labor de cada día, hay que agregar a ella otra labor que vaya poco a poco promo-

viéndolos, a fin de que el arte no sea por el arte sino que para todos, por la mejora de todos. ¡Qué luminoso sería un estudiante de teatro que lograra, después de cierto aprendizaje, contestarse cabalmente algunas de las preguntas que Brecht les hace en "Madre Coraje", o en "La ópera de tres centavos", que ellos vieron interpretar a sus profesores!

Y ahora sobre el futuro en lo programático.

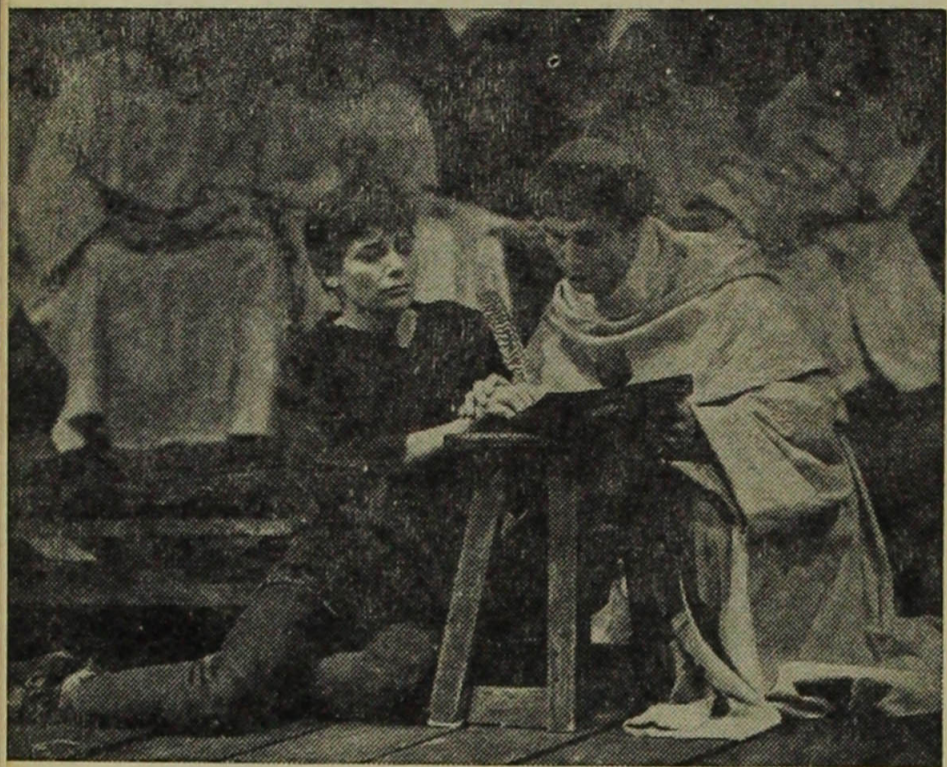
Estos veinticinco años dejan, como dicen los italianos, un saco de experiencia. Lo más sencillo, en el futuro, sería acomodarse en las 502 butacas de la sala Antonio Varas, estrenar cada año, como efectivamente se hace, dos, tres o más obras, cuidar de que la Compañía del ITUCH actúe todos los días del año menos los lunes del merecido descanso, y hacer el resto de la labor, que hay que reconocer, es cuantiosa, en la docencia, la extensión y la investigación. Esto es, continuar en el estricto cumplimiento de las funciones que la Universidad reclama de sus profesionales del ITUCH.



1964: "Romeo y Julieta", de Shakespeare, en traducción de Pablo Neruda. Dirección de Eugenio Guzmán, escenografía de Amaya Clunes, en la escena Marcelo Romo y Diana Sanz



1963: "El círculo de tiza caucasiano". de Bertold Brecht, música de Paul Dessau, dirección de Atahualpa del Cioppo, escenografía de Guillermo Núñez; en la escena, Roberto Parada, Marés González, Carmen Bunster, Domingo Tessier, Tennyson Ferrada, Alicia Quiroga, Virginia Fischer, entre otros.



1965: "Santa Juana", de G. B. Shaw. Dirección de Pedro Orthous, escenografía de Bruna Contreras, en la escena Marés González y Juan Katevas



1975: "La remolienda", de Alejandro Sieveking. Dirección de Víctor Jara, escenografía de Bruna Contreras, en la escena Sonia Mena, Bélgica Castro, Tennyson Ferrada, Carmen Buns-ter, Mario Lorca, Claudia Paz, Juan Katevas, Kerry Keller y Lucho Barahona

Y entonces ¿qué más?, ¿es que eso no es ya mucho? Efectivamente es mucho. Pero esto es lo que ya se ha institucionalizado. Habría que proponerse un plan —y entiendo que tal plan existe— para los próximos veinticinco años. Cualquier plan que ataque la pobreza presupuestaría a que se tiene sometida desde hace un tiempo a nuestra Universidad, y que haga de nuevo crecer las alas al teatro universitario. Que sin moverlo de la sala que ya tiene, le proporcione mayores medios para constituir nuevos grupos en otros escenarios, prolifere las giras a las provincias y a los sectores populares de la capital, cree conjuntos de ex alumnos y alumnos avanzados de la Escuela, que actúen sistemáticamente en la Televisión universitaria, cumpla verdaderos programas de choque contra el oscurantismo que aún pervive en una proporción importante de la población.

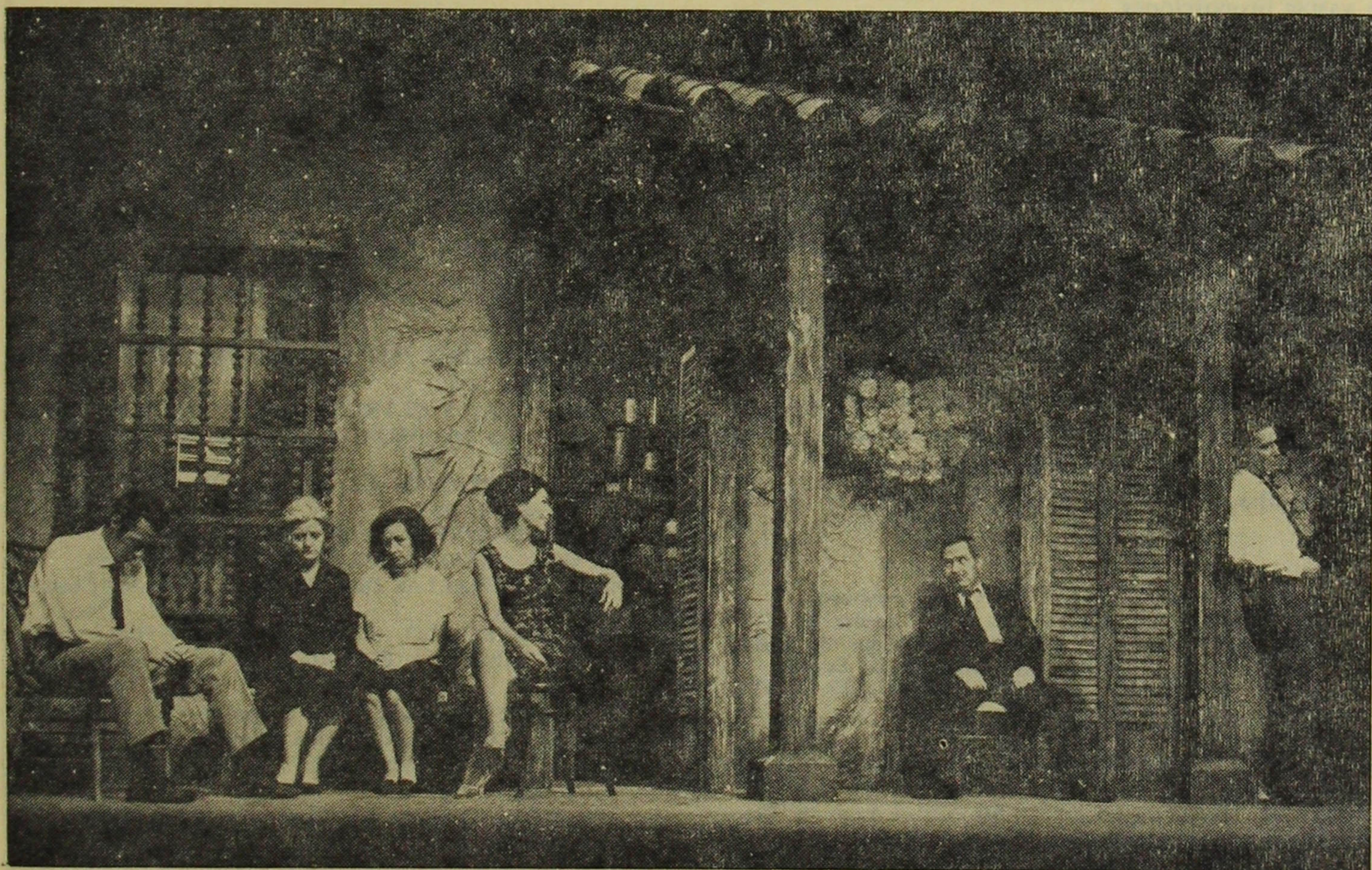
Un programa que ataque de algún modo la avaricia de los grandes empresarios industriales chilenos, que al no tener en qué invertir sus excesos de utilidades los gastan en hacer campaña contra los impuestos, o en las cosas más superfluas. Por conocido, no sacaremos como ejemplo a los Estados Unidos, donde el mecenazgo levanta museos, teatros y obras de arte. Más cerca, en el Brasil, los consorcios comerciales e industriales han fundado los museos de arte moderno, cooperan en el financiamiento de la difusión artística. Aquí los dueños de la industria derrochan cuanto pueden, pues saben que no tienen dónde gastar su dinero. ¿Quién va a hacer algo para que esta gente sepa que hay obras, como la culturización popular, que pueden recibir esos excedentes?

Todo esto no lo puede hacer oficialmente la Universidad, pero sí los estudiantes y egresados de teatro que no tienen escenario donde actuar, los actores y orientadores del Instituto del Teatro, que están deseosos de que éste multiplique su actividad.

Perdonen ustedes, pero yo también me siento identificado y he sido testigo de estos laboriosos y dignos veinticinco años del Teatro Experimental y del Instituto del Teatro. Por eso deseo a los compañeros del ITUCH que consigan, lo más pronto mejor, las botas de siete leguas que van a necesitar para caminar el nuevo cuarto de siglo que tienen por delante.



1966: "Esperando a Godot", de Samuel Beckett. Dirección de Agustín Siré, escenografía de Guillermo Núñez, en escena Franklin Caicedo y Agustín Siré



1966: "La casa vieja", de Abelardo Estorino. Dirección de Víctor Jara, escenografía de Guillermo Núñez, actores en escena: Mario Lorca, Bélgica Castro, Claudia Paz, Sonia Mena, Rubén Sotoconil y Tennyson Ferrada