



**Teatros Universitarios
1940-1973**

ción

CENECA

ruje
lo (d
futuro
le marzo

T

EL ESTADO EN LA ESCENA

TEATROS

UNIVERSITARIOS

DE SANTIAGO :

1940-1973

CARLOS OCHSENIUS

SANTIAGO-CHILE

DICIEMBRE 1982

B83

893



CIRCULACION RESTRINGIDA
DOCUMENTO DE TRABAJO

* * * * *

DICIEMBRE 1985

SANTIAGO-CHILE

I N D I C E

Página

INTRODUCCION

CAPITULO I

EL MOVIMIENTO TEATRAL PRE-UNIVERSITARIO (1900-1930)

1.	EL TEATRO PROFESIONAL: MASIFICACION Y NACIONALIZACION	2
1.1.	Formas expresivas	5
1.2.	Condiciones de producción	9
2.	EL TEATRO "AFICIONADO": COMPLEMENTO Y ALTERNATIVA AL TEATRO PROFESIONAL	12
2.1.	El teatro obrero de inspiración socialista	14
2.2.	Algunos hitos del desarrollo del teatro obrero	16
2.3.	Formas expresivas	17
3.	LA CRISIS TEATRAL DE 1930	19

CAPITULO II

MOVIMIENTO TEATRAL Y ESTADO (1930-40)

1.	LAS PRIMERAS INICIATIVAS ESTATALES	26
1.1.	El debate parlamentario y la ley de protección al teatro nacional	28
1.2.	La concepción político-cultural del gobierno de Alessandri	34
1.3.	Los organismos de la política teatral gubernamental	39
2.	LA POLITICA TEATRAL DEL FRENTE POPULAR	50
2.1.	El DEC y el teatro aficionado obrero	50
2.2.	La DTN y el teatro profesional	55

3.	LA CRISIS IRRESUELTA: BASES POLITICO-CULTURALES PARA UN PROYECTO TEATRAL DE RECAMBIO	63
3.1.	Recapitulación; Estado, movimiento social y movimiento teatral	63
3.2.	Los cambios del movimiento obrero	70

CAPITULO III
INTELECTUALES, UNIVERSIDAD Y ARTES (1940)

1.	LA AUTOCONCEPCION DE LOS INTELECTUALES Y SU FUNCION POLITICO-CULTURAL	78
2.	LA CRITICA DE LOS INTELECTUALES FRENTISTAS	80
3.	LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y LA PROMOCION DE LAS ARTES	83
3.1.	El caso de la Orquesta Sinfónica	83
3.2.	La política universitaria: la "extensión" cultural	85
3.3.	La vocación "extensionista" del movimiento estudiantil histórico	87
4.	LA UNIVERSIDAD CATOLICA	88

CAPITULO IV
EL PROGRAMA ESTETICO-CULTURAL DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS (1940-50)

1.	EL PUNTO DE PARTIDA	91
2.	UNA NUEVA CONCEPCION	95
3.	UNA NUEVA PRODUCCION	99
4.	UN NUEVO SUJETO PRODUCTOR	103
5.	UN NUEVO PUEBLICO	107
6.	CONSOLIDACION Y DESARROLLO DEL PROGRAMA ESTETICO-CULTURAL DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS (1950-60)	109

CAPITULO V
LA CRISIS DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS (1960-73)

1.	CONCIENCIA DE UNA CRISIS	114
2.	MODELO DE DESARROLLO Y TEATRO	120
3.	HACIA UN NUEVO PROYECTO ESTETICO-CULTURAL	125
4.	EPILOGO: LOS TEATROS DE LA UNIVERSIDAD REFORMADA (1968-73)	128
	4.1. El teatro de la Universidad Católica	129
	4.2. El Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH)	136
5.	ALGUNAS CONCLUSIONES DEL PERIODO 1968-73	140

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

I N T R O D U C C I O N

Resulta ya un lugar común la afirmación del carácter inédito, original, de singularidad histórica que revistió la formación y desarrollo del movimiento teatral universitario iniciado en Chile en los años 40.

Tanto para la mayoría de sus observadores, como para el grueso de sus protagonistas, inédito por tres razones principales:

-- Su base económico-institucional, subvención estatal indirecta vía Universidad, que le permitía una absoluta independencia de gestión y de orientación sobre sus actividades. Libre entonces de los condicionamientos y estrecheces del mercado y de la organización social y política, que habían sido los sustentos orgánicos del quehacer teatral precedente, profesional y aficionado respectivamente.

-- La vastedad y continuidad de sus realizaciones que, casi desde el momento mismo de su fundación y hasta prácticamente nuestros días, para ser más precisos hasta 1973, no se restringen al mero montaje de obras dramáticas. Incluyen además la "extensión" o di fusión ampliada de su producción en diversos sectores sociales de escasos recursos, la docencia y la capacitación, la investigación y la crítica, la promoción de la dramaturgia nacional y del teatro aficionado.

-- El alto y homogéneo nivel artístico y organizativo alcanzado por sus elencos que desterraron de la escena al mismo tiempo que la improvisación, la informalidad y el "divismo" de las compañías tradicionales, el anacronismo y el localismo de su producción artística. A cercaron pues, el escenario chileno al nivel de los exponentes más avanzados del arte escénico mundial (europeo y norteamericano).

En fin, todas ellas razones suficientes para hacer de los teatros universitarios motivo de un no disimulado orgullo nacional. Sobre todo, a la hora de exhibir de manera rápida y concluyente, mediante una imagen sensible, el avanzado desarrollo artístico-cultural del Chile de la post-guerra.

Por lo menos esa es la impresión que deja casi toda la literatura sobre el tema que pudimos consultar.

Difícil resulta no sospechar de esta visión. Recuerda en algo esa costumbre --tan nacional-- de querer deslumbrar a quienes nos visitan con las "gracias" de nuestros retoños. Dicho de modo más tajante: las virtudes y bondades que, no sin cierta jactancia, proclaman muchas de las escasas descripciones y análisis acerca de los teatros universitarios, en relación a la vida escénica precedente o contemporánea del resto del continente, parecen formar parte de ese repertorio de estampas al que recurrimos para enseñar ante los ojos extraños que nos observan y ante nosotros mismos las particularidades del "modo de ser nacional".

A la tradicional imagen "ecológica" del siglo XIX --suavidad del clima, generosidad de la naturaleza y de sus frutos-- parece agregársele en el curso del siglo presente el motivo de la cultura. Fundamentalmente, arte y política. A veces juntos, como en el caso de grandes figuras como Neruda, casi siempre separadas. Pero en todo caso, no es precisamente en el desarrollo económico donde apostamos nuestro crédito, a partir del primer centenario de vida independiente. Es en eso que Pinto, con una connotación distinta, observaba bien en "Chile: un caso de desarrollo frustrado".

"Recurriendo a una metáfora podría decirse que este país sobresale por un desarrollo casi deforme de su "cabeza", entendiéndose por tal su institucionalidad, su organización, su armazón de relaciones sociales, que parece plantada sobre un cuerpo si no raquítrico, por lo menos de una edad que no le corresponde".

A la solidez de nuestras instituciones republicanas, a la madurez de nuestra cultura cívica, al arraigo de nuestras convicciones democráticas --tan pocas veces desmentida y con tan escasa fortuna-- habría que sumar el culto en vida a nuestros hombres y centros de arte --a pesar que éstas se quejen siempre de lo contrario (lo mismo pasa con políticos y go - biernos).

Si bien es cierto que el "pago de Chile" hacia nuestra per - sonalidades públicas se muestra la más de las veces mezqui - no y esquivo, especialmente en su expresión monetaria, no lo es menos que se complementa con la rapidez que se extiende a quella otra: prestigio y reconocimiento social. Tal vez con demasiada rapidez. Tan pronto se otorga como se retira. Ve - leidades de un alma nacional ciertamente inquieta, que busca el cambio para arrepentirse después de él... Por eso no hay que inquietarse demasiado. Siempre aguarda la posibilidad de una segunda oportunidad, un auténtico renacimiento. Se trata, pues, de prepararla. Al menos, muchos subsisten en ese empeño y con esa certidumbre.

Volviendo al tema, esta imagen ponderativa de nuestro desa - rrollo político y artístico contemporáneo, más indeleble cuanto más se asemeja al experimentado por las sociedades occidentales desarrolladas, se dirá que no despega del mero sentido común. Pero resulta indicativa, en todo caso, de u - nas simetrías y paralelismos entre ambas dimensiones de la "superestructura" nacional que nos proponemos explorar más a delante.

Como dijimos, difícil resulta no sospechar de esta visión sobre todo cuando quienes la bosquejan son los propios inte

resados. En el caso del teatro, la literatura está repleta, más que de estudios, de testimonios, memorias y anecdotarios de sus protagonistas. Y si se precisa aclarar un hecho no hay muchas veces otro recurso que acudir al discurso periodístico, tan interesado como el anterior. Sobre todo si se toma en cuenta que es por su intermedio que se construye en gran medida ese escurridizo reconocimiento público al que aludíamos: gajes del tema y del oficio.

La sociología desde hace mucho nos ha prevenido de confiar en las visiones que los actores proveen sobre sí mismos. Bien lo recuerda Touraine en su "Introducción":

"La sociología nunca puede identificarse con un actor, ni siquiera puede considerar que este actor es portador del sentido de su acción. Debe desechar toda representación épica de la historia, combate de la luz contra las tinieblas y ascensión de la evolución social hacia un punto final...".

Cin embargo, interesada o no la interpretación corriente sobre el movimiento teatral universitario, el hecho es que al intentar reconstruirlo se nos aparece con rasgos muy definitorios; que, en verdad, lo recortan sobre lo que nos tenía acostumbrado el desarrollo teatral, al menos, en lo que llevaba desde comienzos de siglo.

Y ello por razones no demasiado diferentes a lo expresado por la visión objeto de nuestra sospecha. Sólo que formuladas de manera distinta. Más "sociológica" tal vez -- como quisiera Touraine -- o, por lo menos, menos comprometida emocionalmente.

-- La posición "autonomista" de este movimiento de teatristas aficionados de clase media que busca profesionalizarse contra los imperativos de la racionalidad económica (el mercado), la reivindicativa (la organización social y política de base) y la administrativa (la organización estatal). Y que lo logra

progresivamente desde un lugar equidistante al mismo tiempo del Estado (aunque lo financie mediante una creciente subvención) y del movimiento social (que presta apoyo y legitimidad a dicho Estado): la Universidad. Sin embargo, de ambos --Estado y movimiento social-- recoge una necesidad: poner en marcha una política teatral nacional que articule los intereses diversos y contradictorios entre elites dirigentes y grupos sociales diferencialmente subordinados (clases medias y populares urbanas). Por lo mismo, autonomía ambigua que no es tal o pareciera serlo sólo en el plano estético. Pero que no la es con respecto a la orientación político-cultural que asume el país desde la década del 30 y que se consolida estatalmente años más tarde con el triunfo del Frente Popular. Al contrario, los teatros universitarios, no sin dificultades, la asumen y representan. Convierten esa orientación, como adelantamos, en un proyecto teatral nacional.

-- Desde allí entonces una segunda característica: la vocación "universalista" de este movimiento, que lejos de cerrarse sobre sí mismo para dar vida a una expresión artística puramente grupal o local, busca extender su propuesta al conjunto de las prácticas teatrales parcelarias de la sociedad. Se esfuerza por convertirlos a su propias concepciones y modelos de acción.

-- La voluntad de ruptura con las orientaciones estéticas del medio teatral precedente introduciendo innovaciones profundas en las técnicas de montaje y de interpretación, en los criterios de selección de repertorio, en la organización interna del trabajo teatral, en los planes de enseñanza y de circulación social del arte escénico. Todo ello en un afán por crear simultáneamente un nuevo tipo de intérprete, de director escénico, de dramaturgo, de actor, de público, de crítico y de "monitor" teatral de base. En suma, se propone crear todo un sistema de producción y difusión para el teatro, altamente formalizado, diversificado y especializado ("moderno") que asegure tanto la materialización de la perspectiva político-

cultural que el Estado y el movimiento social coinciden en impulsar, como su efectivo alcance nacional.

Misión de ruptura, visión de totalidad, rol de conducción, transforman a este movimiento en una auténtica vanguardia teatral, al menos por casi tres décadas.

En resumen, estamos en presencia de una vanguardia que lejos de marginalizarse o perder prematuramente vigencia, se legitima e institucionaliza con relativa rapidez como motor y guía de la vida escénica del país. Replota a esta última de la crisis en que se había sumido entre los años 30-40 y la resitúa en un lugar de significación en el proceso cultural nacional contemporáneo.

Lo singular de este fenómeno, en realidad, no tiene porqué asombrarnos. Era difícil que la escena se resistiese a con tener de alguna manera el drama mayor --terminado en tragedia-- que ha vivido la sociedad chilena en el último tercio de siglo. Sólo una concepción que escinda el proceso ar tístico y cultural de las restantes dimensiones que nutren la experiencia colectiva podría hacerlo. Demás está decir que no era la concepción que aquí manejamos. Ya el título de este trabajo ha querido sugerir esta imbricación, a veces más profunda y compleja cuanto menos visible. Depende del carácter de los procesos que se pretende enlazar y de los términos del enlace mismo. Un Estado omnipresente en la vida nacional, que por lo mismo, no precisa concentrar toda su voluntad desde su aparato administrativo central; una prácti ca artística anémica que busca, al alero del Estado, prolongar su existencia y amplificar su influencia sobre la socie dad y la cultura nacional. O bien, un Estado débil en su ca pacidad de articular el consenso colectivo, que es su base de legitimidad, y que busca ampliarla mediante el concurso de una expresión artística que cuenta con una cierta tradición de arraigo en una cultura de masas de reciente formación.

También depende del tipo de vínculo entre uno y otro ámbito de la vida social: puede ser fuerte o débil; pleno o parcial;

perfectamente funcional o conflictivo para las necesidades de ambos "contrayentes"; etc. Sólo una concepción estrecha que privilegia un sólo tipo de relación --la determinación causa-efecto-- y un sólo factor como el decisivo en ella --la determinación unívoca de uno sobre el otro, reducido éste ya a mera pasividad-- podría no ver la imbricación a la vez mutua y múltiple, en definitiva, viva. Por ello, "El Estado en la escena" en un doble sentido: tanto es el Estado el que entra en el escenario teatral, sosteniéndolo materialmente y permeándolo con una particular orientación político-cultural, como la escena quien contribuye a darle una proyección estética al desarrollo que ese Estado ha alcanzado en la vida económica, política y cultural de la nación --reproduciendo, pues, sobre sí misma sus conflictos y contradicciones más acuciantes. No se trata entonces, de una relación causa-efecto ni de una mutua influencia la que une al Estado y al Teatro a partir de 1940. Se trata más bien de una confluencia de intereses y perspectivas, en la que cristaliza desde una base orgánica descentralizada un proceso de doble faz: estatización del desarrollo artístico, "estetización" del proyecto político que impulsa desde el Estado el bloque social gobernante.

Creemos que este es, finalmente, el rasgo más decisivo que porta el movimiento teatral universitario. Esto es, ser el sujeto en el ámbito escénico que consolida el proceso de mutua imbricación y creciente identificación entre Estado, sus élites dirigentes, su proyecto político de más largo plazo; y la escena, sus agentes y su programa estético. Entre ambos media una visión más o menos común de la cultura y del arte, y su papel en la sociedad chilena del período: integrar al conjunto de sus grupos mayoritarios (urbanos) tras las metas y los beneficios del "desarrollo". (económico, político, social, cultural).

Entendido este último como la producción, el consumo sustitutivo interno tanto de bienes materiales como "simbólicos" (concepciones y doctrinas jurídicas, filosóficas, científicas, artísticas), proveídos por las sociedades del Occidente industrializado.

Esta visión hecha común a partir de los años 20-30 por un cada vez más amplio bloque social, e intelectual --er el que se condensan diversos proyectos de clase-- es la que en el lenguaje político del continente ha recibido el nombre de "desarrollismo" (1), que en el plano teatral bien puede considerarse al movimiento universitario como su principal exponente.

En fin, de esta visión más o menos común se nutre --no sin contradicciones, desfases e interrupciones-- tanto la arquitectura del Estado como la de la escena hasta las postrimerías de la década del 60.

El trabajo que presentamos tiene su foco de atención en la formación, desarrollo y crisis de los teatros universitarios de Santiago. Esto es, en el período que va desde 1941 a 1973. Sin embargo, la radicalidad de los cambios que introdujo en la escena nacional así como la racionalidad político-cultural que los orientó en su quehacer, obligó a extender la mirada hacia el período anterior a esas fechas. Concretamente, desde 1900 en adelante.

Con todo, no se trata de una cronología de la actividad teatral, pues el tratamiento que se le ha dado a cada período histórico ha querido destacar la relación entre Teatro, Cultura y Estado. LO anterior visto a nivel de las modificaciones sufridas tanto en el plano económico-institucional y expresivo de este arte nacional, como en el de las concepciones políticas, culturales y estéticas de los distintos actores sociales que intervinieron en su desenvolvimiento.

En consecuencia, el ordenamiento de los capítulos sigue el siguiente plan:

(1) Véase al respecto Norbert Lechner: "La crisis del Estado en América Latina"; El Cid Editor, Caracas, 1977, pág. 62 y /s

El Capítulo I se dedica a resumir las principales tendencias que animan al movimiento teatral pre-universitario desde principios de siglo, en su doble vertiente: profesional y aficionada. Y concluye con la descripción de la crisis que le sobreviene en los años 30, como consecuencia de las agudas transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales que sufre el país en dicho período.

El Capítulo II muestra la respuesta que esgrime el movimiento teatral ante la crisis: presionar al Estado para que lo proteja. Respuesta que resultaba viable dado el papel cada vez más importante que éste comienza a asumir en todos los órdenes de la vida nacional, incluyendo el cultural. De esta manera, el Estado acoge la demanda y elabora una política teatral de alcance nacional. Sin embargo, su implementación fracasa dejando irresuelta la crisis del teatro nacional.

El Capítulo III esboza el proyecto estético-cultural de recambio que comienza a proponer --y practicar de hecho-- la intelectualidad universitaria, recibiendo ésta una amplia acogida tanto de parte del Estado como del movimiento social que lo apoya.

El Capítulo IV delinea ese programa estético-cultural llevado al Teatro por los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y en menor medida, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Simultáneamente se describe el complejo aparato de producción y circulación teatral que dicho programa consultaba en su implementación.

Finalmente, el Capítulo V presenta la crisis tanto de dicho aparato como de ese programa, en virtud de los nuevos cambios que se viven a nivel del Estado, las Universidades y la sociedad civil toda, desde mediados de la década del 60. Concluye con la política teatral esbozada por las Universidades, como respuesta a esos cambios, entre 1960 y 1973.

C A P I T U L O I

EL MOVIMIENTO TEATRAL PRE-UNIVERSITARIO

(1900 - 1930)

"No tenemos medios, se nos ha despreciado injustamente. Jamás los poderes públicos que subvencionan la ópera italiana, que no sirve más que a los intereses espirituales de unos cuantos diletantes, se han preocupado del teatro. Aquí ni siquiera se nos ha defendido de los intereses extranjeros que colonizan nuestros esfuerzos, negándonos sus salas en las que explotan el absurdo biógrafo que es negocio enemigo de nuestro pueblo. No tenemos el teatro nacional ni nada que nos pueda alentar a proseguir en nuestra labor. El teatro cesante deberá irse también a los albergues, símbolo de esta época tan temible"...

Antonio Acevedo Hernández
Consideración sobre el teatro chileno (1933).

En las primeras 3 décadas del siglo, una creciente actividad teatral tiene lugar en el país. En ella destaca la aparición de 2 procesos de lenta y simultánea progresión:

- La conformación de un mercado teatral nacional, amplio y diversificado socialmente; esto es: de masas, en las principales ciudades del centro del país, que da origen a un activo movimiento de teatro profesional.
- El desarrollo paralelo de un circuito aficionado, de carácter no comercial, al interior de la nutrida red de organizaciones gremiales, políticas y culturales autónomas que ha ido conformando, el naciente movimiento obrero en su lucha por mejorar sus condiciones de vida.

Ambas modalidades de producción y recepción teatral, si bien diferentes y hasta opuestas en algún sentido, abrían una alternativa al circuito que administraba con apoyo estatal la oligarquía minera, financiera y comercial y, en el ámbito no profesional, los círculos de inmigrantes europeos que se le vinculaban. Este circuito se había constituido desde el último tercio del siglo XIX en base a cortas temporadas de grandes compañías líricas o dramáticas europeas (españolas, italianas; francesas). Estas ofrecían espectáculos de ópera (Donizetti, Verdi, Gounod), zarzuela, teatro clásico (Lope, Calderón, Shakespeare) y romántico (Dumas, Sardou, Zorrilla), en los exclusivos escenarios de los teatros municipales de Santiago, Valparaíso y otras pocas provincias. Pero --dice Brncić-- "su influjo artístico no pudo sobrepasar los círculos elegantes compuestos por los nuevos ricos del auge salitrero que procuraban ponerse a tono con la cultura europea " (1).

Otro sería el destino de las dos nuevas corrientes que comienzan a animar la vida escénica chilena a partir de 1900.

(1) Zlatko Brncić : 1952

1. EL TEATRO PROFESIONAL: MASIFICACION Y NACIONALIZACION

El nuevo tipo de teatro profesional se gesta también sobre la base de una corriente inmigratoria de compañías extranjeras, (españolas, argentinas, peruanas), que recorren cada año las principales ciudades del país y del resto del continente. Su asiduidad, pero sobre todo su repertorio lo diferencian, sin embargo, de las anteriores. Este último se muestra mucho más diversificado, primando los llamados géneros "menores" o "de batalla": operetas, zarzuelas "chicas", juguetes, sátiras, sainetes, comedias cómicas o sentimentales. No se trata ya del mismo fenómeno: la contratación esporádica de espectáculos "mayores", en francés o italiano, del que se benefician casi exclusivamente la elite económica y política de la época. Se trata de un fenómeno nuevo. Un flujo más persistente y numeroso de grupos y espectáculos diversos se destina ahora a una creciente población urbana, compuesta por estratos medios y populares. Con el tiempo, forman un activo mercado, autónomo de la oligarquía y del Estado que con fluctuaciones no cesa de expandirse hasta fines de la década del 30.

Un segundo fenómeno se observa en el período. La progresiva "nacionalización" de los grupos y sus repertorios. Durante los primeros años, algunas compañías visitantes solían reclutar en papeles menores a actores chilenos y estrenar pequeñas obras de autores locales. Luego, se suceden los primeros esfuerzos por conformar compañías propiamente nacionales. Entre estos pioneros se encuentran el grupo dirigido por Manuel Díaz de la Maza en 1913, y en la misma fecha, la fundación de la Compañía Dramática Chilena por parte de intelectuales y escritores anarquistas (1).

(1) Integrada por Domingo Gómez Rojas, Antonio Acevedo Hernández, José Santos González Vera, Juan Tenorio Quezada y dirigida por Aurelio Urzúa Rosas (español residente).

Aunque de características diferentes --la primera, estableciéndose en el sistema profesional "oficial"; la segunda, circulando semigratuitamente por barrios periféricos de Santiago en funciones destinadas a centrales obreras y otros núcleos populares organizados--, ambas compañías coincidieron en montar exclusivamente obras de autores chilenos contemporáneos con elencos también chilenos (1).

Sin embargo, estos esfuerzos no fueron duraderos. No contaron con un apoyo decisivo de parte del público ni de la crítica. Desaparecieron al corto tiempo. Pero el precedente se habían sentado.

Al parecer una coyuntura inesperada contribuiría a fomentar nuevos esfuerzos, esta vez de efectos más duraderos.(2) El estallido de la Primera Guerra Mundial y la apertura del Canal de Panamá en 1914 detuvieron sensiblemente la corriente cultural extranjera. Chile y el resto de los países del Pacífico quedaban privadas del contacto directo con Europa. Ello hizo que algunas compañías, o parte de sus integrantes, tuvieran que radicarse en el país e incorporar en forma más resuelta a actores y autores locales. Así lo exigía por lo demás, la creciente demanda por espectáculos teatrales, que se expresa en gran medida en el aumento cuantitativo de la dramaturgia nacional. Con ello, también la temprana organización gremial de los autores. En 1915 se funda la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH), con el propósito de velar por el pago de los derechos de propiedad intelectual --escamoteada por las compañías extranjeras-- y de difundir la ac-

(1) El conjunto de Díaz de la Haza estrena a Carlos Cariola, Rafael Frontaura, René Hurtado Borne, Daniel de la Vega, Armando Moock, Víctor Domingo Silva, Eduardo Barrios, entre otros. El grupo anarquista, principalmente obras de Acevedo Hernández y Urzúa Rosas.

(2) Esta hipótesis me fue sugerida por el actor Rafael Benavente

tividad escénica nacional. Con el auspicio de la SATCH se organiza ese mismo año la "Compañía Chilena" que realiza dos temporadas con actores y obras de autores locales. Otra tercera temporada tiene lugar en 1915, a cargo esta vez de la compañía aficionada "Chile Excelsior" (1).

Pero es dos años más tarde cuando se funda la primera compañía nacional de carácter propiamente profesional: la de Enrique Bâguena y Arturo Bührlé. Emigrada el año 18 a Santiago, su éxito entusiasma rápidamente a otros artistas a seguir su ejemplo. Desde 1919 adelante nacen las compañías de Arturo Mario y María Padín, de Nicanor de la Sotta, de Evaristo Lillo, de Nemesio Martínez, de Italo Martínez, de Pedro Sienna, de los hermanos Eugenio y Rogel Retes, de Enrique Barrenechea, de Alejandro Flores y Rafael Frontaura.

No sólo aumenta el número de grupos teatrales, sino también el de autores estrenados (2), de salas, de críticos y, consecuentemente, de público. Sólo en 1918 se contabilizan 28 obras chilenas estrenadas (3). En 1920 se publican o estrenan cerca de 70 obras (4).

(1) Integrada por Guillermo Gana, Martín Ovalle, el dramaturgo René Hurtado Borne y Alejandro Flores.

(2) Aproximadamente unos 40 ven continuamente sus títulos en cartelera. Los más conocidos: Hurtado Borne, Carlos Cariola, Nathanael Yáñez Silva, Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock, Eugenio Retes, Urzúa Rosas.

(3) Orlando Rodríguez: 1973

(4) Hernán Godoy: s/f

Aparecen también 6 nuevas revistas especializadas (1) que se agregan a los tradicionales folletos editados por las mismas salas de espectáculos. Estas últimas, sólo en Santiago, alcanzan a un número superior a veinte. Ya no sólo ubicadas en el sector céntrico, sino también en populares barrios nuevos de "medio pelo": Estación Central, San Diego, Avenida Matta (2).

1.1. Formas Expresivas

La expresión dramática y escénica a que da lugar esta súbita ampliación del mercado teatral, asume de manera predominante la tradición española del siglo XIX (3). Especialmente aquella que proviene del llamado "género chico", popularizado en los cafés madrileños a partir de 1869.

"Hacíanse allí piezas en un acto, breves, improvisadas casi: sainetes, pasillos, parodias, juguetes, revistas. Creció el número de autores, comunmente festivos, creyéndose cualquiera capaz de endilgar cuatro escenas populares, a las cuales se añadió música no menos popular y callejera. Volvieron con esto al teatro las costumbres, dichos, trajes y cantares de la gente baja; chulos, flamencos, baturros, sobresaliendo por el color del chiste y lo típico de las costumbres.." (4).

(1) "Mundo Teatral"(Santiago,1918-21);"Arlequín"(Santiago,1922);"Teatro y Actualidades"(Valpo.,1926-37); "Vida Teatral"(Santiago-Valpo.1929);"Máscaras"(Santiago,1930-31).

(2) Daniel de la Vega: 1930.

(3) Este fenómeno dista de ser meramente teatral y local. Responde a una situación más global. Afirman Abascal y Pereira que, desde fines del siglo XIX, "se vive una curiosa españolaización" del ambiente americano, después de las vicisitudes doctrinarias (a que llevó) el alejamiento espiritual y político provocado por la guerra de 1856. Abascal Brunet y Pereira Salas: 1952.

(4) Deleito y Piñuela: "Origen y apogeo del género chico" Revista Occidente, Madrid, 1949. Citado por Abascal Brunet y Pereira Salas: op.cit.

De esta producción "improvisada" se puebla la escena chilena. Primero de directa procedencia peninsular, luego adaptada a las circunstancias y personajes criollos. Abascal Brunet y Pereira Salas llegan a señalar que, en el caso chileno :

"Puede decirse que después del auge del teatro romántico a partir del movimiento inicial de 1842, que puso de relieve las cualidades dramáticas, psicológicas y pasionales del teatro francés de Víctor Hugo y Dumas, ningún otro impulso ha sido más fuerte en el desarrollo del teatro nacional que el influjo de la zarzuela y del género chico... Al rebuscamiento romántico que produjo obras cuyos escenarios eran montados en las repúblicas venecianas de los Dux o en los boulevares de París de Carlos X y Luis Felipe, sucedió un movimiento de vuelta al terruño, un descubrimiento de las costumbres nacionales, de nuestra idiosincracia que infunde nuevo aliento al teatro" (1).

Tal es este empeño "criollista" de la producción dramática nacional que críticos y autores no vacilan en clasificarla de acuerdo al entorno social y cultural que describe.

Distinguen una comedia, usualmente sentimental, de ambiente burgués --en verdad más ceñida a la tradición francesa de la "belle époque"--, otra urbana de "medio pelo", finalmente sainete, comedia, drama social o de ambiente popular, campesino u obrero.

Autores y actores llegan a especializarse en el registro o en la interpretación de uno u otro tipo social. Allí están,

(1) Abascal Brunet y Pereira Salas: op.cit.

por ejemplo, el galán "pije", cínico y calculador o el dandy sofisticado y despilfarrador, el roto diablo y mentiroso, el huaso ladino y socarrón, el provinciano ingenuo y arribista, el estudiante rebelde y soñador, etc.

Por otra parte, la puesta en escena de esta producción dramática se caracteriza por "la expresión enfática del texto y del gesto; la entonación idiomática a la española, con abundantes "eses" y "zetas"(1); el uso de telones pintados; de iluminación plana, a candilejas, y el empleo del apuntador, que supone textos no memorizados, salpicados de "morci-llas", "latiguillos" y alusiones a las contingencias políticas y social.

Por cierto que los autores e intérpretes nacionales también recogieron influencias de otras latitudes. Algo se ha dicho de la francesa (2). Y en el caso de los dramaturgos, existieron también quienes desarrollaron géneros de mayor envergadura, técnica más acabada, temáticas más profundamente observadas, dotadas de autenticidad y originalidad. Allí están por ejemplo los considerados tres grandes "clásicos" del drama chileno de comienzos de siglo: Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. Respecto de quienes ni un crítico moderno como Durán Cerda evita mencionar su inserción social para explicar así de paso los escenarios y personajes que registraron en su obra. El primero, "de extracción popular"; el segundo, "típico de clase media"; el tercero, de "clase alta agraria", respectivamente (3).

(1) Durán Cerda: 1963.

(2) Acevedo Hernández relata en sus "Memorias" (1955), que su maestro Urzúa Rozas se oponía a los "gritos y manoteos", "latiguillos" y "exageraciones" de la escena española. Adhería en cambio a una "mayor armonía de movimiento y voz", "ademanos y económicos" propios de la escuela francesa. Por otra parte, también puede mencionarse aquí el estilo tan celebrado de actuación de intérpretes como Alejandro Flores, Pedro Sienna y Rafael Frontaura, aptos para dar brillo a las comedias aristocráticas "de salón" o picarescas "de alcoba", generalmente de procedencia gala. Véase por ejemplo, de la Vega: 1930 y Rafael Frontaura: 1957.

(3) Durán Cerda: 1963. En este texto se puede encontrar una caracterización más completa, aunque todavía somera, de la obra de estos autores. El mejor trabajo conocido sobre Armando Moock y donde precisamente se cuestiona su integración a la escuela naturalista, se encuentra en Grinor Rojo: 1971-1972.

En fin, para concluir, la importancia del género chico parece decisivo en el doble proceso de masificación y nacionalización de la actividad teatral. Ello por dos motivos principales.

De un lado, tanto en su origen hispánico como en su posterior traducción local, el género chico representó una reivindicación estética de lo "plebeyo", del vasto, abigarrado y heterogéneo mundo popular, ausente anteriormente de la escena. También representó un reencuentro con las raíces nacionales, esto es, propio de las mayorías: especialmente en el idioma, estilo de vida, costumbres e instituciones. Muchos elementos constituían el componente "nacional-popular" de esta producción, opuesta entonces a aquella consumida por la elite aristocrática e ilustrada que desde hacía tiempo, buscaba sus referentes artísticos e intelectuales, y aún más, existenciales, en las burguesías europeas -anglosajona y francesa.

No será descabellado pensar que a estas características se debe la rápida propagación del género, y con ello del teatro mismo, en los nuevos estratos que se formaban como consecuencia del acelerado proceso de urbanización de la sociedad chilena. Reivindicación artística de unos sectores que, como veremos más adelante, también obtenía expresión en el plano político y social de la época.

De otro lado, la masiva introducción y éxito del género chico en Chile, a cargo de compañías extranjeras y luego nacionales fue la escuela empírica de formación para intérpretes y dramaturgos locales.

Finalmente, había que señalar que así como no fue casual la asimilación técnica y el éxito de público del género chico debido a su contenido de búsqueda de una identidad nacional y popular, tampoco lo fue por las condiciones materiales que requería su producción. Parecía adaptarse bien a las características del emergente y todavía precario mercado teatral que fue el chileno hasta 1930.

1.2. Condiciones de producción

A pesar del auge de la actividad teatral nacional, sus condiciones de producción eran todavía precarias. Con frecuencia los montajes duraban pocas representaciones continuadas y el repertorio lo constituía, como veíamos, un abigarrado conjunto de obras --varias veces reiteradas a lo largo de los años-- de los más diversos géneros y estilos estéticos.

A su vez, los elencos eran sumamente inestables. Sus componentes rotaban sin cesar de una compañía a otra y estas últimas, a su vez, de sala en sala, tanto en la capital como en provincias.

Estas condiciones atentaban contra una mayor profesionalización y especialización del oficio de autores, directores, actores y técnicos.: En un elenco o compañía, en realidad, sólo a las primeras figuras se remuneraba más o menos adecuadamente, y eso dependiendo del éxito de la temporada... Los restantes integrantes solían ser "aficionados", que obtenían ingresos de ocupaciones extra-artísticas.

También era común que los autores fueran críticos y empresarios o vice-versa, y estos últimos, actores, directores y escenógrafos. Incluso había algunos que lo eran de todo.

Por otra parte, si bien el conjunto de estas compañías concitaban a su alrededor un público relativamente masivo, al menos, durante algunas temporadas, este hecho no parecía ser suficiente para hacer del teatro un espectáculo permanente.

Al respecto, dice Daniel de la Vega en otra de sus crónicas:

"Santiago no puede sostener durante largas temporadas a una misma compañía, porque tiene poco público aficionado al teatro, y ese público necesariamente se fatiga de ver a los mismos actores. Es claro que hay excepciones (...). No es posible, pues, que el teatro chileno se mantenga como cuerpo organizado, con una compañía permanente en ciertas salas determinadas. Pero el teatro nacional triunfa con triunfos dispersos (...). No es el teatro nacional lo que no se puede sostener, sino el espectáculo permanente. Los teatros, para no rodar hacia el desastre económico, necesitan cambiar la revista por la comedia, ésta por la opereta, la opereta por el cine, y el cine por la tonadilla". (1).

La estrechez y precariedad del mercado entonces, tenía que repercutir sobre el tipo y características de los repertorios exhibidos por el teatro profesional: brevedad, informalidad, improvisación, preeminencia de la actuación sobre el texto dramático, etc. Bien lo recuerda Rafael Frontaura en varios de sus testimonios:

"El teatro se hacía a la diablo, con buena voluntad, con fervor a veces, pero sin que empresarios, ni autores ni intérpretes pudieran disfrutar nunca de tranquilidad para el estudio de las obras, ni de dinero para presentar espectáculos decorosos, que atrajeran al público esquivo. Pero en fin, se hacía lo que se podía. Y así fueron surgiendo autores... y actores, que, a falta de tiempo para preparar la presentación de las obras, lucían facultades innatas, chispa de creadores geniales, facilidad de improvisación y sentido escénico rápido y eficaz" (2).

(1) Daniel de la Vega: 1930.

(2) Rafael Frontaura: 1959.

"Por aquellos años había que estrenar 2 o 3 obras por semana si se quería conservar el favor del público. Naturalmente los actores debían realizar verdaderos milagros, saliendo a escena con el papel prendido con alfileres, con muy pocos ensayos, y teniendo que recurrir a mil trucos para disimular la ignorancia de la letra, el desconocimiento de muebles y utilería, las fallas de la iluminación y la nerviosidad natural que nos embargaba. Pero ese esfuerzo permanente, ese sufrimiento de no poder hacer las cosas como uno soñaba, tenían su compensación en la risa franca, en la emoción contenida y en el aplauso con que ese público premiaba nuestras actuaciones noche a noche"(1).

En fin, todas estas características de la producción profesional son los que, posteriormente, utilizarían investigadores y críticos de extracción universitaria para enjuiciar negativamente este trécho de la historia teatral nacional:

"Se desarrolló un teatro de efecto fácil para un creciente y ávido público, que pospuso todo intento de búsqueda de una dramaturgia de fondo".(2).

¿Pero qué otro formato dramático y escénico sino el proveniente del "género chico" --y difícilmente una "dramaturgia de fondo"--- podía prestarse mejor a estas condicionales materiales de producción y difusión teatral?

(1) Rafael Frontaura: 1957

(2) Orlando Rodríguez: 1964

No demasiado diferentes, aunque todavía más precarias, son las condiciones materiales del teatro aficionado de la época. Por lo mismo, sus logros y realizaciones no es posible analizarlas con los mismos parámetros del teatro profesional de sello comercial. El teatro aficionado posee su propia especificidad. Y en el caso chileno, la obtuvo con creces.

2. El teatro "aficionado": complemento y alternativa al teatro profesional

El término "aficionado" remite a la moderna oposición trabajo-tiempo libre. Se es autor o actor profesional en la medida en que se asume la práctica teatral como medio de subsistencia, sujeta, en nuestro caso y época, a los avatares de una producción, circulación y consumo regulados por el mercado.

En la medida que el mercado se expande, las prácticas teatrales que por distintos motivos no se le integran se igualan, por diferencia, bajo el término de "aficionado".

Sin embargo, bajo este concepto coexisten realidades muy diversas, que guardan distintas relaciones tanto entre sí, como hacia el teatro profesional.

Durante el período que nos preocupa, el teatro aficionado en nuestro país, cumplió al menos dos funciones con respecto al teatro profesional: de complemento y de oposición.

De una parte, la práctica "vocacional" sirvió como antesala y como prolongación de la nacionalización y masificación del teatro vía mercado.

Antesala, porque la práctica de aficionados constituyó la vía más frecuente de preparación y entrenamiento de los cuadros profesionales. En colegios, agrupaciones sociales, gremiales, deportivas y hasta políticas, se formaron empíricamente los actores y autores locales. Con el mismo carácter de "aficionados" se integraron a las compañías profesionales extranjeras, todos los que serían los fundadores de las nacionales (1). Esta tradición del "aprendiz", nula o escasamente remunerado, no varió hasta muchos años después con la consolidación de los teatros universitarios y la creación de sus escuelas y academias especializadas.

De esta manera una franja importante del teatro practicado por "aficionados" durante los años 1900 al 30 tiene como norte la profesionalización de sus exponentes individuales más dotados. Por lo mismo, este tipo de teatro resulta el continuador del profesional en sus respectivos ámbitos locales: reproductor de sus técnicas, divulgador de sus contenidos. Es el complemento del teatro profesional: de allí se reclutaban sus agentes de recambio y también sus públicos nuevos. Así es que casi toda la producción dramática chilena de la época, lo mismo que su formato escénico, resultan difundidos por el teatro aficionado (2).

(1) Véase Daniel de la Vega: 1930, Acevedo Hernández: 1933 y Rafael Frontaura: 1957

(2) Compárese los repertorios de cualquier compañía profesional con aquellas de los cuadros aficionados más estables, por ejemplo: "Arte Criollo" (1917 - 20): Citado por Acevedo Hernández: 1955.

2.1. El teatro obrero de inspiración socialista

Tal vez por verse cada vez menos representadas en la producción profesional, otro tanto por verse imposibilitadas de penetrar o acceder al mercado, dado su marginalidad social y económica o su aislamiento geográfico, el hecho es que otra vertiente de práctica aficionada se desarrolla también en esos años, adquiriendo caracteres propios. La producción dramática comienza a ser asumida por sus propios cultores, sin recurrir a los consagrados por la taquilla o por la crítica. Tampoco busca profesionalizarse; al contrario, se diría que rehúye tal posibilidad. Es un teatro que manifiesta una vocación que trasciende la expresión específicamente artística, aunque la asuma: la transformación política y cultural de la sociedad. Es el teatro que protagoniza el emergente movimiento obrero, opuesto en diversos matices a las tendencias del teatro profesional y a sus recreadores en el ámbito aficionado.

En las explotaciones minerales del norte y del sur, en los centros productivos de Santiago y Valparaíso, el teatro se convirtió en otra de las tantas manifestaciones alrededor de las cuales el naciente proletariado se consolidó orgánicamente e ideológicamente como sujeto social y político autónomo.

También como agente cultural (1). En efecto, el canto, el baile, la poesía, el teatro, el periodismo, la charla y la conferencia fueron objeto de una intensa práctica al interior de las numerosas organizaciones asalariadas (mancomunales, sociedades libres y en resistencia, etc.). El contenido de tales prácticas expresivas, comunicativas y educativas cubrían una vasta gama de temas e inquietudes, que no se agotaban en la referencia crítica a la estructura políti-

(1) Para esta parte del capítulo nos hemos basado en los materiales del Seminario, "La visión de mundo del movimiento mancomunal del norte salitrero"; Círculo de Filosofía de la Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Mayo, 1980.

ca, económica y social del Estado, y en la necesidad de transformarla gradual o súbitamente, en forma pacífica o violenta. Muchas otras necesidades recibían atención: la familia y el matrimonio, la situación de la mujer y del niño, la recreación y el tiempo libre, la salud y la alimentación, la vivienda y el habitat, etc. En los comienzos del movimiento obrero, lo que anima su voluntad y su perspectiva de cambio es más el deseo de una vida nueva --"la sociedad de los gozos perpetuos" (Recabarren), "la sociedad del amor y de la felicidad humanas"-- que el mero recambio de gobierno o de las condiciones estrictamente materiales de vida y de trabajo.

El movimiento obrero busca entonces, una emancipación "integral", no solo económica, sino también política, moral e intelectual. Condición para ello es la unidad y la auto-organización del asalariado y su "ilustración". Incluso esta última precede en cierto sentido a las dos primeras:

"La ilustración --dice un periódico de principios de siglo-- nos dejará ver muy claro y evidente que la unión es necesaria y ventajosa para poder alcanzar el mejoramiento general de las masas..."

Así, la búsqueda de la ilustración se transforma tanto en un desafío como una respuesta práctica del proletariado minero a su situación de subordinación intelectual y política -- promovida hasta entonces por las 2 fracciones en que se dividía la oligarquía: catolicismo conservador y liberalismo(1).

(1) En su periódico "El despertar de los trabajadores," Luis E. Recabarren, años después recordará: "considerábamos al teatro como una necesidad educativa y de crítica a los defectos (sociales)... El teatro era nuestro gran vehículo, teníamos que educar a nuestros compañeros. De allí que las primeras obras cumplieran ese objetivo; posteriormente usamos el teatro como bandera de lucha y así las obras tuvieron un amplio contenido socialista".

Es en este contexto donde se desarrolla el teatro obrero, primero en las salitreras y carboníferas, luego en Santiago, Valparaíso y otras ciudades del centro y sur del país.

2.2. Algunos hitos en el desarrollo del teatro obrero.

Ya desde un poco antes de 1900, los obreros del salitre formaron grupos de animación artística. En estas primeras "filarmonías" se hicieron presentes --fuera del baile, el recitado y la charla-- pequeñas dramatizaciones acerca de sus problemas e inquietudes más apremiantes. Con el tiempo, estas dramatizaciones se hicieron un medio difícilmente sustituible para difundir las teorías y doctrinas críticas al orden social vigente (democrática, anarquista, socialista) y para estimular una conciencia que reforzara la incipiente organización y movilización obreras en pos de determinadas conquistas y derechos sociales. Así lo entendieron los principales líderes de la época, quienes, como el caso señalado de Recabarren, fomentaron la práctica teatral en numerosas zonas del país, crearon y dirigieron conjuntos aficionados o escribieron algunas obras para ellos. A partir de 1912 se multiplicaron los grupos teatrales entre ferroviarios, tranviarios, suplementeros, gráficos, mineros y artesanos. Con ello también los autores (1) y los públicos. Se constituyó así una verdadera red de producción y difusión teatral independiente del mercado, abierta y regulada por la organización social y política obrera tanto de base como luego de cúpula.

(1) Los más conocidos, fuera del propio Recabarren: Nicolás Aguirre Bretón, José Segundo Castro, Francisco Hederra Concha, Guillermo Bianchi, Luis Ayala Poblete. C. C. Cánepa Guzmán: 1971.

En efecto, en 1922, la copiosa actividad teatral obrera se coordina y propaga en instancias orgánicas superiores, como la Asociación de Conjuntos Artísticos y los Ateneos obreros. en la promoción de concursos dramáticos y festivales teatrales a nivel nacional otro tanto hizo la Federación Obrera de Chile (FOCH). Daba así concreción en el plano teatral a uno de los objetivos de su vasto programa de acción:

"Fomentar el progreso, la instrucción y la cultura de la clase trabajadora por medio de conferencias, escuelas, bibliotecas, prensa y toda actividad artística".(1).

La actividad teatral asalariada alcanza su apogeo durante la primera mitad de los años 20. Incluso no puede evitar repercutir y proyectarse en medios sociales y culturales más vastos. Por ejemplo, varios intérpretes y autores surgidos de círculos obreros obtendrán posteriormente participación, a veces destacada, en el teatro profesional (2) y al revés, algunos dramaturgos (como Víctor Domingo Silva) y compañías profesionales escribieron o difundieron obras en que se abordaban los problemas y aspiraciones de aquél. A pesar del fuerte carácter "alternativista" y centrada sobre sí mismo que va tomando la cultura obrera, junto a su radicalización, ella gana cierta extensión en otros ámbitos de la sociedad civil.

2.3. Formas expresivas

Desgraciadamente muy pocos testimonios quedan de los montajes de los círculos obreros ---demás está decir que ningún análi-

(1) Declaración de Principios de la FOCH, Diciembre de 1921. Citada en "Historia del Movimiento obrero, 1820-1970". Serie Estudios Sociales. Documento de Trabajo Nº 2, Vicaría de Pastoral Obrera, Stgo., 1980.

(2) Pedro Sienna, Jorge Boudon, Ana González, entre otros.

sis. Poco es lo que puede decirse de sus orientaciones es
tético-expresivas más sobresalientes. Pero pareciera que
junto con extenderse la organización obrera y la radicali-
dad de su mensaje, otro tanto sucedía con su expresión tea-
tral.

Aunque es difícil que el formato hispánico se abandonara
por completo, el tono burlón y dicharachero que había im-
puesto en la escena chilena, tanto profesional como aficio-
nada, --incluso en sus versiones más directamente políticas--,
perdió vigencia. Empezó a vérsese como una máscara que o-
cultaba el verdadero rostro del mundo popular: opresión polí
tica y cultural y explotación económica. En las obras crea-
das y difundidas por el movimiento obrero es plausible pen-
sar que no había tanto una tradición que rescatar o aún mo-
dernizar, que una por abandonar; no un viejo orden que per-
feccionar o reformar, que uno por destruir; no tanto una cla-
se que criticar, que una por reemplazar.

Y la urgencia por construir una sociedad y un hombre nuevos,
seguramente les hizo romper con el determinismo del "medio"
geográfico-cultural local para explicar la evolución y la
conducta humano-social. Característica ésta tan cara al gé-
nero chico.

Exhaltado e incisivo este teatro se halló con seguridad más
cómodo en el drama y la tragedia que en la comedia liviana
o la sátira; y su estilo se acercó más a lo que se nos ocu-
rre llamar "realismo expresionista" que al conformista ná-
turalismo costumbrista de la tradición española. Al menos
los títulos de algunas de estas obras nos sugieren tales pun-
tos de ruptura: "Desdicha obrera", "Amarguras de la vida",
"Los sacrificados", "Redimida", "Suprema Lex" (1).

(1) Títulos citados por Cánepa Guzmán: 1971.

3. La crisis teatral de 1930

Toda esta dinámica y múltiple actividad teatral que comenzara a principios de siglo declina ostensiblemente hacia los años 30, tanto en su vertiente profesional como aficio nada. La síntesis de varios factores permiten explicarla.

Para el caso de las compañías profesionales suelen citarse dos: la recesión mundial del 29, que repercute gravemente en Chile a partir del año siguiente y la introducción y rápida expansión del cine sonoro. En efecto, al abarataarse los costos de producción y comercialización de la industria cinematográfica y elevarse los del teatral por causa de la crisis económica, el público comienza a abandonar las salas, las compañías quiebran y los empresarios se dedican ahora al floreciente negocio de la pantalla. Pocas son las compañías que sobreviven al colapso.

Sólo aquellas que cuentan con los actores de mayor popularidad: Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pedro Sienna (las que tampoco se salvan de emigrar periódicamente a plazas más rentables como Argentina o a las bastante más modestas, pero todavía seguras, como las provincias del sur del país). Y también aquellas que desarrollan el género batanesclo. En estos años, y quizá como en todo trance de crisis, la revista frívola de variedades alcanza su apogeo(1).

(1) La prensa de la época comenta alarmada la tendencia a la procacidad en los números cómicos, repletos de "grocerías o inmundicias", y a la desnudez de las bataclanas. Algunos Municipios se ven obligados a establecer multas a las actrices que "ostentan sus formas más allá de los límites establecidos por el edil". Daniel de la Vega: 1930.

Però las restantes compañías, las que animaron con entusiasmo la escena criolla, fueron al desastre. Con ellas la suerte del teatro nacional quedó sellada. A partir del 30 dice el crítico Durán Cerda:

"Viene un interregno en que el teatro chileno arrastra una existencia anémica sostenida por una producción mostrenca y rutinaria encaminada únicamente a la obtención de un pronto lucro económico de empresarios --actores, cabezas de compañías, y autores (...). Proliferó un tipo de obras menores de mezquino ambiente costumbrista que solían integrar programas de variedades o de complemento de una obra mayor, incapaces de llenar por sí solas una función, o, en fin, acababan presentaciones radiofónicas de auspicio comercial" (1).

¡A qué dramatizar! En buenas cuentas el mismo esquema pre-valesciente durante el "apogeo", sólo que ahora más degradado.

En la declinación de la actividad aficionada, específicamente la obrera, también la crisis económica, especialmente la salitrera declarada en 1927, resulta decisiva al provocar la aguda cesantía del sector y su consecuente dispersión geográfica y orgánica. A ello se suma la persecución política de la dictadura de Ibáñez (1927-31) a sus contingentes más radicalizados y la agudización de la pugna ideológica interna del movimiento obrero (anarquismo-socialismo, trostskysmo-stalinismo; socialismo-comunismo). Finalmente también tiene ingerencia el aparecimiento y extensión hacia los barrios y urbanizaciones periféricas de nuevas formas masivas de recreación y comunicación: billanes, salones de baile y también el cine. Debilitada esta franja histórica de acti

(1) Durán Cerda: 1963

vidad aficionada, la escasa que le sobrevive es aquella que marcha al compás de la producción mercantil del momento.

En suma, la crisis se alimenta de 3 dimensiones simultáneas: económica, artística y política. Las tres echan por tierra las bases en que se había sustentado el desarrollo del movimiento teatral del primer tercio del siglo. Con ello, el teatro mismo, como medio expresivo y comunicativo, como instrumento de educación o incluso como mero pasatiempo pierde su rol de privilegio en la cultura y la sociedad nacionales.

En efecto, el teatro se había convertido en una práctica generalizada. De alguna manera atravezaba al conjunto de los grupos constitutivos de la sociedad de la época: desde la oligarquía hasta el proletariado. Pero es su práctica en medio de las clases subalternas donde alcanza su carácter nacional y masivo. Ello sin opacar su clara especificación de clase. Sea en un sentido recreativo, educativo o ideológico-político, el teatro profesional y aficionado expresaba las "visiones de mundo" de nuevos y diversos sectores urbanos. Así por ejemplo el conflicto tradición rural versus modernización urbana, provincia versus capital, o educación formal versus prestigio socio-familiar como base del logro --motivos de tantos sainetes y comedias-- obtenía una réplica en los conflictos miseria-opulencia, opresión-emancipación o capital-trabajo, expresados en los dramas obreros.

Pero la triple crisis, como se ha dicho, quiebra los soportes orgánicos de esa producción escénica (el mercado ciudadano o la organización social-política asalariada), interrumpiendo con ello su desarrollo ascendente.

Por otra parte, la capacidad recreativa y comunicativa casi exclusiva que contaba el teatro, en la época, se ve disminuída y hasta subordinada por la aparición de una producción más variada y compleja como difundida por los modernos aparatos de comunicación audio-visual. Con ello parte de su atracti-

vo ante un público urbano cada vez más masivo, se distiende. Tampoco la degradación ético-estética en que parece haber caído la producción sobreviviente se mostraba adecuada para hacer reflotar, sobre nuevas bases, ese atractivo y ese interés.

En fin, frente a la pérdida de vigencia social, cultural y estética del teatro nacional, sus promotores y agentes no perdieron el tiempo. El período que va del 30 al 40 se caracteriza precisamente por la búsqueda y discusión de diferentes alternativas así como por la iniciación de experiencias inéditas.

Lo primero que se produce, en todo caso, es la movilización de los autores y actores organizados en sus gremios tras la demanda de garantías para desarrollar su labor. Le sigue el agudo debate acerca de las causas y las salidas posibles de la crisis. Finalmente, algunas de las soluciones comienzan a obtener realización empírica.

Pero, tomado como conjunto, este proceso, apunta a conjurar la triple dimensión de la crisis. Las polémicas, planteamientos y movilizaciones que envuelven al movimiento teatral recogen variados aspectos:

Se asume, en primer lugar, la defensa de las fuentes de trabajo amenazadas por la recesión por la competencia extranjera del cine; pago de derechos de autor, de los salarios y viáticos pactados entre empresarios y elencos, excención de impuestos a las compañías nacionales. Para el teatro aficionado se solicitan facilidades, si bien no estrictamente monetarias, de infraestructura: locales donde actuar, escuelas

donde capacitarse, extensión del pago de transporte para movilizarse por el país.

Desde un punto de vista artístico-cultural, se reivindica la vigencia de la expresión teatral nacional, a la que sólo le cabe superarse a sí misma, profundizando su vocación de registro y observación del paisaje humano-social local.

Respecto a esto último, escribe Acevedo Hernández:

"(a nuestros autores) no quiero exigirles esfuerzos ni grandes orientaciones, les dispense de estudiar sicología, antropología, biología, ciencias sociales, estética; les dispense de conocer el gran teatro mundial; les dejo con los españoles que han imitado o con los franceses ya pasados. Pero no les perdonaré jamás que hayan imitado tan mal, con tan poco amor a su nacionalidad, tan sin sentido de la existencia propia" (1).

Pero hay quienes que no se muestran tan indulgentes como el gran autor. Afirman que es imprescindible la capacitación y el perfeccionamiento técnico de autores y elencos, su profesionalización, no sólo en su aspecto económico, sino de apropiación de un "know-how". Por ejemplo, el crítico Nathanael Yáñez Silva se muestra terminante cuando afirma:

"El teatro de un país no puede reproducir su ambiente, sus problemas, su raza (...) mientras no cuente con años de suficiente desarrollo pa-

(1) Citado por Orlando Rodríguez: 1964.

ra que en ellos se forme una escuela de teatro con autores que, antes que nada, conozcan bien su oficio, su técnica, que sin esto, nada, absolutamente nada puede emprenderse con éxito. Sin formar al profesional, nada puede exigirse, menos carácter a las obras"(1).

Mediante la profundización de la vocación nacional y el entrenamiento profesional, se piensa que el teatro chileno volverá a satisfacer las necesidades de recreación y de expresión del que fuera, hasta hace poco, su entusiasta y fiel público tradicional.

Pero las dos posiciones de defensa anteriores se tornan finalmente reivindicación política al demandarse al Estado garantías de vigencia de la libertad de expresión y sobre todo la protección y fomento del teatro nacional, profesional y aficionado. Este es el punto fundamental: porque en definitiva ¿sobre qué bases materiales e institucionales sostener la producción y la recepción teatral, con todo lo renovada, original y profunda que se quiera, si el mercado y la organización obrera se encontraban desmantelados o semi-paralizados?

Si en algo concuerdan casi todos los sectores que integran el movimiento teatral --con excepción de la fracción obrera más radicalizada-- es que el Estado debe permitir con su decisivo respaldo económico y político, al desarrollo y expansión del teatro nacional.

¿Un proyecto "nacional-popular" en el teatro? Por lo menos la conjunción oportuna, todavía sin articulación unificada

(1) Yáñez Silva: 1932

de 3 elementos: nacionalismo artístico (protección e impulso a la expresión teatral nacional)(1); corporativismo clasista (la protección que se le pide al Estado es para permitir el desarrollo de una práctica que, desde sus inicios, representó un canal privilegiado de expresión y quizá más de constitución simbólica de las clases medias y populares urbanas); modernización tanto estética como económico-institucional de la práctica teatral (perfeccionamiento y especialización técnica, profesionalización plena).

Reivindicación de la nación, las clases subalternas y la modernización cuyo principal defensor y garante es el Estado: para Touraine el prototipo histórico de movimiento social popular en países dependientes como los latinoamericanos(2).

En fin, es en este proyecto que asume el movimiento teatral y su articulación las principales fuerzas políticas de la época ---en cuya base se agita un mismo conglomerado social y cultural--- y en la progresiva inserción de ambos en un aparato estatal en proceso de transformación, en donde se sitúa el marco de la posterior evolución de la vida escénica chilena.

(1) Quizás el portavoz más radical del nacionalismo teatral fue Acevedo Hernández. La siguiente cita resume bien su posición frente al problema:

"No tenemos medios, se nos ha despreciado injustamente. Jamás los poderes públicos que subvencionan la ópera italiana, que no sirve más que a los intereses espirituales de unos cuantos diletantes, se han preocupado del teatro. Aquí ni siquiera se nos ha defendido de los intereses extranjeros que colonizan nuestros esfuerzos, negándonos sus salas en las que explotan el absurdo biógrafo que es un negocio enemigo de nuestro pueblo. No tenemos el teatro nacional ni nada que nos pueda alentar a proseguir en nuestra labor. El teatro cesante deberá irse también a los albergues, símbolo de esta época tan temible"...

Acevedo Hernández: 1933

(2) Alain Touraine: "Las sociedades dependientes. Ensayos sobre América Latina", Siglo XXI, México, 1978.

C A P I T U L O I I

MOVIMIENTO TEATRAL Y ESTADO (1930 - 1940)

"El teatro en manos de un gobierno inteligente, que conoce lo que necesita (...) se transforma en la más poderosa de las armas porque es la que más directamente actúa sobre las conciencias. Un buen teatro modifica las costumbres, introduce más sanas normas de vida, insinúa caminos a la juventud y moldea, tal vez en no escasa manera, el alma de las nuevas generaciones que van creciendo en su contacto. Es aún verdadero sedante para los dolores e inquietudes sociales, porque un pueblo que se educa, se divierte sanamente y no tiene hambre, no busca su mejoramiento por medios revolucionarios pues le están franqueados los mínimos caminos del progreso que abren a sus ciudadanos los pueblos verdaderamente democráticos".

Eugenio Orrego Vicuña
Del nacionalismo en el teatro chileno (1927).

1. LAS PRIMERAS INICIATIVAS ESTATALES

La crisis del 30 provoca en sus agentes, especialmente los profesionales y en la franja aficionada que seguía sus coordenadas estéticas e ideológicas, una reacción unánime y automática: presionar al Estado para que intervenga en su favor, estableciendo mecanismos económicos de protección (1). ¿De qué manera justificaba tal intervención? ¿Cuál era la relación que establecía entre teatro y Estado nacional?

Un texto pionero ayuda a aclarar la cuestión. Se trata de "Del nacionalismo en el teatro chileno" cuyo autor, el dramaturgo periodista y diplomático Eugenio Orrego Vicuña, publica en 1927 (2). El folleto contiene la formulación de un proyecto de ley destinado a crear un Teatro oficial, con financiamiento estatal. La fundamentación de tal iniciativa prefigura en parte la concepción que comienza a orientar la intervención estatal en el proceso artístico nacional con posterioridad al 30.

Orrego comienza por definir el "nacionalismo" en los siguientes términos: "Nacionalismo es favorecer de manera inteligente y lógica el desenvolvimiento de las fuerzas básicas de un país: industria, comercio, agricultura, arte, ciencia. Nacionalismo es, por ende, sostener rigurosamente alguna de e-

(1) Una dirección opuesta seguía lógicamente la fracción más radicalizada del movimiento teatral obrero (socialistas, comunistas, anarquistas) que sufría la persecución de Ibáñez.

(2) Ediciones cultura social, Imprenta La Economía, Santiago, 1927.

sas fuerzas que, cuando sólo existen en estado embrionario, difícilmente pudieran tener porvenir sin la protección del poder estatal".

Luego afirma que "el nacionalismo artístico constituye un valor primordial por cuanto se relaciona con el desenvolvimiento cultural, educacional y social de las masas". En este marco queda comprendido el teatro. Por lo tanto "ha de ser protegido de preferencia por el Estado. El Estado tiene el deber y además el interés de hacerlo...".

Fundamenta el autor con mayor abundamiento: "El teatro en manos de un gobierno inteligente, que conoce lo que necesita, sabe lo que quiere y es consecuente con sus programas, se transforma en la más poderosa de las armas porque es la que más directamente actúa sobre las conciencias. Un buen teatro modifica las costumbres, introduce más sanas normas de vida, insinúa caminos a la juventud y moldea, tal vez en no escasa manera, el alma de las nuevas generaciones que van creciendo en su contacto. Es aún verdadero sedante para los dolores e inquietudes sociales porque un pueblo que se educa, se divierte sanamente y no tiene hambre, no busca su mejoramiento por medios revolucionarios pues le están franqueados los mínimos caminos de progreso que abren a sus ciudadanos los pueblos verdaderamente democráticos".

Este explícito planteamiento tiene el mérito de consagrar dos nuevas áreas de competencia al cuestionado Estado liberal-oligárquico preexistente- ya en estado de disolución desde la revuelta de los coroneles en 1924. De una parte, ser el principal promotor del desarrollo "integral" de la nación, esto es, material e ideológico-cultural. De otra, y por su intermedio, la integración y control social de las capas subordinadas (las "masas"). A juicio de Orrego este nuevo papel del Estado, sería el único camino para evitar la amenaza de un conflicto revolucionario ("a la manera de la URSS").

Pues bien, Orrego no se equivocó demasiado. Si bien su iniciativa legal no fue recogida, la sociedad política de la época manifestó rápido interés por los problemas del arte y específicamente del teatro nacional.

1.1. El debate parlamentario y la ley de protección al teatro nacional

Dos años más tarde de la publicación de Orrego y apenas desatada la crisis del teatro, el Parlamento (1) acogió favorablemente la necesidad de legislar sobre esta materia. Resulta interesante detenerse un poco en la justificación de esta iniciativa, por cuanto revela la misma nueva concepción respecto al rol del Estado en la vida cultural del país.

Señala un diputado liberal:

"Era ya tiempo que el Poder Legislativo se preocupara de este importante problema. El abandono que había vivido, las numerosas tentativas fracasadas, el interés exclusivamente mercantil de los señores empresarios y el interés nacional por otra parte, reclamaban una legislación en favor de nuestro arte escénico (...). Felizmente los tiempos y las mentalidades de los hombres que dirigen los destinos del país son diferentes a los de épocas pasadas (2) y hoy, la

(1) Se trata del denominado "Congreso Termal" (1929-31), negociado por Ibáñez con los partidos políticos tradicionales (Conservador, Liberal, Radical y Demócrata).

(2) Se refiere a los de "la antigua escuela liberal".

protección consciente, estimuladora, constructiva, y del más puro nacionalismo invade beneficiosamente todos los campos de nuestra actividad. El teatro chileno no podía escapar a la influencia de esa nueva era".

Siendo estos principios unánimemente aceptados por los parlamentarios, la discusión del proyecto se centraba alrededor de un sólo punto: el tratamiento que debía darse al teatro aficionado obrero.

La bancada liberal, autora del proyecto de ley, no ha incluido a este sector en los beneficios que se consagra generosamente para el teatro profesional. Además, algunas de sus cláusulas tienden a perjudicar a los aficionados, por ejemplo, en la obligación de pagar derechos de autor y en una especie de "control de calidad" que se quiere imponer a todo montaje de autores chilenos (1). Los diputados demócratas, algunos de extracción asalariada e incluso animadores de conjuntos aficionados, salen en defensa de los teatros obreros "porque nuestra fe de revolucionarios vibra siempre con estas actividades artísticas, donde se hace teatro social con un fin de cultura".

Alegan los demócratas que el teatro aficionado obrero al difundir las obras del repertorio nacional cumple una señalada función de solidaridad social. Los fondos recaudados son destinados al beneficio colectivo de los trabajadores y no al lucro personal, como es el caso del teatro profesional. Por tanto, no cabe cobrarle derechos de autor.

(1) En estas dos materias, como en casi todas las restantes que contiene el proyecto, se pueden apreciar los intereses y demandas de los autores teatrales agremiados en la SATCH.

"Si alguna vez alguno de nuestros compañeros estuvo tendido en el lecho del dolor o necesitó de algún beneficio social, fue una de estas obritas la que le tendió su ayuda".

Otro diputado confirma:

"En estos mismos instantes, en la zona salitre ra en donde hay una cantidad enorme de desocupados, son los aficionados obreros que trabajan todo el día los que, durante la noche, están haciendo representaciones en todos los teatros para procurar ayuda económica a aquellos empleados y obreros".

Por estas razones el grupo parlamentario también impugna la obligación de pedir autorización al autor o a la SATCH para representar obras nacionales. Esta cláusula se proponía para asegurar un adecuado nivel de fidelidad a la obra original y de calidad en su montaje. De esta manera se velaría por el prestigio del autor y del teatro nacional entero. Pero los demócratas no lo consideran así:

"En nada influye para el prestigio de un autor el hecho de que delante de unas cien familias, con sus hijos respectivos (...) se represente una obra nacional y que por este capítulo se va ya a desprestigiar la obra de un autor porque no se hace a la perfección. Por el contrario, creo que empezando la representación de estas obras por estos conjuntos obreros, es como se han formado no ya nombres sino los consagrados en el teatro nacional".

Y rematan:

"En todos estos centros obreros se hace teatro nacional, mal hecho como se ha dicho, pero se hace impulsado por elementos sin cultura y (que como) artistas en germen, artistas al fin, merecen con razón como los demás de algún respeto y consideración. Y a este respecto, creo que no debe haber monopolio de sólo los que triunfan... Ojalá mis palabras tengan eco, en el sentido de que los grupos que trabajan en los centros obreros merezcan también que les alcancen los beneficios de esta ley".

En fin, la discusión se prolonga varias semanas, acordándose a su término incorporar las objeciones y demandas de los parlamentarios demócratas.

Lo significativo que queda de ella es, sin embargo, el punto principal de discusión. En él no se cuestiona el principio de intervención del Estado en materias antes consideradas de exclusivo dominio privado. Tampoco --como se verá más adelante-- se trata de expropiar la capacidad de gestión o de orientación estético-ideológica de dichas materias de manos de los particulares. La pugna política se establece, en cambio, por ampliar los beneficios del apoyo estatal --fundamentalmente financiero-- a todos los sectores sociales organizados, o mejor, representados políticamente en el Estado. En este caso, a las distintas expresiones teatrales que éstos desarrollan. No importa ni su calificación profesional, ni su desarrollo estético, ni su función social; ni siquiera, su contenido ideológico. Lo que se defiende es el derecho de todas ellas a desenvolverse en un marco no sólo jurídico, sino material, de igualdad. Y ello se ve posibilitado a la fecha en y por el Estado. Por el Estado por cuanto éste ya comienza a convertirse en el principal agente del desarrollo económico. En el Estado, en la medida que es en su sistema político-institucional --donde descansa su legitimidad-- el que permite negociar y pactar el reparto del excedente público. Ambas características de la formación estatal chilena son rápidamente aprovechadas por el movimiento teatral. Comprende que su destino se juega en buena parte en su capacidad de

organización y de presión sobre el Estado. Y que los efectos de éstos se ven amplificados si se consigue una adecuada intermediación a través de los partidos políticos(1).

Así, los años 30 señalan la directa adherencia y subordinación del teatro nacional a los cambios de las correlaciones políticas a nivel del Estado para desenvolverse. Y ello trajo variadas consecuencias. Entre las inmediatas, que el proyecto de ley debatido no se promulgue hasta 1935, una vez es estabilizado el sistema político-institucional luego de la caída de Ibáñez y el ciclo de efímeras dictaduras militares que la sucedieron. En segundo lugar, la fragmentación política de la época, tanto en la esfera de la sociedad civil, como sobre todo el Estado mismo, impidió seguramente que un proyecto como el de Orrego fructificara. Esto es, la creación de un Teatro Oficial, dependiente del gobierno central. La legislación debatida el 30 y promulgada 5 años después es una mucho más "liberal" y "democrática" --al menos en su formulación. Como se ha dicho, favorece a todas las expresiones teatrales por igual, no interviene en su orientación ideológica ni estética, no sustituye ni desplaza la base orgánica histórica (el mercado y la organización político-social) de cada una de ellas; más bien las refuerza con una serie de medidas. Entre las principales se cuentan:

- otorgar premios anuales en dinero a las mejores obras de autores nacionales y a mejores conjuntos teatrales profesionales y aficionados.

- apoyar la enseñanza del arte escénico y escenográfico de profesionales y aficionados.

(1) Llama la atención la transparente articulación sociedad-política, aún aquí, en materia teatral. El partido Liberal se hace cargo de la representación del teatro profesional y defiende los intereses mercantiles de éste. El partido Demócrata de buena parte del teatro aficionado obrero. Y más adelante, el partido Comunista de los herederos del teatro de Recabarren y Acevedo Hernández.

- contratar y organizar en forma permanente compañías nacionales, esto es, formadas en un 75% por actores chilenos, y que representen, al menos en un 30%, obras de autores locales u óperas nacionales o extranjeras, cantadas por artistas criollos.
- liberar de impuestos fiscales y municipales a este tipo de compañías, líricas o dramáticas.
- rebajar el 50% del valor de los pasajes en ferrocarriles y naves subvencionadas por el Estado, a las mismas.
- arrendar, mientras se reúnen fondos para su compra o edificación, una sala que se denominará "Teatro Chileno" para que en ella actúen las compañías nacionales.
- velar por el pago de los derechos de autor y por los derechos laborales de los artistas asalariados.

La aplicación de estos beneficios quedaba entregada a un organismo 'ad-hoc': la Dirección Superior del Teatro Nacional (DTN), conformada por representantes de los gremios de autores, autores y músicos. Como se ve, en la legislación aprobada no se intenta colocar al Estado por "encima" de la sociedad.

Sin embargo, todo esto que consagra explícita o implícitamente la legislación protectora del teatro nacional es de alguna manera desdicha por las fuertes tendencias centralistas que exhiben los gobiernos de la época(1). Ello se expresa en dos hechos:

(1) Lo que muestra de paso las profundas contradicciones que dividían a las fuerzas sociales y políticas del período, expresadas en las permanentes pugnas Parlamento-Ejecutivo, Gabinetes-Presidente, etc.

De una parte, la promulgación de la ley por parte de la segunda administración de Alessandri Palma (1932-38) se hace con algunas modificaciones: el traslado de la dependencia de la DTN del Ministerio de Educación al del Interior y el aumento de la representación del Presidente de la República en dicho organismo. La DTN con ello que daba absolutamente controlada por el Ejecutivo.

Un segundo hecho resulta todavía más relevante; esta vez sobre un aspecto muy sensible y urgente en ese momento: el teatro aficionado obrero. En 1932 y sin mediar ninguna legislación o debate parlamentario, el gobierno de Alessandri crea otro organismo destinado a atender exclusivamente a este sector de la actividad teatral: el Departamento de Extensión Cultural, dependiente del recién establecido Ministerio del Trabajo (DEC).

Antes de describir las actividades de este nuevo servicio, parece conveniente revisar la concepción más general que motivó su creación. Ello contribuye a explicarse la razón por la cual el Estado se interesó a atender de manera tan rápida como directa la actividad teatral obrera. Esta concepción deja claramente establecido el rol que le atribuye elite dirigente post-oligárquica al desarrollo artístico-cultural de los sectores populares. Rol bastante similar al expresado años antes por Orrego Vicuña.

1.2. La concepción político-cultural del Gobierno de Alessandri.

En una serie de artículos aparecidos en la Revista del Trabajo --órgano oficial de esa repartición ministerial-- el director del DEC, Tomás Gatica Martínez, explicita la concepción político-cultural del gobierno alessandrino.

Para el funcionario: varios motivos hacen de la difusión cultural un problema apremiante, que requiera por tanto de "la acción orientadora del Estado" y la "cooperación de to dos los hombres de buena voluntad".

El desarrollo cultural constituye, en primer lugar, un instrumento de movilización e integración de la población a un proyecto de "reconstrucción nacional", tanto económico y social, como político y moral.

Hoy esa masa, es un "peso muerto para el país debido al elevado analfabetismo, a la orientación academicista (no-técnica de la educación y a la degradación moral (alcoholismo, prostitución, vagancia, juegos de azar, etc.) en que se encuentran (1). Atender a esa masa, a través del desarrollo cultural promovido por el Estado contribuye, a su vez, a generar "como una de sus condiciones", el desarrollo auto-sustentado de la nación. Esto es, el pleno aprovechamiento de sus recursos humanos. El problema de la cultura remite así al del "nacionalismo" como orientación política central. Pues no se trata entonces de difundir cualquier contenido o práctica cultural, sino una que estimule un creciente proceso de autonomía económica, política y espiritual de la nación y de sus habitantes:

"Proclamar cultura, nacionalizando nuestra tierra, entendiendo por nacionalizar el imprimirle personalidad y fisonomía propia, cultivar y mejorar sus caracteres propios, desarrollar sus recursos..."

Y citando al argentino Alfredo Colmo, enfatiza en otro de sus artículos:

(1) "El Problema Cultural Obrero", Revista del Trabajo Nº 10, Año III, Santiago, Octubre de 1933.

"Nacionalizar es, en síntesis, que un pueblo viva de sí mismo en todo cuanto sea posible, complementando su independencia política mediante otras independencias, como son la independencia económica y financiera, la científica y cultural, y sobre todo, la independencia de nosotros mismos, que nos permita sacudir los influjos amorales que nos hacen tan poco respetuosos de las leyes e instituciones y que no nos dejan poner en su lugar cabal la noción del derecho solidario, ni la del deber que nos reclama la patria"(1).

Estas últimas palabras reflejan bien la otra cara de la concepción de cultura que propone Gatica Martínez. Dos nuevos aspectos se ven en ella involucrados: el moral y el político. Si "lo primordial (...) en materia cultural es educar y ofrmar las masas, despertar su latente espíritu y actividad y convertirlas en lo deber ser", ellos es para convertirlas en eficaces defensoras de un orden que, amenazado y en crisis, se hace necesario reestablecer.

Es el orden "natural" de la transformación evolutiva de las instituciones y de los hombres, del perfeccionamiento progresivo de los mismos, que no rompe con la "sencilla armonía que debe existir entre los derechos y los deberes de cada individuo dentro de la colectividad social y frente a la acción orientadora del Estado".

Orden social y político amenazado por "ensayos de teorías proclamadas como redentoras" (que) han fracasado rotundamente tanto por la exageración utópica de sus doctrinas, como por sus absurdos medios de realización".

(1) "El problema social y la cultura obrera", Revista del Trabajo Nº 12, Año IV, Santiago, Diciembre de 1934.

Orden espiritual amenazado por un "neo-paganismo desolador que ha negado las fuerzas de Dios, de la Patria y del Hogar".

"La preponderancia del materialismo, con su bastardo egoísmo --continúa el autor-- es causa esencial de la odiosa lucha entre las fuerzas complementarias del equilibrio social en el mundo (capital y trabajo). Pues bien, para vencer en esta lucha, para ganar la gran batalla redentora, no hay sino un arma eficaz y definitiva, arma de paz y de amor: la cultura, que alumbrará las inteligencias y encenderá los corazones" (1).

¿De qué manera? En esta concepción, la cultura cumple una función esencialmente integradora del todo social, pues su difusión ampliada acorta las distancias entre gobernantes y gobernados, entre clases propietarias y asalariadas, introduciendo en ambas una actitud de equilibrio y de conciliación, de crítica racional y desapasionada, de cooperación solidaria.

"Esto se debe a que un sano escepticismo acompaña siempre a la cultura, así en los individuos como en los pueblos. La ciencia es tan hostil a la utopía fanática como al conservantismo 'a outrance'; y el culto a lo bello abarca a todas las confesiones, se sobrepone a todas las sectas" (2).

La difusión cultural atenúa, pues, la emergencia del conflicto social agudo.

(1) Todas los párrafos citados corresponden al artículo "El problema social y la cultura obrera". op. cit.

(2) Las citas que vienen en adelante corresponden a "La cultura y el pueblo"; Revista del Trabajo Nº 5, Año III, Santiago, Mayo de 1933.

"La tempestad sangrienta de las grandes convulsiones sociales no amenaza a los pueblos cultos, sino a los en que la instrucción científica y la cultura artística está reducida a los mínimos términos o reservada sólo a un demasiado reducido número de ciudadanos. Cuando existe una masa a que está vedado el ingreso al templo de la cultura, el abismo que existe entre esta masa y las clases gobernantes, se agranda día a día, al paso que aumenta la acumulación de la riqueza.

"Por un lado, está el embrutecimiento físico y moral; por el otro el cada vez más alto refinamiento. Viene un momento en que el distanciamiento es tan grande, que no puede sino ser colmado por el odio. Fue lo que aconteció a fines del siglo XVIII en Francia y en 1917 en Rusia".

Así, por el contrario:

"En donde los ciudadanos se sienten verdaderamente hijos de una misma cultura se sienten más iguales, cuando menos, más cerca; y revelan más espíritu práctico y sentido de sacrificio. Alejado de todo extremismo peligroso gracias al sentido de crítica que con la cultura se despierta, discutirán los problemas sobre un terreno práctico, técnico, definido".

En este contexto cabe situar al arte y entender su función social, moral y política:

"El arte revela al pueblo mundos nuevos en que se ensanchan sus horizontes y le atenuan sus dolores (...). Los profundos anhelos de belleza

za, amor y alegría, tienen que tener alguna salida del corazón humano; cuando no es posible realizarlo en la vida material, se busca el consuelo del arte. Pero si se mantienen comprimidos todos aquellos anhelos el hombre puede caer en la locura y surge en él la bestia".

En suma, constituyendo la cultura y el arte tanto un factor de producción interno, como un factor de integración y control social, su difusión entre el pueblo no puede ser sino "un deber patriótico, una sana medida de política social y de clarividencia económica". Pues para Gatica lo mismo que para Orrego, el vasto programa de acción que está llamada a servir es crear la base humano-social capaz de ser sustento de las políticas del Estado, como fuerza de trabajo, como ciudadano y como individuo privado.

1.3. Los organismos de la política teatral gubernamental.

1.3.1. El Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo(DEC):1932-38

Consecuente con los principios recién esbozados, el DEC se preocupó de estimular la actividad cultural y artística asalariada, a pesar de su "presupuesto y personal reducido". Según palabras de su director, el servicio se vinculó con todos los organismos obreros (legales) para estimular su cultura a través de conferencias, cursillos, folletos educativos, audiciones radiales y bibliotecas "itinerantes" (1). Todas estas iniciativas eso sí tenían por función "explicar el verdadero sentido de las leyes sociales"(2).

(1) Tomás Gatica Martínez: "el Departamento de Extensión cultural"; El Mercurio, Santiago, Marzo 1º, 1933.

(2) La legislación laboral ideada por Alessandri en su primer período presidencial y boicoteada por el parlamento conservador comenzó a ser aplicada parcialmente durante la dictadura de Ibáñez y luego completada por el mismo Alessandri en su segunda administración.

Se ocupaba para ello las horas de descanso de los trabajadores "que es cuando están en mayor peligro de ser solicitados por la prédica malsana o seducidos por el vicio".

También, "en cuanto ha sido posible" el organismo ha realizado numerosas funciones gratuitas de teatro, circo, conciertos y cine para obreros y empleados (1). Y a lo largo de varios años prestó asesoría a numerosos conjuntos teatrales aficionados "entregándoles repertorios, directores y salas donde actuar con gran audiencia" (2). Además, financió una compañía oficial dirigida por el conocido actor profesional Pedro Sienna y organizó varios concursos anuales de representación teatral.

Esta decidida acción resultó, sin embargo, bastante polémica. Cánepa Guzmán ve en ella, por ejemplo, el intento del gobierno por "monopolizar la actividad artística obrera", desarraigándola de sus organizaciones y orientación ideológica propia:

"Se comprende que con ello quería desviarse al público de las organizaciones de extracción obrera y de ofrecer obras con libretos carentes de mensaje..." (3).

La opinión de este crítico, en verdad, reproduce la percepción de parte importante del movimiento obrero de la época.

(1) En marzo del 33, a 8 meses de creación del DEC, se organizaron 600 funciones de este tipo, y repartido 480.000 localidades. Estos datos se citan en el artículo mencionado de la página anterior.

(2) Cánepa Guzmán: 1971.

(3) Cánepa Guzmán: op.cit.

1.3.2. La respuesta del teatro obrero independiente (1936-38).

En efecto, resultaba esperable que la acción gubernamental, orientada por la concepción político-cultural antes esbozada, encontrara una severa oposición en los núcleos obreros que desde hacía más de una década portaban una visión alternativa del carácter y fines del Estado y de la función de la cultura y del arte. Y esa visión ganaba terreno en el movimiento asalariado apenas reestablecido el régimen constitucional de libertades públicas (1).

De las experiencias autoritarias, el movimiento obrero resurgía con nuevo dinamismo y acrecentadas fuerzas en el escenario político (2). También en el artístico y teatral. Sólo que ahora buscaba afanosamente coordinar sus múltiples expresiones en organizaciones más sólidas, amplias y representativas. Varias de éstas se crean durante el período apoyadas por gremios, sindicatos y partidos políticos de izquierda: la Confederación de Conjuntos Artísticos (1930), el Círculo General de Aficionados Teatrales de Chile (1932), el Cimité de Centros Artísticos y Culturales (1937). En su mayoría, con fines reivindicativos frente al Estado.

Sin embargo, estos esfuerzos organizativos fracasaron al poco tiempo y sus reivindicaciones obtuvieron escasa repercusión. A pesar de ello, una nueva iniciativa se transformó en el intento más serio de alterar la política gubernamental hacia el sector artístico-teatral obrero. Una iniciativa que cambiaba de estrategia y de objetivos: no la lucha frontal, sino el intento de transformar "por dentro" la acción estatal; no el término de esta última, sino su

(1) Bastante precario y parcial, por otra parte. No hay que olvidar que el segundo gobierno de Alessandri se caracterizó por la continua adopción de "facultades extraordinarias".

(2) En 1933 se funda, por ejemplo, el Partido Socialista de Chile.

reforzamiento aunque bajo el control de quienes quieren ser sus beneficiarios.

Dos factores, estrechamente ligados, provocan el cambio de actitud. El proceso de unificación gremial del movimiento obrero que acepta mayoritariamente integrarse a los beneficiarios de la legislación laboral --una vez derrotado los sectores que se oponían a ella. Y el proceso de concentración política de todas las fuerzas opositoras a Alessandri, facilitado por la adopción del Partido Comunista de una nueva estrategia política: la formación de los frentes democráticos amplios. Ambos procesos culminan con la formación de la Central de Trabajadores de Chile (CTCH) en 1936, y al año siguiente, del Frente Popular chileno (1). También influyó seguramente la apertura política que mostró el Ministerio del Trabajo hacia el sector obrero de avanzada (2).

1.3.3. Nuevas acciones y orientaciones del teatro obrero.

Apenas fundada la CTCH, ésta decide integrar el Consejo Obrero de Cooperación al DEC, hasta entonces una entidad meramente burocrática y sin atribución legal. El objetivo de la decisión era "encuadrar desde una perspectiva propiamente popular" --dice un periódico de la época-- la gestión del Departamento.

En 1937, el Consejo organiza de manera autónoma el Primer Congreso Nacional de Cultura Obrera, llamando a participar en él a todas las organizaciones de obreros del país: sociedades de

(1) Integrado por las fuerzas de centro e izquierda: Partidos Radical, Demócrata, Socialista, Comunista y la propia CTCH.

(2) Su nuevo titular fue el joven líder social-cristiano Bernardo Leighton.

socorros mutuos, federaciones y confederaciones mutuales, gramiales y sindicales, sindicatos de base, legales y "libres", uniones obreras locales, conjuntos artísticos, ateneos obreros, centros culturales y universidades populares. También se invita a representantes del profesorado de Escuelas Nocturnas para obreros, de la Oficina Internacional del Trabajo y de la propia DEC.(1).

Los objetivos de este Congreso se formularon así:

- "1º) Estudiar y proponer, de acuerdo con la experiencia obtenida hasta hoy, la organización más eficiente y la más adecuada estructuración que debe darse al Departamento de Extensión del Ministerio del Trabajo, con el objeto que llena de manera satisfactoria las finalidades para que fue creado.
- "2º) Este Congreso estudiará y orientará las formas de sistematizar cuanto se ha hecho por el DEC como por la acción privada de las organizaciones sociales en favor de la cultura proletaria, señalando cuánto deberá hacerse en lo venidero de acuerdo con las aspiraciones obreras, de sus organismos y directivas". (2).

El cambio es evidente. La fracción más rebelde a las políticas oficiales, o por lo menos excluido hasta entonces de sus generaciones y beneficios, quiere ahora incidir en su formulación e integrarse a sus planes.

(1) Frente Popular, Santiago, 16 de Noviembre de 1937.

(2) Frente Popular, Santiago, 27 de Noviembre de 1937

Y siguen los cambios: esta movilización no se efectúa sólo desde organismos privados cuya legitimidad radica en el valor de su propia reivindicación, sino desde una base orgánica pre-existente-integrada, aunque informalmente, al aparato del Estado (el citado Consejo de Cooperación).

Tampoco se critica al Estado por lo que hace, sino por lo que deja de hacer en materia cultural y artística. Ya no se resiste la iniciativa gubernamental sobre un terreno que antes gozaba, si bien no tanto de libertad, de autonomía en su gestión y orientación. Se la pide ahora acrecentada y perfeccionada, aunque bajo la fiscalización de sus destinatarios (las organizaciones gremiales y políticas obreras existentes).

Y es que "la clase obrera --editorializa "Frente Popular"-- comprende con toda justeza que para el mejor desarrollo como clase, que para su fortalecimiento orgánico, le es indispensable un acervo cultural que la capacite para obrar en forma disciplinada y consciente en la prosecución de sus reivindicaciones, en el afianzamiento de sus conquistas. En este sentido el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo, puede y debe desarrollar una gran labor (...). Es evidente que si la clase obrera, los propios interesados en su avance cultural, participan activa y concientemente en la gestión directiva del Departamento, este organismo estatal tendrá que servir efectivamente a los deseos de culturización de todo el pueblo trabajador" (1).

Las conclusiones del Congreso apuntan en la misma dirección. Se llama "respetuosamente y en forma cordial y ardiente la atención preferente de los organismos del Estado y de los Poderes Públicos, a quienes atañe este problema a las instituciones progresistas, a todos los hombres y mujeres de buena voluntad para emprender una cruzada nacional por la cultura

(1) Frente Popular, Santiago, 26 de Noviembre de 1937

ra obrera y del pueblo en general" y se declara que los objetivos del DEC y la de otros organismos debe tender "en primer lugar a extirpar el analfabetismo --que según el mismo documento alcanza a un 42%--, a equipar a los trabajadores de los conocimientos técnicos necesarios para rendir más en el trabajo, conquistando por ende una situación económica más humana de lo que hoy tiene, a elevar el estándar de sus conocimientos generales, a hacerlo consciente de sus deberes y derechos cívicos y a alejarlo de los vicios que enervan sus fuerzas, embotan su inteligencia y degeneran la raza"(1). En buenas cuentas, casi el mismo programa de acción que intentó realizar el DEC desde sus inicios, sólo que ahora su efectiva aplicación se quiere asegurar a través de un cambio de mano: de la burocracia estatal a las propias organizaciones obreras. Se asiste así a un intento de democratizar las funciones dirigentes del Estado sin ya cuestionar los contenidos sustantivos de su política.

Un capítulo especial en las labores del nuevo DEC al que aspiran los asalariados se reserva a la cultura teatral y musical.

Acá se solicita "la creación y financiamiento del Teatro del Pueblo" --tanto en Santiago como en las principales ciudades de provincia--, con salas anexas para exposiciones plásticas y para albergar al Hogar del Aficionado; la edición y distribución gratuita de obras teatrales populares "especialmente de folklore chileno e indoamericano".

También se demanda que se subvencione mensual o anualmente "con una suma módica a los conjuntos, que teniendo más de un año de existencia, actúen con regularidad, discreción y constancia"; que se otorgue un premio anual al conjunto de más destacada labor; que los orfeones municipales actúen de prefe

(1) Todas las citas corresponden al documento: "Primer Congreso Nacional de Cultura Obrera". Conclusiones y Anexos, Santiago, Talleres Gráficos "Artuffo", s/f.

rencia en barrios populares o en días, horas y lugares que puedan ser "escuchados sin tropiezos los obreros y empleados más modestos"; que las compañías artísticas extranjeras den funciones a precios bajísimos; al alcance de los obreros; que por lo menos algunos beneficios de las leyes previsionales alcancen a los artistas aficionados, por ejemplo, los gastos de sepultación y la construcción de un mausoleo.

Finalmente se incluye como anexo un proyecto de Ley que estructura el DEC, que será presentado ante el Parlamento conjuntamente por la CTCH y la Central Mutualista de Chile.

Finalmente, el documento termina advirtiendo al Gobierno:

"Las organizaciones mutuales y la central del proletariado chileno no permitirán por ningún motivo que nuestras justas resoluciones no sean consideradas por el Supremo Gobierno, y en caso de que esto así ocurriera, sabremos ejercitar nuestros derechos como organismos que aspiramos a un mejoramiento social y a la elevación cultural de las clases trabajadoras".

Pues bien, toda esta iniciativa, no obstante su nueva faz, no obtuvo el éxito esperado. Las posiciones entre el Consejo y la DEC no pudieron conciliarse y se produjo la ruptura.

El Consejo se independiza formalmente del DEC y resuelve dar vida a la comisión de cultura de la CTCH.

Del proyecto de ley nunca más se supo. Aunque sí de algunas movilizaciones en contra de la política teatral obrera de Alessandri:

Por ejemplo, el Comité de Centros Artísticos y culturales convocó en 1937 a una concentración pública en "defensa de la lí

bertad de expresión". Y plantea una plataforma de lucha de 4 puntos:

- disolución de la DEC, porque "restringe las actividades de los conjuntos artísticos obreros" y ser "contraria a los principios de la emancipación proletaria".
- Obtención de una sala para que actúen en forma permanente los grupos artísticos aficionados.
- Libertad absoluta para la expresión de las ideas y la cultura por medio del teatro.
- Realización de un Congreso Artístico Obrero (1).

Pero las movilizaciones se detuvieron allí. Y es que, a la fecha, tocaba a su fin el gobierno alessandrino y era sucedido por la triunfante coalición del Frente Popular. Con ello, la coyuntura política volvía a cambiar.

1.3.4. La Dirección Superior del Teatro Nacional del Ministerio del Interior (DTN): 1935-38

No tanto mejor le fue al otro organismo gubernamental destinado a promover la actividad teatral nacional. Como era probable esperar su presupuesto, al menos inicial, no le permitió satisfacer en toda su amplitud las iniciativas que le encomendaba la legislación. Comenzó por realizar aquellas menos ambiciosas: la exención de impuestos y de costos de trans

(1) Frente Popular, Santiago, Octubre de 1937

porte para las compañías profesionales que lo solicitaran(1). Pero también inició la tarea de organizar temporadas de representación con elencos y salas especialmente contratadas para el efecto. Medida que favorecía escasamente, y no de manera global, la grave crisis económica del teatro profesional.

No pasó demasiado tiempo para que esta labor recibiera las más diversas críticas de parte de los supuestamente beneficiados. En continuas polémicas públicas los gremios de actores y de autores cuestionaron la gestión del organismo estatal.

Por una parte, se le acusa de contratar a artistas extranjeros para sus temporadas especiales, obligando a los nacionales a emigrar al extranjero para encontrar trabajo.

Elena Puelma, viuda de Arturo Bührlé, señala al partir de Chile: "La DTN no ha hecho nada por ayudar a los cómicos de Chile. Triste es decirlo, pero es la realidad. Quizá ayude mucho más a un artista extranjero que a uno chileno". (Revista VEA, 1938).

El actor Enrique Barrenechea sigue su camino: "El teatro en Chile está corrompido (...). Aquí no triunfa el buen autor y el fiel intérprete, sino el más audaz, el que más se presta para transacciones bursátiles, el que mejor se acomoda a las veleidades de las empresas y a los caprichos de sus malos encauzadores" (Frente Popular, Enero de 1938).

(1) Con el tiempo, casi a esta única función se vería reducida la labor de la DTN.

También se critica preferir obras extranjeras en los repertorios seleccionados por el organismo estatal. El dramaturgo Víctor Domingo Silva llega a expresar: "La DTN carece de vocación nacionalista".

Un periódico editorializa: "Por último, si dan obras extranjeras ¿ por qué no Pirandello, O'Neill, Casona...?" Y continúa denunciando que las pocas obras nacionales seleccionadas por las temporadas oficiales corresponden siempre a los mismos autores... que no son otros que "los que forman parte del círculo de amistades de sus directivos". Esto es, los líderes de la SATCH (1). "Se olvidan de Mook, Acevedo Hernández, Daniel de la Vega y tantos otros" --termina diciendo el diario.

Las quejas se acumulan, trasladándose ahora a la gestión económica-administrativa de la Dirección. Se acusa a sus directivos de realizar gastos innecesarios, no contratar salas adecuadas ni seleccionar bien las fechas de las temporadas. La misma falencia se advierte en el plano técnico-artístico.

Acevedo Hernández comenta desilusionado el montaje de su "Charcillo". Hecha de menos una dirección escénica de nivel profesional.

Finalmente, varias otras irregularidades se denuncian en la prensa:

- "DTN no cumple con el código del trabajo --señalan los músicos.
- "DTN no defiende a los actores de los abusos de los empresarios" --afirma el Sindicato Profesional de Actores (SPACH).

(1) Carlos Cariola, Amadeo González y Reiné Hurtado Borne, son al mismo tiempo funcionarios estatales y responsables de la SATCH.

-- "DTN presiona a artistas críticos de su labor: no serán incluidos en el próximo montaje" --expresa otra información de prensa.

En resumen, para la mayoría de los teatristas profesionales la DTN ha traicionado sus expectativas, no cumple ninguna de las funciones que la legislación le encargaba. El proyecto nacionalista y modernizador de la escena no parece efectivamente portado por la administración alessandrística.

Todos claman para que "la dictadura de Valenzuela Aris" --Presidente de la entidad-- acabe, y porque se aumente el presupuesto de la Dirección. Ambas demandas se verían prontamente satisfechas. Como se sabe, en 1938 asumía el Gobierno del Frente Popular, al cual adherían la mayor parte de estos críticos a la DTN.

2. LA POLITICA TEATRAL DEL FRENTE POPULAR:1938-43

2.1. El DEC y el Teatro Aficionado Obrero

Fracasado el primer intento por transformar el DEC de acuerdo a las aspiraciones del movimiento obrero organizado, otros nuevos tuvieron lugar con ocasión del triunfo del Frente Popular. Era posible esperar ahora mejores resultados, tomando en cuenta que las fuerzas políticas y gremiales asalariadas integraban la coalición de gobierno.

Sin embargo, la política estatal no varió ni un ápice con respecto a la precedente. El gobierno frentista no sólo la continuó, sino pretendió amplificarla. Una oposición bastante más moderada, aunque efectiva, de parte de las organizaciones obreras logró impedirlo.

Pero no así levantar una alternativa propia, al menos de alcance masivo y efectos duraderos.

Llegados a este "impasse" entre gobierno y organizaciones a salariables, cada uno siguió desarrollando como pudo sus respectivas líneas de acción político-culturales, y específicamente teatrales. Sin que ninguno de ambos lograra finalmente reflotar la crisis en que se había sumido la actividad obrera aficionada.

De acuerdo a lo dicho, la preocupación del gobierno frentista, apenas llegado al poder, fue continuar el proceso de integración del mundo obrero a las directrices económicas, político-sociales y culturales que ya se venían impulsando desde el Estado.

Esto, en materia teatral, no sólo se expresó en la inercia con que el DEC continuó desarrollando sus concepciones y labores tradicionales (1), sino además, en el intento por crear un nuevo organismo público destinado a similares, aunque todavía más extensos, propósitos.

El mismo Presidente de la República se encarga de definirlos de la siguiente manera:

"Fortificar la raza, formarla sana y pujante, proporcionarle la alegría de vivir, el orgullo de ser chilenos, (que) es un sentimiento que nadie puede negar a nadie cualquiera sea el medio que unos u otros conceptúen como el más apropiado".

(1) De esta manera, Tomás Gatica Martínez, convertido en el "intelectual orgánico" del Estado en materia de cultura obrera, pudo seguir editorializando en la Revista del Trabajo acerca de la necesidad de "llenar" las horas libres de los asalariados con música, teatro, conferencias y cursos de divulgación técnica y artística. Con ello se afirmaría "fuerte y racionalmente la paz social".

A este nuevo organismo (de "Defensa de la raza y Aprovechamiento de las horas libres") se le quiso dotar de amplias atribuciones:

"Nada escapará a la acción de este organismo: las prácticas de la cultura física como medio para preservar el vigor y la aptitud para el trabajo; el estímulo del sentimiento de dignidad y de superación del individuo; el culto al trabajo, a la paz y a la solidaridad humana; el cultivo de la conciencia del valor nacional y del honor patrio; el aprovechamiento de las horas libres por medio de entretenimientos y actividades honestas y educativas".

Publicado en 1939 el Decreto-Ley que echaba a andar el organismo, la discusión parlamentaria lo vetó, negándole el presupuesto requerido (1).

Como este resultado en contra, el gobierno desistió de impulsar directa y masivamente el desarrollo cultural de los asalariados, aunque siguió prestando apoyo al DEC.

La actitud gubernamental siguió siendo motivo de polémica las organizaciones obreras. En 1939, con ocasión del 2º Congreso de la CTCH, volvió a plantearse la reorganización del DEC. La Comisión de Cultura de la Central Sindical presentó una moción crítica en la que se acusaba a su director de no saber "enfocar en forma efectiva el problema cultural obrero", (...) porque lejos de ofrecerles su capacidad y cooperación ha pretendido que el DEC no puede descender hasta esas masas, sino que son los obreros quienes deben llegar a él obligados por sus necesidades culturales".

(1) Acá se opuso tanto la derecha, profundamente anti-estatista y anti-democrática, como la izquierda. Para ésta, el proyecto resultaba "facista", además de multiplicar innecesariamente los organismos culturales estatales en vez de centralizarlos.

También denuncia a Gatica Martínez por dilapidar los escasos recursos del departamento aumentando innecesariamente la burocracia estatal "-de entre una misma "camarilla política"-- y en gastos de exclusivo beneficio de éstos últimos (paseos, fiestas, etc.).

Por todo ello, se resuelve solicitar al gobierno la destitución del funcionario y la reorganización totalmente del departamento, dándole cabida en su gestión a los "representantes legítimos del movimiento obrero".

Pero ni ese año ni el 43, para el 3er. Congreso de la organización, éstas y otras declaraciones similares fueron acogidas(1). En síntesis, ni el gobierno ni la organización sindical que contribuyó a su triunfo llegan a acuerdo alguno.

2.1.1.1. Últimas iniciativas del teatro obrero independiente.

Frente a esta situación, pocas iniciativas artísticas y teatrales impulsaron las organizaciones obreras de manera independiente, y todas ellas fracasadas por diversos motivos.

Un poco antes del triunfo del Frente Popular se había formado una nueva organización para representar y conducir a los teatros de aficionados: la Central Artística Obrera. A juzgar por sus declaraciones públicas, la motivación de esta última no es ya la de demandar apoyo al Estado ni de integrarse o controlar sus políticas. Hay aquí un leve cambio de enfo-

(1) El único cambio visible fué que Gatica Martínez dejara la dirección del departamento y pasara a ocupar la dirección de la Revista del Trabajo.

que. Se trata de buscar una línea artístico-política propia, que levante la "decadencia" del teatro aficionado obrero.

"Los cuadros obreros necesitan de una voz directa que les señale rumbos y les inculque el deseo perfeccionamiento ya que, por el momento, se nota una desorientación total de los aficionados. De esta Central depende pues el futuro del teatro obrero; de ese teatro que es la fuente del verdadero teatro popular, de donde saldrán los nuevos valores de la escena de Chile, tanto autores como actores..." (1).

Para tal labor --señala-- la Central necesita apoyo, pero ¿de quiénes? Acá cabe notar otro cambio interesante. La convocatoria a unos personajes nuevos: los intelectuales y artistas profesionales; en este caso, los organizados tras la AICH(2). La asesoría de los intelectuales, a través de charlas, conferencias y orientación "en terreno" sería una contribución a la formación de esos nuevos valores que se buscan para el teatro popular. Valores que -- recalca la organización-- deben surgir y desarrollarse en medio de la misma clase obrera.

(1) Frente Popular, Santiago, 1º de Abril de 1938.

(2) La Alianza de Intelectuales de Chile (AICH) se formó en 1937 con el fin de defender a los hombres y obras de cultura amenazados por el fascismo europeo y las dictaduras latinoamericanas. Formaron parte de ella numerosos escritores, artistas y científicos nacionales. Apoyaron decididamente la campaña electoral del Frente Popular. Su máximo dirigente fue Pablo Neruda. Durante su existencia (1937-40), la Asociación a sumió un rol crítico de la política cultural de la administración de Alessandri e intentó darle una orientación más definida a la de Aguirre Cerda. Consecuente con ello, formó un departamento especial de cultura obrera en el que se ofrecían charlas y conferencias a sindicatos y organizaciones asalariadas. De esta manera abrían una alternativa a las actividades realizadas por el DEC.

"Para que el teatro popular tenga valor, el verdadero valor que se le consigna, necesita una obra de raigambre netamente popular, concebida y escrita por un telectual del pueblo, por un autor obrero" (1).

No se tiene información ni tal asesoría se llevó finalmente a efecto y con qué resultados. Pero, en todo caso, no debió ser una labor ni muy sostenida, ni de alcances muy amplios por cuanto los problemas del teatro aficionado obrero no se resolvieron allí. Tampoco con dos nuevas iniciativas intentadas en 1939: la creación de un Hogar del Artista Obrero y la organización de un Congreso del Artista del Obrero. Ninguna se concretó. La primera por falta de apoyo, la segunda por disensiones internas (2).

Así lo que pareció insinuarse como un repunte del movimiento teatral obrero, dado el mayor peso e influencia de la clase sobre el Estado y la sociedad nacional a partir de 1930, se vió frustrado. ¿Cómo explicarlo? Volveremos más adelante sobre ello.

2.2. La DTN y el Teatro Profesional

Un papel fundamental esta vez en la promoción del teatro profesional le cupo a otro organismo gubernamental, una vez que el Frente Popular ganó las elecciones presidenciales. La DTN

(1) Frente Popular: ibid

(2) Cánepa Guzmán: 1971.

implementó una labor más ambiciosa que en el período anterior. Patrocina y administra 5 teatros móviles, que recorren barrios más populosos de la capital y ciudades de provincia. Esta iniciativa había surgido espontáneamente en el medio profesional como una forma de celebrar el triunfo electoral de Aguirre Cerda (1). Al año siguiente y hasta 1944 se convierte en política oficial. El actor y director Enrique Barrenechea puede exclamar así alborozado: "muchas veces me pareció que el teatro chileno desaparecería para siempre por falta de salas de representación, pero gracias a la DTN podemos demostrar que aún existe un teatro autóctono, artistas u autores que darán al público lo que desea: su teatro" (2).

Y así fue. En los teatros móviles se reestrenó prácticamente todo el repertorio nacional de la década del 20, más algunas otras obras inéditas inspiradas en aquel período. Las representaciones fueron realizadas con sus elencos y puestas en escena originales. Su público quizo ser masivo como antaño, al cual se trataba de acceder combinando locales de gran capacidad --en este caso, carpas-- con precios diferenciales de acuerdo al tipo de localidad.

Sin embargo, la reedición de lo que fue "la década de oro" del teatro nacional llegaba con retraso a la escena cultural y social de fines del 30. Para un segmento cada vez mayor de periodistas, críticos, autores jóvenes e intelectuales universitarios, la medida gubernamental no resultaba suficiente para superar la larga crisis teatral. Percibían que "algo" le faltaba al teatro profesional y aficionado. Y ese "algo" podía englobarse bajo el concepto de "modernización". Estaba bien proteger y fomentar el teatro nacional, un teatro que por el origen de sus cultores, por su temáti-

(1) Varias compañías profesionales realizan funciones con obras alusivas al programa político del Frente a la situación económico-social de las clases populares. Por ejemplo, Italo Martínez monta: "La voz del pueblo" (de autor desconocido); Alejandro Flores, "La Nueva Marsellesa", Enrique Barrenechea, "La Columna de Fuego".

(2) VEA, Santiago, 1941.

ca, modalidad expresiva, circuitos de circulación y tipo de público, representaba a amplias capas sociales hasta ayer su bordinadas. Pero que éste caería pronto en el vacío, incluso para su mismo público, si no se renovaba en profundidad.

Así titula el periódico Frente Popular una extensa crónica de su página artística: "Es necesario modernizar el teatro nacional. Nuestro público está cansado de los viejos sistemas artísticos puestos en práctica por las compañías nacionales" (1). Continúa el periódico: "Nuestro teatro (...) opera en la práctica con manifiesta falla de dirección artística, que echa por tierra las esperanzas cifradas en este arte y que reduce a la mediocridad toda tentativa de divulgación (...). La dirección artística, recaída en la mayoría de los casos en primeros actores, adolece de falta de conocimientos técnicos y de la responsabilidad artística necesaria que es menester en un puesto semejante (...)

"Será menester, si es que se desea una existencia firme de la escena nacional, entregar la dirección de los espectáculos a personas capaces, que posean una gran visión artística, una cultura elevada y los conocimientos técnicos requeridos para hacer posible la creación acabada de una obra".

La deficiencia detectada es bien explicada por el periódico a la vigencia del modelo escénico hispano de fines del siglo pasado. El teatro nacional "ha seguido practicando los mismos métodos artísticos de aquellos años sin que, hasta el momento, se haya dado un paso adelante para modernizar su presentación y su práctica escénica."

Pero intentos en tal sentido no faltaron en esa época, y en una dirección sumamente significativa. El triunfo del Frente Popular y la ausencia de un proyecto teatral que lo expresara cabalmente motivó a un grupo de actores profesiona-

(1) Frente Popular, Santiago, Noviembre 24, 1936.

les liderados por Enrique Barronechea a crear el "Teatro del Pueblo". Tal entidad era el resumen de varios intereses. Por una parte, crear un tipo de compañía opuesta a la comercial, cuyos repertorios estuvieran guiados por una motivación estética antes que lucrativa. De otra, recrear un género teatral nuevo que refundará en su interior el mensaje estético y el político-social (1), lo cual suponía "una nueva modalidad interpretativa y vastos conocimientos de sociología, política y técnica escénica, distinta a la que estamos acostumbrados a observar" (2).

La descripción del género la entrega el autor de la primera obra que montará la nueva compañía, el argentino Antonio Ghiraldo: "el teatro del pueblo es un género realista, altamente emocional en su interpretación y visual escénica. Comprende todos los centros sociales para el análisis consciente de los problemas que preocupan al mundo.

"Su función es tanto educativa como cultural: "es un teatro educativo (...) porque dice a entender la razón que alienta a la masa trabajadora para su lucha por la redención y por un nuevo concepto de humanidad". Y es cultural (porque) "asume la responsabilidad de crear una magnífica obra de arte puesta al servicio de una causa sagrada".

Finalmente, este es un teatro destinado a ser difundido ampliamente entre los sectores populares y una guía para el que hacer teatral aficionado de éstas últimas.

Por todas estas razones el estreno de la compañía con su obra "La Columna de Fuego" fue precedida por un gran respaldo de medios de prensa y de la intelectualidad frentista. Sin embargo, el montaje no tuvo el impacto deseado ni respondió a las expectativas generadas.

(1) Re-crear puesto que, se señala, este género es viejo ya en Europa, "aunque completamente desconocido entre nosotros". Entrevista a Alberto Ghiraldo: Frente Popular, Noviembre, 1938

(2) Frente Popular: ibid.

El conocido director argentino Barletta, fundador de una compañía homóloga en la Argentina, critica a su paso por el país el estreno de "La Columna": "el estreno invita a reflexionar sobre un concepto profundamente desvirtuado. Nos referimos al Teatro del Pueblo, entidad que en la mayoría de los países del mundo y a través de una larguísima tradición, constituye una avanzada artística en donde elevada calidad y tema forman un conjunto indisoluble... Comprendemos que en Chile, viendo en una agitación social tan interesante e intensa, existe (...) un reflejo en el teatro que trasluzca esta efervescencia, esta consciencia en formación, en especial a través de un instrumento artístico tan accesible a las masas como la escena. Pero tampoco debemos menospreciar al pueblo y ofrecerle obras fuera de foco político, deficientemente presentadas, que dejan absolutamente frío al auditorio sin lograr tocar la sensibilidad popular(1).

Si esto ocurrió al estreno, tampoco se superó en las pocas presentaciones siguientes. Todo lo cual hace opinar a un dirigente teatral obrero que "el teatro por la lucha proletaria y de ideas ha tenido escasa repercusión en aficionados, no logra arraigarse en los propios centros obreros. Los cuadros obreros continúan en la triste trayectoria de la decadencia ofreciéndole a las masas un teatro sin responsabilidad, de pobreza espiritual manifiesta y con un contenido literario muy difícil de ser catalogado fielmente" (2).

En fin: de tal palo, tal astilla.

Frustrada la experiencia, los actores y directores que la animaron terminan por sumarse a los teatros móviles, posponiendo toda búsqueda de renovación tanto escénica como temática. De esta manera, al corto tiempo, se vuelven a escuchar las mismas críticas de hace una década:

"El teatro en Chile está en decadencia: el público ha cambiado y tiene otras necesidades".
Aníbal Pinto, "ERCILLA, 1938).

(1) Frente Popular, Noviembre, 1938

(2) Frente Popular: ibid.

"Hay necesidad de terminar con los autores y actores de mentalidad anticuada, con los ganapanes del teatro que no responden a las exigencias del tiempo..."

(Oreste Plath, Autora de Chile, 1939).

"Con una actividad escénica lánguida, una producción teatral escasa y mediocre y un público indiferente no hay posibilidad alguna para pensar nada efectivo"

(Carlos Barella, Aurora de Chile, 1939)

"Los autores nacionales escriben a la diablo, confiando demasiado en que los cómicos pongan de su cosecha. Sólo escriben para ganar plata, sin importarles el público".

(Lucho Córdova, Revista VEA, 1941).

"El teatro profesional está en decadencia. Sólo subsiste las astracanadas de Lucho Córdova, los sketches de las compañías de revistas, la alta comedia de Flores y las truculencias surrealistas que otra primeras figuras ofrecen por variar. ¿Por qué no va el público a estas representaciones? No es por el cine, sino por la baja calidad. Margarita Xirgú tuvo un éxito loco por su teatro actual en forma y contenido".

(El Siglo, 1941).

Otra vez acá, y a pesar del mayor esfuerzo y recursos invertidos y de la confianza política con que contó, el gobierno del Frente Popular no obtiene sino críticas.

La política teatral oficial, implementada en sus dos organismos especializados, fracasa en intentar reflotar la crisis del año 30. Al año 43, no se puede sino seguir hablando del "Eclipse parcial del teatro chileno". Así titula un breve ensayo el autor Benjamín Morgado (1). En él sintetiza prácticamente todos los vacíos, insuficiencias y fracasos que han evi

(1) Morgado: 1943

denciado la concepción y gestión estatal en materia teatral.

El primero en recibir los dardos de Morgado no es otra que la DTN:

"Ha devenido un organismo burocrático destinado a administrar con fines de lucro la experiencia de los teatros móviles. No hacen labor cultural porque siempre han tenido una sólo preocupación: no perder dinero .

"Pero lo lógico sería --añade en otro párrafo-- que la DTN mirara el negocio de los teatros móviles como un vehículo comercial e hiciera realizar un teatro baratísimo pero de calidad para el pueblo!"

Los repertorios seleccionados por las directivas de la DTN --siempre extraídos de la SATCH-- son siempre los mismos, las de los actores ya consagrados décadas atrás. Con ello se inhibe la promoción de valores nuevos, que han emprendido un camino de renovación estética (1). Y es que las directivas del organismo estatal se han dedicado ha auto-estrenarse sin demostrar de paso ningún proceso de superación.

"La mayoría de los autores chilenos no desea cultivarse. Escriben por casualidad y estrenan porque tienen ciertas influencias, debido a un puesto burocrático, sobre las compañías."

De esta manera, los autores así como los actores tradicionales han "preferido alagar al público, dándoles piezas mediocres, cursis y de mal gusto".

(1) El autor cita aquí una larga lista de dramaturgos jóvenes no estrenados, algunos incluso censurados por los teatros móviles: Arce Gallo, Mariano Casanova, Pedro J. Malbrán, Alvaro Puga, Arce Bastías, Orlando Másson, Enrique Bunster, Braulio Arenas, Pedro de la Barra, Edmundo de la Parra, Andrés Savella, Alfonso Ramos.

Tampoco Morgado exceptúa de su balance al público y a los críticos. El primero, "acepta lamentablemente lo que le dan". Los segundos, "no ayudan a que se supere el teatro nacional, matan toda nueva iniciativa, y en vez de dar normas, hunden. No poseen sentido de la chilenidad. Alaban y dedican páginas y fotos en los periódicos solamente a las compañías extranjeras". ¡Para qué hablar de los empresarios! Ellos "hace tiempo que han preferido el cine al teatro nacional".

En resumen, es todo el sistema profesional el que se encuentra en crisis. Y el Estado que lo ha querido apoyar, no ha podido despegarse de los intereses particulares netamente comerciales o político-sectarios de los autores o primeros actores contratados para las temporadas oficiales.

Ahora bien, frente al teatro aficionado, el autor no se muestra menos implacable. Denuncia su espíritu imitativo del teatro profesional: "va uno en algunas ocasiones a ver representaciones de conjuntos aficionados que resultan en muchas oportunidades muy parecidas a las compañías profesionales, donde no hay la menor inquietud ni deseos de superarse, sino la ambición de salir pintados a la escena y cosechar cómodamente algunos aplausos".

El responsable de la situación no es otro que el conocido DEC, el que "nada efectivo ha hecho en beneficio del teatro aficionado (...). Si tuviera una intención o siquiera una línea de trabajo para orientar al teatro aficionado, se debería terminar de una vez por todas con las comedias siúticas, elegantosas y enfermizamente sentimentales que los cuadros artísticos gustan de hacer con gran entusiasmo".

Y continúa esbozando cuál debiera ser esa línea: "el teatro aficionado por su misma condición de masa obrera, por el hecho de estar más en contacto con el hombre que no espera nada de nadie, sino su propia reivindicación, su propio mejoramiento, debería tener un contenido social que nadie ha querido tocar (...). El teatro aficionado debería terminar con el drama de la niña que el galán abandonó cuando iba a ser madre, para realizar un teatro eminentemente depurado y sociológico, donde hubiera un latido de esperanza, una puerta abierta hacia el futuro para nuestra clase explotada".

Como conclusión final, Morgado extrae la siguiente: "el teatro en toda América Latina sufre una crisis idéntica, ante el cinematógrafo". Solución: "mejorarse, perfeccionarse, renovarse, y reflejar el instante de lucha que vivimos".

Todo esto que el Estado no ha querido impulsar en forma decisiva. ¿Quiénes parecen ser la excepción? "Algunos intelectuales empeñados en levantar la producción cultural y artística(...), en encauzar la cultura chilena por un camino de renovación y de calidad.

Y en el plano teatral: "sólo se salva de la hecatombe el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (...) que no sigue vendiendo manzanas pasadas de moda".

3. LA CRISIS IRRESUELTA : BASES POLITICO-CULTURALES PARA UN PROYECTO TEATRAL DE RECAMBIO.

3.1. Recapitulación : Estado, movimiento social y movimiento teatral.

¿Qué queda entonces luego de una década de reivindicaciones, movilizaciones y declaraciones en favor de la intervención estatal en el teatro? ¿Qué queda del movimiento teatral después que el Estado toma decididamente cartas en el asunto?

Reconstruyamos brevemente la trayectoria y relaciones mutuas entre movimiento teatral y Estado nacional.

El movimiento teatral que crece en las primeras tres décadas del siglo es la expresión artística de un fenómeno social y político más vasto. Con escasas excepciones, sus protagonistas, tanto arriba como abajo del escenario, son represen-

tativos de nuevos y amplios sectores sociales urbanos, hasta entonces económica, política y culturalmente subordinados. Es un teatro de medio-pelo, de siúticos, provincianos, bohemios y marginales, tanto como de artesanos y obreros. De allí su vocación nacional y popular, manifestada en su predilección por el idioma, costumbres y personajes criollos, y en su explícita o larvada temática anti-oligárquica (en su versión liberal-democrática o reformista), o incluso antiburguesa (en su versión socialista: utópica, libertaria o marxista).

Siendo que el mercado citadino y la organización social y política asalariada, la base económico-institucional que permitió la producción y circulación de este teatro, la crisis política y económica de los años 20-30 lo echa por tierra. Y junto a este teatro, se desmorona el viejo Estado oligárquico al que se desafiaba desde la escena.

La difícil y conflictiva construcción de una forma estatal alternativa, mucho más amplia en su base social y política de apoyo y recargada de nuevas funciones y aparatos, le abrió este teatro una posibilidad de sobrevivencia.

En esa base social se encuentran precisamente los sectores medios y populares, incorporados a las filas reformistas liderados por Alessandri Palma en una alianza conformada por liberales divergentes, demócratas y radicales .

Entre esas nuevas funciones estatales se encuentra una primordial: promover el desarrollo autosustentado de la nación, tanto en el plano económico como cultural.

Todos estos cambios se resumían en una sola invocación ideológica, difusa, poco articulada, pero efectiva para estimular la alicaída voluntad colectiva: el nacionalismo.

De esta manera las nuevas capas gobernantes --ellas mismas hijas de la burocracia estatal (juristas, militares, docentes)-- pretenden enfrentar el período de crisis. Para ello se propusieron cohesionar un amplio bloque social y político de cambio moderado, que neutralizara simultáneamente las ten

dencias regresivas del conservadurismo autoritario y del liberalismo "manchesteriano", propio de los partidos tradicionales, y el insurreccionalismo anti-estatista de las fuerzas obreras más radicalizadas (anarquistas, socialistas).

Es en este contexto político e ideológico que la mayor parte del movimiento teatral presiona al Estado (parlamento, gobierno) para que asuma un rol de protección y fomento al arte escénico criollo.

Tras la demanda no existía, sin embargo, un proyecto estético-cultural radicalmente nuevo. Se trataba de conservar y, en lo posible, profundizar los logros ya alcanzados por el teatro nacional. Básicamente, la visión integradora pluriclasista y nacionalista que había mostrado el teatro profesional y el sector de aficionados obreros que lo reproducía a escala local.

La excepción a esta actitud política y teatral la manifestó desde temprano la fracción socialista del movimiento asalariado, que no buscaba integrarse al bloque de apoyo estatal ni beneficiarse con nuevas funciones y al que tampoco la ideología nacionalista podía movilizarlo, pues su prematura autonomización ideológica se había logrado en gran medida estimulada por las experiencias revolucionarias internacionales de Europa y América Latina (URSS, México, España).

De allí también que asumiera una expresión teatral, estética y socialmente contestataria a las tendencias dominantes del teatro profesional y sus seguidores aficionados.

Así, presionado por sus bases sociales y políticas y hostigado por una expresión teatral y política contestataria, la capa gobernante decide apoyar al teatro nacional. Con ello también daba respuesta positiva a la necesidad de integrar y controlar culturalmente, desde el aparato estatal, a las nuevas clases movilizadas. Desde esta perspectiva se establece la política teatral oficial, desdoblada en dos destinatarios específicos y en dos aparatos orgánicos: el DEC (1932) para el teatro aficionado obrero, la DTN (1935-1959)

para el teatro profesional (1).

Supeditado al Estado, el éxito del teatro nacional en recuperarse de su crisis dependía de los niveles de acumulación que aquél fuera capaz de asegurar a través de las políticas económicas de sello proteccionista y del efectivo reparto del excedente público, negociado a través del sistema político-institucional emergente. En buenas cuentas, dependía del éxito o fracaso del programa del gobierno de turno. En este caso, el de Alessandri, en cuya segunda administración se implementaba por primera vez una política teatral de alcance nacional. Pues bien, nada de esto logró el viejo caudillo.

Sus compromisos con los partidos oligárquicos tradicionales --que conservaban su poder electoral en las provincias agrarias-- bloqueaba la profundización de aporte estatal al desarrollo económico y social de las capas subordinadas. Y para acallar las protestas de estos últimos ante esta situación, el gobierno hizo gala de un creciente autoritarismo político. La oposición fue creciendo, lo mismo en el plano económico-social, como político. De su gestión en el plano teatral, tampoco quedaron sino expectativas frustradas en unos, y la resistencia activa, en otros.

Finalmente, el cambio de estrategia política del sector obrero más radicalizado (el Partido Comunista) y el surgimiento de una nueva fuerza política de composición popular y obrera (el Partido Socialista) tuvieron como resultado una posición favorable a la formación de un bloque social y político de recambio, expresado en la formación del Frente Popular. Este fue el que canalizó todos los descontentos del movimiento social y teatral, provocando su unificación.

(1) Sugerentemente el primero radicado en el Ministerio del Trabajo, entidad responsable de encauzar las demandas obreras dentro de los parámetros de la legislación laboral recientemente instaurada. El segundo organismo asentado hasta 1942 en el Ministerio del Interior, instancia clave para el sostenimiento de los frágiles gobiernos de la época: forman alianzas, aislar o reprimir opositores. (Posteriormente la DTN se alojaría entre 1942 y 1948 en la Secretaría General de Gobierno; luego, en la Universidad de Chile.) Finalmente, en 1959, se refundiría en un solo organismo con el Teatro Experimental dependiente de esa Universidad.

En la calle y en el escenarios los teatr^{ist}as exigen el fin de todo tipo de "dictaduras", tanto la de Alessandri como la de Valenzuela Arís y de Gatica Martínez -directivos de la DTN y del DEC, respectivamente.

Todos claman por un nuevo Estado y por un nuevo teatro: verdaderamente democrático y reformador el primero; verdaderamente popular el otro.

Ya no existe una fracción política reformista y otra revolucionaria en el movimiento anti-oligárquico (1). Tampoco una expresión teatral moderada e integradora y otra radical o de ruptura. De hecho, y por efectos de la crisis, hay cada vez menos teatro, y éste se parece más entre sí: reivindicativo de intereses populares amplios, de acompañamiento a las campañas y triunfo electoral del Frente Popular.

Contradictorio proceso, sin embargo, fue el que vivió el movimiento teatral durante el nuevo gobierno. Gobierno, que como bien se sabe, profundizó y consolidó definitivamente el modelo político y económico que venía desarrollándose desde 1920.

Por una parte, el sector profesional gozó de "pleno empleo" --al menos durante las temporadas de los teatros móviles. Allí pudo hacer lo que tanto reivindicaba: "su teatro". Claro que de la misma manera de casi dos décadas atrás: los mismos repertorios, los mismos autores, los mismos elencos, las mismas puestas en escena, la misma organización interna del colectivo teatral con su clásica división de roles (2).

(1) Véase al respecto: Tomás Moulán, "Líneas estratégicas de la izquierda: Frentismo, Populismo, Anti-Reformismo; 1933-73"; FLACSO, Santiago, 1982.

(2) La decisión artística de la compañía entregada al criterio empresarial, y en este período, ejecutada por la burocracia pública. El espectáculo artístico dirigido de facto por el "actor-estrella". La masa del elenco excluido tanto de incidir creativamente en la selección del repertorio o la perspectiva del montaje, como de obtener un reparto equitativo del excedente económico de la empresa teatral.

Por otra parte, del sector aficionado no se esperaba otra cosa que la reproducción a escala local de este mismo viejo teatro, evitando que esta expresión artística se hiciera cargo de necesidades creativas y culturales independientes del proyecto estatal.

En el fondo, la política teatral del Frente Popular se basó en destinar mayores recursos económicos para el proyecto estético-cultural ya esbozado por el gobierno precedente. Con continuidad y no ruptura, aunque también disidencias. Ello a cargo de dos sectores bien específicos del movimiento teatral: el cada vez más debilitado teatro obrero de inspiración socialista y un sector importante de jóvenes artistas profesionales, que también reconocían filas en la alianza frentista.

Del primero llama la atención su espíritu conciliador con la política gubernamental, tanto en forma como en contenido. Por más declaraciones críticas que hiciera, por ejemplo, la Comisión de Cultura de la CTCH, no existió ninguna movilización ni presión efectiva sobre éste como en el período pre-electoral.

Simplemente, se limitó a solicitar que el gobierno asumiera su propio programa, el cual había incorporado las peticiones obreras profusamente manifestadas desde 1936. Desde esa fecha y hasta 1943 --última moción de la CTCH sobre cultura popular, tres años antes de su desaparición--, el movimiento obrero organizado solicita una gestión más democrática, representativa y moderna en el DEC: planificación y centralización administrativa; ampliación de sus presupuestos, personal, beneficiarios y actividades. No existe, entonces, ningún cuestionamiento al contenido del proyecto político-cultural. Asunto bastante difícil, por lo demás, desde que la CTCH y los partidos obreros habían no sólo integrado, sino estimulado la formación de la coalición frentista y la elaboración de su programa.

Si el movimiento obrero organizado se preocupa de demandar a la modernización y democratización de la infraestructura estatal dedicada a la promoción de las artes entre los sectores populares urbanos y rurales, críticas algo más radicales provienen de ciertos círculos de intelectuales y artistas profesionales jóvenes. Acá lo que se echa de menos es un aspecto

to complementario al anterior: la puesta al día del proyecto estético del teatro nacional. Está bien apoyar desde el Estado a esta expresión que desarrollan los sectores medios y populares, pero ¿qué tipo de teatro? ¿El mismo de hace 10 años? ¿Qué hace el Estado por estimular la renovación del lenguaje teatral (puesta en escena, interpretación, dramaturgia) y por fomentar la reactualización de su mensaje ético-político, que no se ve expresado en las temáticas, conflictos y personajes de las obras difundidas por los organismos estatales? La responsabilidad, en ese caso, recae sobre los funcionarios gubernamentales, los que han desaprovechado el nuevo espacio económico e institucional abierto al Teatro, al promocionar obras y autores que no se avienen con nueva sensibilidad histórica y estética que el mismo Frente Popular ha contribuido a gestar con su triunfo. A juicio de estos críticos, los dirigentes gubernamentales del teatro, reclutados de las antiguas compañías profesionales, no han sabido asumir con creatividad este desafío. El teatro que subvenciona el Estado no está, entonces, a la altura de su propio proyecto.

Sólo la incorporación de nuevos agentes a la práctica teatral podrán redimir al teatro de una progresiva pérdida de vigencia artística, cultural y político-social, a pesar de encontrarse ahora en mejores condiciones de producción y circulación que hace casi una década.

Finalmente, esos nuevos agentes no se ven ubicados de entre los grupos históricos que animaron la escena chilena durante tantos años. Proviene de un ámbito social y cultural bien diferente: el de la joven intelectualidad universitaria.

Ante esta situación, ¿por qué esos nuevos agentes no provinieron de la rica tradición de autonomía artística y organizativa de base obrera? Las condiciones de la coyuntura política y teatral favorables para que las organizaciones asalariadas --bastante engrosadas e influyentes a la fecha-- propusieran e implementaran un curso alternativo a la política teatral oficial, haciéndose cargo de sus vacíos e insuficiencias. ¿Es que esa tradición también había perdido vigencia? Ni tanto ni tampoco.

Los avances en la construcción de un nuevo tipo de Estado -- por una parte-- y los cambios que el movimiento obrero introdujo para hacerles frente, tanto en sus concepciones políticas, culturales y artísticas como en su organización interna --por otra-- podrían aclarar lo ocurrido.

3.2. Los cambios del movimiento obrero.

El mayor peso e influencia de las organizaciones obreras en los años 30 se había logrado precisamente en virtud de su nueva estrategia política.

Ello no sin traer costos importantes, como veremos.

Mezcla de pragmatismo y de la asunción de la nueva línea política del movimiento comunista internacional tras el auge del fascismo en Europa, en el Partido Comunista; sistematización y ampliación de la experiencia de la brevísima República Socialista de 1932 y de los movimientos democráticos-populares de América Latina (México, Perú), en el Partido Socialista; la cuestión es que los partidos y organizaciones populares centraron sus esfuerzos en impulsar una política cultural financiada por el Estado, y gestionada por ellos mismos al interior de estructuras gubernamentales democrático-representativas.

Política que buscaba extender al plano artístico el proyecto de reformas económicas, políticas y sociales que portaba el Frente Popular. Sin embargo, las permanentes disputas al interior de la alianza impidieron materializar dicha política, a pesar del aceptable grado de acercamiento que se observa en el plano de sus contenidos sustantivos explícitos. El problema era qué fuerza política controlaría finalmente los recursos estatales destinados a este fin. Imposibilitados de

(1) Ejemplos de ello son la división del Partido Socialista en 1940, el retiro de los ministros radicales del gabinete en 1941, y ese mismo año el apoyo del Partido Socialista a un proyecto de ley que ilegalizaba al Partido Comunista, salvado de tal suerte gracias al veto presidencial.

llegar a un consenso el movimiento implementó por algún tiempo una doble acción (1). Una reivindicación cada vez más simbólica y poco efectiva --reducida a declaraciones públicas-- sobre el Estado. Y un intento de llenar a través de sus propias organizaciones el vacío dejado por la indecisión gubernamental. Pero esas organizaciones, lo mismo que la estrategia política obrera, también se veían profundamente modificadas.

Así como el movimiento obrero se integró al reformado sistema político-institucional post-oligárquico, así también se acogió masivamente a su legislación laboral. Esta hacía del sindicato la estructura predominante de organización y participación asalariadas. Si bien el sindicato legal cumplía funciones más efectivas, éstas se reducían al estricto plano de la reivindicación económica-corporativa. Las restantes dimensiones del quehacer organizativo de la clase --especialmente la político-cultural que caracterizó al movimiento obrero de comienzos de siglo--, se perdían con ello. Esto es, la conformación de una "sociabilidad obrera" que incluía la auto-educación, la generación de medios propios de comunicación (especialmente la prensa), de expresión artística (las filarmónicas y conjuntos aficionados), de elaboración intelectual (las ateneos obreras), de capacitación científico-técnica (las universidades populares). En fin, todas estas funciones o terminaron por concentrarse en las cúpulas partidarias o se traspasaron al Estado y a sus aparatos especializados. Como lo señala Bengoa, si bien estos cambios en la forma y objetivo de la organización asalariada "se mantiene la autonomía ideológica de la clase y del sindicato, se modera su independencia política frente a los partidos y al Estado, de quien se es en muchos casos parte integrante. En cambio de la sociedad, se pierde la autonomía y se produce un amplio proceso de integración. La "sociedad obrera" se disuelve en la sociedad global, en el sistema urbano, en el sistema cultural y educativo que trata de integrar --desigual y segregadamente-- a estos sectores"(2).

(1) Producto de las crecientes disputas, se quiebra y desaparece en 1946 la CTCH y en el 48, el bloque frentista (ilegalización de Partido Comunista, retiro del Partido Socialista del Gobierno de González Videla).

(2) José Bengoa: "Autonomía política y cultura obrera: segundo comentario"; en Proposiciones N° 5, Año 2, 1982.

Con respecto al teatro, ese proceso de integración se aprecia con bastante visibilidad. Una década de intervención estatal y de ausencia de experiencias alternativas en el mundo asalariado no pasaron en vano.

Por una parte es posible apreciar que el teatro aficionado se ha enriquelado bajo las orientaciones gubernamentales del DEC o de los grupos teatrales apoyados por el DTN.

Si el DEC declaraba en el año 40 que "el Supremo Gobierno ha estimado que capital y trabajo (...) vibren en un compás de armonía, de mutuo entendimiento reafirmandose así los principios de una justa paz y tranquilidad social" (1), ello en parte se ve corroborado con lo expresado por un dirigente cultural salitrero, cuyas actividades son apoyadas tanto por la gerencia de la empresa como por el DEC. A juzgar por sus palabras, se ha asumido casi por entero la restringida función que el Estado le asigna al teatro, este en caso, la disciplinamiento corporal del trabajador para que asuma mejor su labor productiva.

"Nosotros los trabajadores de la pampa precisamos distraernos durante las horas libres y días festivos.

"Ya muchos sindicatos obreros han encontrado una fórmula adecuada: el fomento de los cuadros artísticos. Los conjuntos constituyen un arma tremenda para purgar los vicios del pueblo.

"A través de veladas culturales que preparamos una vez por semana, tratamos de dar una visión contundente de las consecuencias que produce el alcohol en el organismo humano y en la descendencia"(2).

(1) Tomás Gatica Martínez: Cooperación a la Política Social del Gobierno; Revista del Trabajo Año X, Nº 9, Septiembre de 1940.

(2) Entrevista a Pedro Zamora; VEA, 1941.

Pero, también se encuentra presente en el teatro aficionado de la época el influjo del teatro profesional tradicional.

Dice Eulogio Larraín Ríos, dirigente del Ateneo Obrero "Lo Franco" :

"Pocos son los que tienen conciencia de que el teatro no debe ser una profesión para el obrero y el empleado, sino una entretención, un medio cultural, una palanca para reafirmar y mover sus ideales y aspiraciones. ¿Se da cuenta qué se - ría de todos si cada aficionado pretendiera llegar a ser artista profesional?

"Creo que el arte tiene ya demasiados explotadores; que necesita corazones entusiastas y desinteresados; cultores del arte por el arte y por sus beneficios espirituales".

Y termina señalando:

"Tenemos que suprimir esas veladas de homenajes que son a beneficio rotativo de los actores que tienen como único trabajo vender entradas para llenar sus bolsillos" (1).

¿Pero qué hacen frente a todo ello las organizaciones sindicales?. Poco o nada. Resulta interesante la advertencia que el líder de las mancomunales hace con respecto a la escasa preocupación que muestra la organización sindical por el desarrollo cultural obrero.

"Si bien es cierto que la emancipación de los trabajadores (económica y espiritualmente) debe ser obra de los trabajadores mismos, el imperio

(1) VEA, 1943

de las circunstancias hace que deban recurrir en muchas oportunidades, por carencia de medios económicos y materiales, a los organismos estatales.

"Sin embargo, no debemos esperar todo del Estado (...). También la agrupación debe poner todo de su parte para alcanzar una cultura propia, que eleve el nivel moral, social, intelectual y espiritual.

"La cultura proletaria ha ido pasando a segundo plano en nuestras luchas reivindicacionistas(...) pues no son menores las necesidades del espíritu que las económicas.

"Es justo reconocerlo, el mutualismo dió los primeros pasos en su acción privada en favor de la cultura obrera y así vemos que de sus centros, de sus escuelas nocturnas y de sus diferentes actividades han salido hombres que han llegado a ser verdaderos valores: en la industria, en la lucha social y hasta en el Parlamento.

"El sindicalismo tampoco podía ni puede quedarse atrás y su obra debe ser efectiva para intensificar la lucha en favor de la cultura, --juntó a sus preocupaciones económicas y materiales: que no haya analfabetos, que no seamos simples hombres-máquinas, sino que cada cual tenga conciencia de sus deberes morales, cívicos e individuales; que sea capaz de comprender nuestros problemas por sus propias convicciones y no por simples sugerencias. Utilicemos pues los medios que se nos brindan, aprovechemos todas las oportunidades de lograr nuestro perfeccionamiento integral (1)".

(1) Miguel Caradeauc (Presidente de la Central Mutualista de Chile): Revista de la CTCH, Agosto, 1939.

Las advertencias y proposiciones del dirigente, al parecer, poco efecto tuvieron. Sólo dos años más tarde el director de un conjunto teatral obrero acusaba en un medio de prensa:

"Si el movimiento teatral obrero pasa por una crisis y no ha surgido abiertamente se debe en un 80% a la incomprensión de los dirigentes sin dicales que nunca abordan el problema de la cultura en forma seria (...). Cuando hemos ido a pedir a locales se nos dice que tenemos que pagar. Esto ha traído la desmoralización del elemento. Resulta peligroso comprobar que los grupos aficionados se van alejando de las organizaciones obreras" (1).

Con estos elementos se comprende mejor el relativo éxito con que se despolitizó y seudomercantilizó el teatro asalariado, perdiendo así la especificidad y originalidad que lo caracterizaron en años anteriores.

También se comprende el llamado de la cúpula sindical a los artistas e intelectuales profesionales en su apoyo. Impotente tanto de permear la política oficial como de desarrollar por sí misma una política alternativa, la demanda a los intelectuales se hacía buscando un mediador en el conflicto, esto es, un actor con la suficiente legitimidad como para re establecer el consenso perdido entre el movimiento social y al Estado en materia artístico-cultural y teatral.

Este papel sería el cumplido por la intelectualidad universitaria, cuyas iniciativas ya comenzaban a ganar respaldo en crecientes sectores de la sociedad política y civil del país.

Curiosa convergencia. Tanto el movimiento obrero como las nuevas generaciones de artistas ven en la Universidad el ámbito más apropiado de irradiación cultural, democrática y moderna, a la que aspiran. Y ven en sus estudiantes al tipo

(1) Eulogio Larraín: Revista VEA, 1941.

de intelectual que puede elaborar un nuevo programa estético-cultural para la nación.

Para el propio gobierno, esta confianza en la Universidad y sus agentes no deja de representar una solución hasta cierto punto adecuada, que lo retira a él y sus funcionarios del blanco inmediato de las críticas. Podía borrar la impresión ya generalizada de que su intervención en materias artístico-culturales nunca fue capaz de representar al conjunto de los interesados ni de portar, en consecuencia, un sentido de universalidad más allá de un estrecho interés económico-corporativo o políticamente sectario. El proyecto estatal mismo podía verse beneficiado con tal consenso: un aparato como el universitario, que siendo extensión de sí mismo en el plano de la sociedad civil, había logrado hacerse acreedor de una confianza pública que en diez años nunca resultó favorable a ningún otro organismo cultural directamente vinculado al Ejecutivo. Ante la imposibilidad de centralizar la política artístico-cultural estatal, ¿por qué no descentralizarla y dejarla en manos de las Universidades?

C A P I T U L O I I I

INTELECTUALES, UNIVERSIDAD Y ARTES (1940)

El papel de las universidades hispano americanas no puede ser el mismo que el de las viejas universidades europeas. Sin perjuicio de atender la misión que les está encomendada, de proveer a la formación de profesionales y a la investigación científica pura, en países jóvenes como los nue
stros, las universidades deben preocuparse preferentemente de la extensión cultural. No pueden ser claustro cerrados, sino organismos vivos que en contacto con la realidad nacio
nal, dirijan la opinión pública en cada uno de los problemas que nos interesan.

(...)

Por eso, me esforzaré en que la Universidad continúe irradiando sus luces hacia todas las capas sociales(...)

Juvenal Hernández
Entrevista de prensa (1938).

Si se abre amplio campo para el progreso nacional en el terreno de la economía, de la industria, la agricultura y el comercio; si hay enormes posibilidades de que nuestra Universidad se desarrolle, y con ella la ciencia, la técnica, hay que ver con vergüenza que la cultura sigue siendo el patrimonio de unos pocos, que sus frutos no alcanzan a todas las masas de la población. Cabe a los organismos de ex
tensión universita el desarrollar parte de esta labor de irradiación cultural. Pero más que nada cabe a los estudiantes el cooperar al ascenso del nivel cultural de nue
stro pueblo.

Djorm Hollmgren
Trayectoria y futuro de la FECH (1943)

Un nuevo actor se suma a la escena político-cultural y artística en la década del 30. Un actor cuya presencia es requerida con insistencia tanto por el movimiento social frentista como por una opinión pública "ilustrada", ambos críticos de lo que hasta entonces había constituido la política estatal hacia esta área de la actividad nacional. Se trata de los intelectuales profesionales entre los cuales sobresalían los de origen universitario, y específicamente los formados en la Universidad de Chile. Socialmente ubicadas entre las clases medias en ascenso, políticamente influyentes por su activa y temprana adhesión a los programas y organizaciones políticas anti-oligárquicas (1), la intelectualidad fue generando iniciativas y concepciones que recogían las crecientes expectativas de reforma cultural y de renovación estética que el Estado no se había mostrado capaz de impulsar desde sus propios aparatos especializados.

La legitimidad que con ello alcanza este sector lo transforman con el tiempo no sólo en un animador importante de experiencias artísticas independientes, sino en el principal interlocutor del Estado en materias de política cultural.

Representativo de este proceso de creciente influencia y voluntad de liderazgo político, cultural y artístico resultan las proposiciones de la ya mencionada AICH, que agrupaba en su interior a una amplia capa de intelectuales y artistas frentistas, especialmente las alineadas en los partidos de izquierda.

(1) En efecto, el grueso de la intelectualidad universitaria, alojada en la Universidad de Chile, adhirió desde comienzos de siglo a programas democratizadores de cambio social. Tanto en una visión moderada y conciliadora con los antiguos sectores gobernantes, como se expresó en los gobiernos de Alessandri Palma, como en una mucho más radical y de ruptura. Esta última fue portada por el movimiento estudiantil, el que trascendió rápidamente los marcos del parlamentarismo liberal-demócrata, representado por los partidos tradicionales, y pasó a ocupar junto a otros núcleos asalariados posturas anarquistas y luego, socialistas de inspiración marxista. Véase al respecto: Fernando Castillo, Ana Tironi, Eduardo Valenzuela: "La FECH de los años 30"; SUR, Santiago, 1982.

El discurso de la organización, difundido a través de la revista "Aurora de Chile", se abocó --entre otras materias-- a delinear tanto el perfil político-social de este sector como formular las bases de un proyecto estético-cultural que satisficiera las necesidades del Estado en su función integradora y las del movimiento social en sus expectativas de "acceso" a la cultura.

1. LA AUTO-CONCEPCION DE LOS INTELLECTUALES Y
SU FUNCION POLITICO-CULTURAL.

La ubicación social que hace de sí mismo este sector lo sitúa entre las clases medias y populares, compartiendo con ellas su situación de subordinación y marginalidad económica-social.

"El trabajador intelectual ha tenido en Chile invariablemente la peor situación social y económica. Sólo en contadas ocasiones proviene de las altas capas de la sociedad (...) Las raíces más ricas del creador artístico están en las clases media y obrera, para las cuales precisamente estuvieron siempre entrecerradas las puertas universitarias y escolares y la Administración Pública".

Por ello, y a pesar de ser

"los creadores de la cultura nacional (...) han vivido al margen de la sociedad; aislados en su grupo, sin recibir por un trabajo otra paga que la satisfacción de un estímulo, cuya trascendencia no pasa todavía de estrechos límites".

(Así), "despreciado por las clases altas, cuyos intereses y cuya elegante ignorancia lo tornan siempre por enemigo peligroso ---aparte el desprecio clasista---; desconocido entre las clases obreras, cuidadosamente mantenidas en la ignorancia por el régimen oligárquico que acaba de caer, el artista, el creador de la cultura chilena ha vivido aislado, abandonado, y despreciado" (...)

Hasta hoy el Estado no tuvo sitio para estos ciudadanos(1)... Sin embargo, el intelectual ha logrado adquirir, perfeccionar y mantener un capital cultural privilegiado que debe intentar re-distribuir entre las clases desposeídas.

"El intelectual debe al pueblo ya que éste ha contribuido con su esfuerzo y sacrificio a plasmar las formas económicas y sociales que han permitido al intelectual la apropiación de una cultura y una especial capacitación".

De allí entonces su función: orientar al pueblo oprimido, ignorante y explotado a tomar conciencia de sus derechos y a luchar por su promoción y plena vigencia.

"El intelectual auténtico está llamado a ser el arquitecto del espíritu de su pueblo, el colaborador eficaz en la solución de sus problemas económicos y el conductor incansable de sus luchas políticas" (2).

Consecuentemente con esta auto-concepción los intelectuales frentistas intentaron abrir las puertas universitarias y de la administración pública, para desde allí difundir hacia los

(1) "El Gobierno y los Intelectuales", Aurora de Chile, Nº 10 Mayo 1939.

(2) "El intelectual frente al mundo y su tragedia", Aurora de Chile, Nº 10, Santiago, Mayo 6, 1939.

sectores populares los resultados supuestamente emancipadores de su creación artística e intelectual. De esta manera obtendrían tanto el mejoramiento económico-social como la trascendencia histórica que su quehacer buscaba satisfacer.

2. LA CRITICA DE LOS INTELECTUALES FRENTISTAS

Al corto tiempo de haberse instalado en el gobierno la coalición frentista, la Alianza comenzó a criticar la gestión del Ejecutivo en los aparatos culturales que habían heredado de las anteriores administraciones. Entre ellas, la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo y la Dirección Superior de Teatro Nacional, dependiente "no sabemos por qué" del Ministerio del Interior (1).

En todos estos organismos se echa de menos "orientaciones adecuadas al presente y al porvenir". Básicamente que no levanta el nivel cultural y artístico de la población. Así, la Biblioteca Nacional "no debe esperar pasivamente que el pueblo vaya a ella. Debe ir en busca del pueblo"; el DEC "se ha dado por tarea el ejecutar periódicamente el vergonzoso simulacro de saber cultural en los sindicatos; conferencias carentes de todo valor intelectual y generalmente perniciosas". Y el DTN "ni siquiera ha intentado levantar el nivel del teatro chileno y menos aún orientarlo, estimularlo y colocarlo a la altura de los progresos teatrales operados en otros países".

La organización se propone concretamente su centralización en un sólo organismo público, dotado de presupuestos más amplios y personal calificado.

(1) Aurora de Chile, Nº 10, Santiago, Mayo, 1939: "La unificación del Trabajo Cultural del Estado" (Editorial).

Dicho servicio estatal debería crear:

- Una red de bibliotecas en "ciudades, aldeas, barrios, campos y organizaciones populares!"
- Museos, "especialmente de arte popular".
- Una editorial del Estado que publique libros de literatos nacionales, textos de enseñanza para maestros y estudiantes, una revista de "alta cultura" y diversos periódicos de difusión cultural.
- Premios nacionales de literatura, música, teatro y artes plásticas.

El mismo organismo además debería estar integrado por distintos departamentos especializados:

- De misiones culturales para dar charlas y exhibiciones artísticas en sindicatos, campos y aldeas.
- De cine para producir y difundir películas educativas e informativas, y dar asesoría técnica a la naciente industria cinematográfica nacional.
- De teatro, con escuela para formar profesionales y prestar asesoría técnica a aficionados.
- De extensión musical, con conservatorio para aficionados y escuela de coros.

Como se ve, esta demanda incorporaba en parte a aquellas más ampliamente perseguidas por el movimiento popular y sus organizaciones gremiales y políticas, pero que sitúan como principal agente cultural a los propios intelectuales. De ellos se espera una labor creativa, financiada en su producción y sobre todo en su difusión por el Estado, y recibida por toda la sociedad.

Pues bien, teniendo como base estos principios, diversas iniciativas y actividades como las planteadas se venían realizando en precarias condiciones en las Universidades, especialmente la estatal. Y en vista que el Gobierno no se resolvió a emprenderlas tal como se pedía --esto es, centraliza y planificadamente-- la Universidad terminó por asumirlas progresivamente como labor propia. De esta manera, se inauguraba un nuevo aparato para el desarrollo artístico nacional, el cual si bien sería financiado crecientemente por el Estado, sus contenidos y actividades serían definidos e implementados en forma autónoma por parte de sus productores directos: la intelectualidad universitaria.

Pero esta autonomía de gestión no era política ni social, por cuanto la intelectualidad universitaria eran integrante de la base de apoyo del Estado post-oligárquico. Como tal, era objeto de sus políticas de promoción social, económica y cultural. Y en el caso de la Universidad de Chile, tanto sus autoridades académicas como su movimiento estudiantil eran activos miembros de los partidos políticos aliados en el Frente Popular. Por tanto, la autonomía de la intelectualidad universitaria no era buscada, como antaño, para oponerse a los programas gubernamentales, sino para completarlos y extenderlos en su esfera propia de actividad. Actividad que trascendía con largueza el mero ámbito académico para querer proyectarse sobre la cultura nacional global (1).

La Universidad, como veremos, intentó cumplir un rol complementario y supletorio de la política cultural estatal allí donde ésta se mostraba más débil y vacilante: el desarrollo del arte nacional. Terreno en el cual la Universidad de Chile proveía a la fecha una cierta experiencia acumulada y, sobre todo una concepción que se avenía perfectamente con las demandas del movimiento social, las expectativas de liderazgo de la intelectualidad frentista, universitaria y no universitaria, y con las necesidades de un Estado en pleno proceso de modernización y democratización.

(i) Esta referencia a la organización cultural de la nación se debe, como veremos, a la fuerte vocación política de los cuadros universitarios que desde temprano defendieron los principios liberal-democráticos y su visión iluminista de la cultura. En este proceso la Universidad de Chile cumplió un rol ceñero. La extensión que obtuvo esta visión en la sociedad chilena, también alcanzó a los grupos social-cristianos que se propusieron renovar el pensamiento conservador, precisamente a partir de la década del 30. Un papel destacado aquí, cumplieron los estudiantes de la Universidad Católica.

3. LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y LA
PROMOCION DE LAS ARTES

En efecto, la Universidad de Chile se encontraba empeñada desde hacia varios años en la "dignificación de la producción estética" y en la "difusión del arte y de sus emociones, si es posible, a todas las clases sociales". En 1928 creaba la Facultad de Bellas Artes, transformándose así en "la primera Universidad del continente que hace del arte un objeto de estudios serios y sólidos". Al corto tiempo, "a partir del momento en que la crisis provocada por el cine sonoro lanzó a los mejores elementos orquestales a una difícil situación", amparó la formación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos que organizaba ciclos de conciertos y auspiciaba programas radiales de este género musical. De allí surgiría en 1939 la Orquesta Sinfónica de Chile.

A través del Instituto de Cinematografía Educativa (1928), la universidad se preocupó por distribuir material fílmico y proyectores entre maestros y estudiantes universitarios y secundarios, organizar cursos de capacitación en el uso de este material, organizar exhibiciones masivas y conceder premios anuales a las mejores expresiones de este nuevo arte.

Pasados los años treinta, esta Universidad crea el primer salón oficial de artes plásticas, y acercándose a los años cuarenta, forma el Instituto de Extensión Musical sobre la base de la Orquesta Sinfónica, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, el Ballet Nacional y los coros polifónicos estudiantiles. Concede asimismo su auspicio oficial a los estudiantes que forman, en 1941, el Teatro Experimental, y dos años más tarde, funda la Editorial Universitaria sobre la base de la central de apuntes que también gestionaba en forma independiente los estudiantes.

3.1. El caso de la Orquesta Sinfónica

Casi un paradigma de la orientación político-cultural que obtenían estas actividades apoyadas por la Universidad de Chi-

le, puede observarse en el caso de la Orquesta Sinfónica.

Esta orientación no es otra que la difusión de una producción artística calificada de "superior" en vastas capas sociales, hasta entonces imposibilitadas de acceder a su recepción.

Señala el director artístico del conjunto musical, Víctor Te vah:

"Hasta ahora los conciertos sinfónicos eran un privilegio de aquellos que disponían de los me^{di}os necesarios para poder pagar una localidad cara, pues bien nosotros hemos hecho llegar la música hasta ese público que no conocía música sinfónica ni que le podía gustar por el hecho de desconocerla; (...) música de calidad que incrementa la cultura popular"(1).

Fiel a estos principios, la Orquesta Sinfónica inicia sus actividades con un vasto programa de audiciones masivas, "sin apoyo financiero del Estado ni de empresas particulares, con su sólo sacrificio y voluntad de servir al pueblo", editorializa un periódico.

En esas audiciones, se dan a conocer públicamente los objetivos del conjunto.

"Los conciertos que realizaremos --(de acuerdo a nuestro plan de trabajo de servicio a la cultura y al país)-- serán enteramente gratuitos y populares. Populares en el amplio sentido de la palabra, ya que ellos se efectuarán en teatros de barrios donde pueda acudir el público que no asiste a teatros centrales; conciertos populares en el corazón mismo de los centros del pueblo para éste sienta posesión de la orquesta como algo que le pertenece que le es indispensable

(1) Frente Popular, Santiago, Octubre 10, 1938.

en su vida espiritual. Es decir, hasta aquí el público, el pueblo ha ido a la Orquesta, y ahora es la Orquesta quien llega hasta el pueblo".

"La música de los buenos compositores chilenos deben acercarse a todos los sectores (...). Es a la Orquesta Sinfónica a quien le corresponde divulgar las obras nacionales (...), pues es necesario que el pueblo conozca a los buenos músicos chilenos y a la vez, que los músicos conozcan al pueblo para robustecer su pensamiento creador" (1).

3.2. La política universitaria: la extensión cultural.

Así concebida e implementada la actividad artística realizada por la joven intelectualidad universitaria, ésta se transformó con el triunfo del Frente Popular en política oficial de la Universidad, esto es, impulsada o apoyada por sus autoridades máximas, tanto a nivel de rectoría como del estudiantado. Recibió unánimemente el título de "extensión cultural" (2).

La extensión consiste, según palabras del Rector Juvenal Hernández (1933-53) (3), "en llevar los conocimientos de los doctos al gran público, en vulgarizar los progresos de las técnicas, en poner al alcance de todos los resultados de las investigaciones de unos pocos y en elevar el nivel de la cultura ambiente" (4).

(1) Frente Popular, Santiago, Octubre 10, 1938

(2) Ya en 1930 se había creado en la Universidad de Chile un departamento especializado con ese nombre, a cuyo cargo se encontraba primitivamente la programación de conferencias, cursos breves, audiciones radiales, recitales poéticos y musicales, exhibiciones cinematográficas y la edición de libros, revistas y folletos.

(3) A la fecha, también Ministro de Defensa del Gobierno de Aguirre Cerda.

(4) Discurso al Claustro Pleno, 1938.

Este último aspecto es mejor desarrollado por Hernández en una entrevista de prensa:

"El papel de las universidades hispano americanas no puede ser el mismo que el de las viejas universidades europeas. Sin perjuicio de atender la misión que les está encomendada de proveer a la formación de profesionales y a la investigación científica pura, en países jóvenes como los nuestros, las universidades deben preocuparse preferentemente de la extensión cultural. No pueden ser claustros cerrados, sino organismos vivos que en contacto con la realidad nacional, dirijan la opinión pública en cada uno de los problemas que nos interesan (...). Por eso, me esforzaré en que la Universidad continúe irradiando sus luces hacia todas las capas sociales".
(1).

En la necesidad de la extensión cultural universitaria también coincidió plenamente la máxima organización estudiantil de la época: la FECH.

"Si se abre amplio campo para el progreso nacional en el terreno de la economía, de la industria, la agricultura y el comercio; si hay eⁿormes posibilidades de que nuestra Universidad se desarrolle, y con ella la ciencia, la técnica, hay que ver con vergüenza que la cultura sigue siendo el patrimonio de unos pocos, que sus frutos no alcanzan a todas las masas de la población (...). Cabe a los organismos de extensión universitaria el desarrollo parte de esta labor de irradiación cultural. Pero más que nada cabe a los estudiantes el cooperar al ascenso del nivel cultural de nuestro pueblo" (2).

(1) Frente Popular, Santiago, Septiembre 1, 1938.

(2) Revista de la FECH N° 1, 1° de Mayo 1943: "Trayectoria y Futuro de la FECH" .Djorm Hollmgren.

Esta concepción, por lo demás había sido la históricamente defendida bajo distintas modalidades por la FECH desde casi comienzos de siglo.

3.3. La vocación "extensionista" del movimiento estudiantil histórico.

En efecto, la opción por "desarrollar los conocimientos teóricos y humanistas de los trabajadores" no sólo es reiterada por la organización en sus congresos en la década del 40 (1), sino que ya desde 1910 la "Universidad Popular" había constituido una vieja aspiración del movimiento estudiantil. En esa época se creaba la Universidad Popular Lastarria que logró funcionar por un corto tiempo y reflatada con posterioridad, en 1918.

Estas iniciativas expresaban, pues, la fuerte vocación "extensionista" de los estudiantes de la Universidad de Chile, estimulada por la influencia que ejerció el movimiento reformista de Córdoba. Uno de los puntos principales del programa de reforma universitaria --apunta un estudio reciente sobre el tema-- "era universalizar la cultura a través de la extensión universitaria".

"Ante todo la reforma se presenta como una gran eclosión cultural que pretende, dentro de la más genuina tradición liberal iluminista, fundar una nueva sociedad. La reforma universitaria debe ser parte de una reforma intelectual y moral de la sociedad cuyo destino se realizaría a fin de cuentas en la emancipación de nuestros países a través de la cultura. Los estudiantes encuentran a partir de los anhelos de la reforma universitaria una misión histórica que cumplir: redimir al pueblo de la ignorancia y la miseria y encabezar la renovación de la sociedad" (2).

(1) Congreso de la FECH de 1941; Revista Ercilla, Santiago, 1941.

(2) Fernando Castillo, Ana Tironi, Eduardo Valenzuela: "La FECH de los años 30" SUR, Santiago, 1982.

Esta concepción acerca de su rol llevó a los estudiantes a acercarse a los sectores y organizaciones populares. Con ello se forjaba la característica unidad obrero-estudiantil, primero de sello anti-oligárquico y luego anti-capitalista, que distinguió a la FECH por larguísimos años.

De hecho, desde aproximadamente 1915, casi todas las escuelas de la Universidad de Chile contaban con servicios de asistencia o acción social en sectores populares (1). Las escuelas de arte no fueron tampoco una excepción. El Centro de Estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, por ejemplo, mantuvo a su cargo una escuela popular de música, danza, declamación y teatro que funcionó en el Cerro Santa Lucía en la década del 30. También alumnos y profesores de la Facultad de Bellas Artes y ejecutantes de la Orquesta Sinfónica, entre otros, participaron en la creación de la Comisión de Cultura de la CTCH y asesoraron a conjuntos artísticos afincionados de entre sus agremiados.

En fin, todos los antecedentes hacían de la Universidad de Chile una verdadera vanguardia intelectual y artística del país. No fue raro entonces que el nacimiento y conducción del movimiento de renovación teatral surgiera de su interior, y específicamente del sector estudiantil. Ni tampoco, como veremos, la concepción que guiaría su desarrollo.

4. LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El caso de la Universidad Católica es otro. Surgida en 1888 por los constantes conflictos entre el Estado y la Iglesia, ante la progresiva declinación política del conservantismo clerical y la consecuente secularización de la organización

(1) José Weinstein y Eduardo Valenzuela: "La FECH de los años 20. Un movimiento estudiantil con historia", SUR, Santiago, 1980.

cultural del país a manos de las coaliciones liberales de gobierno, esta institución intenta adecuarse de alguna manera a "los signos de los tiempos". La fuerza y profundidad de las transformaciones iniciadas en los años 20, que ya la Iglesia parece juzgar irreversibles, incita a algunos sectores de su intelectualidad joven a replantearse la acción social y cultural eclesiolástica.

Así por ejemplo, la Universidad Católica adquiere un carácter profesionalizante que la acerca, de este aspecto al menos, a los restantes planteles de educación superior. Conquista con ello un gradual reconocimiento del Estado a su autonomía académica --hasta 1931 tutelada por la Universidad de Chile-- y niveles crecientes de subvención fiscal. La consolidación de esta situación, que no se produce hasta mediados de la década del 50 (1) unido al interés por mantener y expandir bajo las nuevas condiciones del país la influencia cultural atenuada, hacen que la Universidad acoja iniciativas más moderadas, aunque siempre empujadas, como es obvio, de una intención religiosa --o "evangelizadora" como se diría hoy en día (2).

Entre estas iniciativas pueden incluirse las artísticas. De ser actividades tradicionalmente sospechosas y hasta "pecaminosas", pasan a considerarse vehículos nada despreciables en la reafirmación y la difusión de la fe, o más ampliamente, de una visión católica del mundo en proceso de lenta renovación.

Esta quizás fue la motivación que hizo que la Universidad Católica emulara rápidamente a su histórica rival laica, entre otras cosas, apoyando la formación de grupos musicales (orquesta y coro) y de representación teatral (el Teatro de Ensayo) entre su alumnado y profesorado joven.

-
- (1) En esos años se produce la equiparación completa ante la ley entre las Universidades estatales y las católicas. Véase Celis, Luis Scherz y Ricardo Krebs: "Historia de los 90 años de la Pontificia Universidad Católica de Chile". En Revista Universitaria N° 1, Santiago, 1980.
 - (2) Véase al respecto José Joaquín Brunner: "Universidad Católica y Cultura Nacional en los años 60. Los intelectuales tradicionales y el movimiento estudiantil"; FLACSO, Santiago, 1981.

Al mismo tiempo, empeñada en dar una formación "integral" a lo que querían ser las élites católicas de reemplazo, esta Universidad estimula en 1939 la organización de sus estudiantes (FEUC) y la vocación asistencialista con que ésta orienta preferentemente su acción. Algunos centros de alumnos se encargaron de establecer escuelas nocturnas para obreros, consultorios jurídicos, sanitarios y de asistencia social gratuitos, así como realizan otras actividades "piadosas" (visitas a hospitales, asilos, cárceles, etc.).

No del todo exentas de este espíritu, especialmente en un principio, se efectuarían las actividades de "extensión" que a partir del 50 desarrolla también la Universidad Católica. Preocupada como estaba de "irradiar fuera de ella su acción intelectual y artística". Para ello crea también un Departamento de Extensión Universitaria encargado de organizar conferencias, exposiciones, conciertos, representaciones dramáticas y la edición de libros y revistas.

Si bien la proyección de estas actividades se circunscribirá a lo que en su base social y cultural tradicional, y por tanto será menor a la que obtiene por ejemplo la Universidad de Chile, resulta significativo el empeño de la institución eclesiástica por insertarse positivamente en las tendencias modernizantes y extensionistas que asumen con mucho mayor énfasis las Universidades estatales.

Su teatro, por lo menos, expresará esa voluntad a lo largo de todo su desarrollo. Por ello, entonces la similitud y contemporaneidad de procesos y concepciones que lo vinculan estrechamente al resto del movimiento teatral universitario. De hecho, forma parte ineludible de él, aunque hasta por lo menos su proceso de Reforma (1967), siempre en calidad de "socio menor".

C A P I T U L O I V

EL PROGRAMA ESTETICO - CULTURAL DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS (1940 - 50)

"La llegada del Frente Popular al Gobierno significó en el plano teatral la necesidad que sintió la nueva clase en el poder de "alimentarse" culturalmente en forma semejante a la de sus modelos europeos. Un teatro moderno que permitiera la representación de la vanguardia teatral entonces vigente y de los clásicos largamente ausentes de nuestros escenarios, con la propiedad y las nuevas técnicas que se empleaban en los teatros europeos y norteamericanos, fue una necesidad reclamada por la renovadora y progresista clase gobernante. Ella se veía satisfecha con la creación de los teatros universitarios".

Sergio Vodanović

"La experimentación teatral ayer, hoy, mañana" (1972)

1. EL PUNTO DE PARTIDA

Durante los años 30, existían en la Universidad de Chile varios conjuntos aficionados (del Instituto Pedagógico, Escuela de Derecho, Escuela de Bellas Artes), cuyos integrantes comienzan a enterarse y a asumir las nuevas tendencias conceptuales y técnicas que desde fines del siglo anterior han transformado radicalmente el teatro europeo. Los estudiantes de la época siguen con entusiasmo experiencias como las del teatro de Arte de Moscú y de La Barraca de la España Republicana. Poco después, la Guerra Civil de ese país y los inicios de la II Guerra Mundial motivan la visita a Chile y otras naciones latinoamericanas de algunas compañías extranjeras (Margarita Xirgú, Louis Jouvet., Ballet de Joss), cuya producción escénica y dramática contrasta fuertemente con la históricamente desarrollada en el país. Empeñadas en ofrecer una alternativa que sacara al teatro de su estancamiento, los estudiantes vieron puestos en práctica en esas compañías --especialmente la de la actriz española, que se radicó por un tiempo en Chile (1)-- aquellos principios renovadores que orientaban su propia búsqueda (2).

Los estudiantes accedían así a una experiencia teatral ya probada y reconocida internacionalmente, que había tanto destruido la estética décimonónica como solidarizado con los movimientos democráticos o socialistas de sus países de origen.

Del encuentro con tal modelo teatral y en medio de un contexto nacional que propugnaba desde las Universidades y las organizaciones políticas y sociales asalariadas la "elevación cultural del pueblo", alentó a los universitarios a perpetuar sus primeros esfuerzos de aficionados en una doble dimensión: la renovación artística de la escena nacional y la integración de ésta última al proceso de reforma cultural democrática en curso.

(1) E incluso asesoró por un tiempo a los estudiantes interesados por el teatro en la Universidad Católica.

(2) Véase Revista Araucaria N° , Madrid, 19

Bajo estos principios se crea, como se sabe, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941.

Se inicia con ello la gestación y desarrollo de un "movimiento de renovación similar a los surgidos a fines del siglo pasado y a comienzos de éste en Europa, y reproducido años más tarde en Estados Unidos" (1).

Embuídos de una perspectiva similar, aunque menos explícita en el terreno político-cultural, se funda dos años más tarde el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En 1945, a su vez, se echarían las bases del que sería posteriormente el Teatro Universitario de Concepción.

El resurgimiento de la actividad teatral a cargo de los estudiantes universitarios venía legitimado tanto en términos internacionales como nacionales. Lo primero porque el Teatro quería contemporarizar con el espíritu de transformación que vivía el arte en los diversos ámbitos geográfico-sociales del mundo occidental, incluyendo Latinoamérica (2). Para Grinor Rojo, con ello se daba respuesta a lo que parecía ser una crisis generalizada de la cultura luego de los agudos cambios suscitados por la Primera Guerra Mundial.

"La crisis de la cultura europea y a la que obviamente responden la nueva literatura y el nuevo arte en el Viejo Continente no es de ningún modo un acontecer confinado exclusivamente a sus fronteras.

"Como las europeas, nuestras sociedades son sacudidas a partir de 1920 por nuevos modos de entenderse con el hombre y con el mundo, modos que venían fraguándose desde fines de la pasada centuria y que después de la Primera Guerra Mun

(1) De uno de los primeros folletos publicados por el Teatro Experimental.

(2) Desde hacía una década, similares movimientos teatrales se desarrollaban en México y Argentina. Un poco más tarde, se plegaría Uruguay. Véase Grinor Rojo. 1972

dial se hicieran apremiantes, inaplazables. Nuestra literatura, nuestras artes y en general, nuestra historia entera hubieron de plegarse también a los efectos de la crisis. Con nuestro destino unido al europeo no pudimos menos que participar en esa misma etapa de transformaciones casi febriles que se estaba viviendo en las grandes capitales del mundo. Cambiaban las vidas de las gentes. Con ellas cambiaban también el arte, la poesía, el drama; era un espíritu nuevo, lo mismo en Europa que en Hispanoamérica. El mundo heredado del XIX, silenciosamente a veces, con arrogancia patricia, reaccionaria en otras, empezaba a batirse en retirada". (1).

Pero este espíritu común de renovación no se reducía exclusivamente al ámbito de la estética, sino incluía también una particular manera de vincular esta dimensión de la vida social a los esfuerzos por reconstituir y ampliar un nuevo orden político-cultural, luego del período de las guerras mundiales. Orden que problematiza los valores de la paz, el desarrollo y la democracia, y la vigencia de los derechos individuales, económico-sociales, políticos y culturales de las poblaciones sujetas a los viejos y nuevos Estados del mundo occidental.

Esta misma sensibilidad histórica, de un "universalismo" y "progresismo" casi radicales, empapaba al resto de las instituciones nacionales. El Estado, los partidos, las universidades, entre otros, acogían a su manera los nuevos desarrollos que alcanzaban internacionalmente la ciencia, la filosofía, el arte y la política (2).

Si con anterioridad, el nacionalismo pareció haber informado el proceso político y cultural, ahora se imponía el internacionalismo. Chile descubría que estaba inserto en un mundo más amplio, cuyos problemas y resoluciones lo afectaban directamente y, por tanto, exigían su participación activa, en ellos.

(1) Grinor Rojo; op. cit.

(2) Manifestación de esto último pueden considerarse, en gran medida, los gobiernos del Frente Popular (1938-42) y especialmente el del Frente Democrático (1942-46) que le sucedió.

Entonces también la legitimación del resurgimiento de la actividad teatral se hacía, a los ojos de sus protagonistas, en términos de la realidad local, el teatro no quería postergar más su inclusión en el transformado panorama político, social, económico y cultural del país.

Así lo afirma un artículo de la primera revista publicada por el Teatro Experimental:

"Como todo movimiento renovador, surgió no por el capricho de uno o varios nombres, sino para llevar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y, por tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero. Tal necesidad es una manifestación especial de esa inquietud, de realizarse plenamente y de buscar nuevos caminos que, desde hace varios años, se anuncia en el campo económico, social y en todas las demás manifestaciones de la cultura nacional". (1).

También los líderes del Teatro de Ensayo afirman algo parecido:

"La fundación del Teatro de Ensayo no fue un capricho de diletantes...no fue un gesto de muchachos refinados. No, en ese momento, y de alguna forma, nosotros fuimos la voz de este país en materia cultural, y la prueba de ello es que surgimos. No es una coincidencia: fue una maduración general de la sociedad chilena".(2).

¿Qué objetivos se propusieron los grupos teatrales estudiantiles? La transformación completa de la práctica teatral na -

(1) Revista "Teatro", Año 1 N°1, Santiago, Noviembre de 1945.

(2) Testimonio de Fernando Debesa, citado en Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado: 1980.

cional, de sus objetivos socio-culturales así como su formas expresivo-estéticas, de su aparato de producción lo mismo que su estructura de difusión. Esta sería la tarea que se propuso asumir el movimiento teatral universitario a partir de los años 40. Cristalizó así una nueva concepción del teatro, a una nueva producción escénica, un nuevo sujeto productor y un nuevo público.

2. UNA NUEVA CONCEPCION

El movimiento teatral universitario mostró desde sus inicios una concepción bastante amplia para determinar los objetivos que perseguiría su labor. Estos se resumían ni más ni menos en "organizar y desarrollar todos los aspectos del arte teatral". (1).

En palabras de Domingo Piga, fundador y administrador del Experimental, luego director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile:

"Este movimiento respondía a las mismas finalidades que hicieron nacer los Teatros de Arte o Teatros Libres (en Europa) y posteriormente los Piccoli de Italia de post-guerra o el Teatro Nacional Popular de París. Se proponía la renovación haciendo un teatro profesional no comercial, creando una Escuela para la formación del hombre de teatro, formando al nuevo autor que representara a nuestra época, con personajes y problemas de nuestro tiempo olvidando la arqueología de la "belle époque" de nuestros abuelos y que algunos la hacían actual a la fuerza. Todo esto significaba cambiar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía..." (2).

(1) Revista "Teatro", Santiago, 1945.

(2) Piga, Domingo: 1964.

En conformidad a estos postulados, el Teatro Experimental levantó un vasto programa de acción al cual adherirían en mayor o menor grado los restantes teatros universitarios creados en el país. El programa contenía cuatro puntos: organización de un teatro-escuela que forme a un hombre de teatro "integral"; difusión del teatro clásico y moderno; presentación de nuevos valores nacionales, tanto actorales como autorales y formación de un ambiente teatral, creando un nuevo público.

La inversión económica y la estabilidad institucional que suponía este programa de acción, difícilmente podía ser sostenida materialmente por otra entidad que no fuera el propio Estado.

Sin embargo, la experiencia que había dejado su gestión a través de la intervención del Parlamento y del Ejecutivo en materias artístico-culturales no resultó, al parecer, muy satisfactoria. Desde los años 30, la gestión efectuada directamente por el aparato estatal no pudo borrar la impresión del favorecer aspiraciones particularistas y de corto plazo. Su financiamiento, además, se mostraba precario e inestable de acuerdo a los reacomodos políticos en el Parlamento o el Gabinete Ministerial. Ambos elementos no se compadecían con la visión y los propósitos que ahora predominaban en los artistas de teatro.

Espacio público para la realización de la libertad expresiva de la sociedad, el arte y la cultura --y obviamente sus agentes-- debían desarrollarse sin restricciones exteriores a su propia dinámica expansiva y universalista. Restricciones provenientes ya sea del orden económico (mercado), político-administrativo (gobierno de turno), o incluso ideológicos (grupos políticos o religiosos exclusivistas o cerrados).

Esta visión, por lo demás, era la que históricamente se había defendido en la Universidad de Chile, y en consecuencia, aplicada a la promoción de las artes.

El mismo Puga lo señala admirablemente para el caso del Teatro Experimental:

¿Dónde podrían concretarse estos ideales de la creación artística? (el programa de acción señalado). Sólo en la Universidad de Chile que ofrecía garantías de independencia, seriedad, estabilidad, bajo la garantía de su autonomía. La Universidad es autónoma, laica y nacional. Los cambios políticos no influyen ni en su desarrollo ni en su organización, ni en los nombramientos de los funcionarios y profesores o investigadores. La experiencia indica que los grupos artísticos que dependen de organismos de gestión política están sujetos a los vaivenes de ambiciones, caprichos o intereses, siempre mezquinos, de quienes detentan el poder político. En la Universidad, el artista funcionario es estable, independiente, sometido sólo a las normas que la buena marcha artística requiera en su organización, sin ser jamás perseguido o de alguna manera presionado por razones o móviles políticos o religiosos. No interesa su creencia o su ideología, sino su calidad de artista, que sea un buen creador".

Pero más allá de este hecho, había una razón quizá más sustantiva que ayuda a comprender la identidad de propósitos que, concientemente o no, animaba a la Universidad, el Estado y el movimiento de renovación teatral. El proyecto de este último quizo cumplir, además de la estética, una función sociocultural de significación para el ámbito político e intelectual de la época: la democratización.

En efecto, el modelo europeo de fines del siglo XIX y comienzos del XX conllevaba una concepción "popular" del teatro que no dejó indiferentes a los teatristas universitarios. Al menos, el Experimental pretendió asumirla desde su fundación. (1).

El fundamento de esa concepción es explicitada años más tarde por Piga, así:

(1) Y siguiendo su ejemplo, el Teatro de la Universidad de Concepción en la década del 50-60 y el Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS).

"Ante el surgimiento del proletariado industrial como "poder consumidor", la burguesía progresista se preocupó que esas masas tuvieran acceso a un patrimonio artístico que, hasta el cercano ayer, había pertenecido a las clases privilegiadas. Esta democratización del teatro generó la nueva concepción teatral hacia el pueblo". (1).

Para el Teatro Nacional Popular francés, el Piccolo Teatro de Milán, el Teatro de Arte de Moscú o el español La Barraca, esa concepción democratizadora se traducía en:

"Hacer accesibles los espectáculos a las grandes masas, con títulos importantes del teatro universal de todos los tiempos y a precios bajos. A las obras se les exigía un contenido de elevación ética y de exaltación de los grandes valores de la humanidad. Hasta hoy, en los países europeos se piensa en un teatro popular definido por estas tres características: grandes autores, amplias salas, precios bajos". (2).

Lo medular de esta concepción radicaba, entonces, en la difusión ampliada de unos productos artísticos a quienes por su ubicación en el mercado carecían de acceso a ellos. En suma, la "extensión" ya conocida e implementada por la Universidad y otras instituciones estatales desde hacía bastantes años.

Satisfacer esta función, así como las restantes que se proponía el movimiento de renovación teatral, precisaba entonces de un "aparato" de producción complejo y diversificado, muy distinto a la tradicional compañía comercial o el conjunto a ficcionado anteriormente prevalecientes.

Su misión era dar forma a la nueva producción teatral, creando al mismo tiempo a nuevos intérpretes y autores a través de la docencia y a nuevos públicos, lo más masivos posibles, a través de la extensión.

(1) Piga, Domingo: 1974.

(2) Piga, Domingo: op.cit.

Este nuevo aparato se estructuraría pacientemente con los años...

3. UNA NUEVA PRODUCCION

El movimiento teatral universitario introdujo una transformación completa en los cánones de producción teatral hasta entonces vigentes, lo mismo en el tratamiento que en la selección de los repertorios.

Impuso de hecho el reemplazo de los valores éticos y estéticos predominantes en el teatro nacional. A pesar que a juicio del crítico Durán Cerda, este movimiento "no adhería explícitamente a ningún postulado estético", debe reconocer más adelante que "rechazaba implícitamente el naturalismo y el criollismo" (1). Esto es, utilizaba la capacidad expresiva del teatro para satisfacer ahora una necesidad nueva: dar cuenta de lo que se concebía como "las grandes problemáticas --sociales, psicológicas, metafísicas-- del Hombre", universalmente entendido. No ya entonces, las anécdotas y vicisitudes que podían exhibir unos personajes y situaciones exclusivamente circunscritas al ámbito geográfico-social local. "Dejaremos un rato la manta y las espuelas", declaraba en 1941 el escenógrafo del Teatro Experimental. Nuevas condicionantes se descubrían --las estructuras "profundas" de la existencia individual o colectiva, "invisibles" a la percepción inmediata-- para un hombre cuyas fronteras se habían ensanchado.

Expresión de todo ello fue el montaje sistemático que hicieron los teatros universitarios de la producción dramática mundial, tanto clásica como moderna. Hasta hace poco desconocidos personajes comienzan a poblar la escena: entes históricos de todos los tiempos, reyes y caballeros medievales, criaturas mitológicas, legendarias o "esperpénticas", payasos, duendes, demonios y santos.

(1) Durán Cerda, Julio: op.cit.

Las primeras representaciones universitarias "trataban de incorporar al teatro chileno una atmósfera alegórica, de alta ficción poética, de fantasía, de ensueño". (1). Poco más adelante a esta primera tendencia "imaginista" --"exotista" y hasta "evasiva" dirán sus críticos-- se añadirá otra a la producción teatral universitaria. También el sello anti-naturalista, ésta instala nuevamente como referente una realidad cotidiana o a veces extra-cotidiana, pero cuyo tratamiento la hace reconocible por todos. Se trata del "realismo" --herencia o el "ambiente" por las condiciones siempre modificables de orden histórico-social o psicológico. Su perspectiva generalmente crítica o desmistificadora hacia esas condiciones impresionó a los nuevos teatristas. Seguramente se avenía mejor con el "progresismo" que animaba sobre todo a los integrantes del conjunto de la Universidad de Chile. En todo caso, el retorno crítico a la realidad que manifestaba gran parte del repertorio internacional, estimuló en medida importante la revalorización de la dramaturgia nacional. Venía a cumplirse así con más de diez años de retraso otro de los objetivos de los teatros universitarios: la difusión de las obras de autores locales (2). Producto de esta preocupación, que se vuelve sistemática a partir de los años 50, es en gran parte la generación dramática de 1957. (3).

La mayoría de estos autores se propuso conquistar en su producción literaria una perspectiva ética y estética ya asimilada y largamente probada por los directores y actores universitarios (4), quienes montarían ahora sus obras "con tanto cuidado, entusiasmo y honradez como si se tratara de un drama de Shakespeare, de Ibsen o de Lope".

(1) Durán Cerda, Julio: op.cit.

(2) Entre 1941 y 1951, el Teatro Experimental monta 5 obras nacionales y el Teatro de Ensayo, entre 1943 y 1953, sólo dos.

(3) Aceptando la periodización generacional propuesta por Cedomil Goić, la generación de 1957 comprende a los autores nacidos entre 1920 y 1934. (Véase Promis, José: "Testimonios y Documentación de la Literatura Chilena: 1842-1975", Nascimento, Santiago, 1977). Pertenecen a ella: Isidora Aguirre, Egon Wolff, María Asunción Requena, Sergio Vodanović, Fernando Cuadra, Gabriela Roepke, Fernando Josseau, Luis Alberto Heiremans, Fernando Debessa, Jaime Silva, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, etc.

(4) El "realismo crítico" como tendencia dominante en esta generación, aunque no exclusiva, quizá se encuentre mejor representada en la obra de Wolff, Vodanović, Cuadra, Aguirre. A su vez, la corriente en que prima lo que podemos llamar lo "real-maravilloso", no exento a veces de una dimensión metafísica o trascendentalista, y que rescata la tradición del mito (religioso) y las leyendas populares, encuentra expresión en autores como Requena, Heiremans, Sieveking, y Silva. Véase al respecto los prólogos de Juan Andrés Piña a la reciente colección de teatro de la Editorial Nascimento, Santiago, 1978-79.

Pero la exigencia de difundir una extensa y heterogénea producción dramaturgica y el afán de desterrar la arraigada tradición naturalista del teatro chileno (1), implicó a su vez, transformar la factura escénica de las obras representadas. La escena, como tal, debía modernizarse, para lo cual se incorporaron las nuevas y sofisticadas técnicas interpretativas y escenográficas, de iluminación y de diseño (vestuario, utilería, etc.) descubiertas desde hacía décadas por los teatros de los países desarrollados. Su sentido, lo mismo aquí que allá, era doble.

Por un lado, como señala Héctor del Campo, "teatralizar el teatro", adoptando unas convenciones que pusieran de manifiesto el carácter ficticio, imaginario que de suyo posee el espectáculo teatral en oposición, al absoluto "verismo" que había introducido el cine (2).

"La luz es redescubierta y explorada con una fuerza de sustitución maravillosa, ilimitadamente sugestiva, muchas veces suficiente para crear el ámbito escenográfico necesario para la realización de una pieza; la escenografía se reduce, se ciñe, se estiliza; en ocasiones un par de elementos, cortinas, tarimas o bastidores, son capaces de entregar el espíritu de una obra....." (3).

-
- (1) Lo cual hizo, entre otras cosas, que se postergara la representación de una vastísima gama de autores nacionales, con pocas excepciones, casi a toda la generación previa a la de 1957.
- (2) Sartre dirá al respecto: "...el cine ha denunciado el falso árbol de teatro como simple decorado y el falso acto como simple gesto. Pero no ha perjudicado al teatro. al contrario, reflexionando sobre sus propios límites como en todo arte, ha hecho de esos límites la condición de su posibilidad". Sartre, Jean Paul: 1966.
- (3) Grinor Rojo; op.cit

Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, reivindicar un arte propio, específicamente teatral "que nace para la escena, se desarrolla en ella y muere en cada representación". Continúa Eugenio Dittborn, director del Teatro de Ensayo por más de 20 años:

"... arte independiente del arte literario no obstante tener en él su pretexto para una creación, (nació) para poner fin a una etapa de decadencia del teatro que se manifestaba sin remedio a principios del siglo XIX. Varios artistas eminentes (Appia, Copeau, Craig, Stanislavsky, Meyerhold, Fuchs, Reinhardt, Piscator, Brecht, Artaud) que amaban verdaderamente el teatro, (afrontaron entonces)...el problema de la mercantilización de su arte del reino sin contrapesos de las "vedettes" y de la falsedad y esterilidad en la actuación de los actores" (1).

La modernización y autonomización del arte escénico sería pues, el aspecto más característico que mostró la producción de los teatros universitarios. Transformado en verdadero paradigma de todo el teatro que se representó en Chile de ahí en adelante, esta innovación escénica contemplaba en la práctica varios elementos:

- Respeto al autor, expresado en la autenticidad de la representación respecto al texto dramático original.
- Incorporación del sentido colectivo de la representación teatral en reemplazo del lucimiento individual de los primeros actores.
- Incorporación del director como único ejecutor y coordinador del espectáculo teatral.

(1) Dittborn, Eugenio: 1966

- Construcción e interpretación de personajes mediante su estudio sistemático en un período prolongado de ensayos y de memorización (supresión del apuntador).
- Incorporación de escenografía e iluminación corpóreas (supresión de los "telones" pintados y de la iluminación plana).

La introducción de estas innovaciones conceptuales y técnicas a la escena nacional es precisamente lo que le dió a los teatros universitarios su contenido de "experimentación" y "de ensayo". Sus nombres hablan bien de su orientación ---ob-
servaría años después el dramaturgo Sergio Vodanović:

"Precisándolos en su alcance; podría decirse que se experimentaba y se ensayaba sólo para dominar una técnica ya creada en otros países y no tenían la pretensión de aportar una con-
tribución original al movimiento teatral". (1).

Situación por lo demás homóloga a lo que ocurría en otros planos de la vida nacional, por ejemplo, en su proceso de modernización económica: sustitución de importaciones, ocupando tecnología importada...

4. UN NUEVO SUJETO PRODUCTOR

El proyecto ético-estético de los teatros universitarios suponía un tipo de sujeto productor muy diferente al teatrasta tradicional. El montaje de un vasto repertorio bajo una factura escénica complejizada exigía de sus elencos un nivel superior y homogéneo de conocimientos (historia del teatro, de la literatura dramática y de la puesta en escena; del ma-

(1) Vodanović, Sergio: 1972.

quillaje, del vestuario, del decorado; técnicas de interpretación "científica" ---sicológicas, sociológicas--- del personaje; etc.) y de especialización técnica (la autonomización del arte escénico había diversificado las especialidades que concurren al montaje).

El productor de teatro integra ahora un equipo de "expertos" altamente calificado y dedicado exclusivamente al desarrollo de sus destrezas tanto a través del estudio sistemático, como de la experiencia conseguida en montajes sucesivos y temporadas continuadas de representación.

Lo primero se satisfizo con la creación de las escuelas universitarias hacia fines de la década del 40. Lo segundo, con la contratación definitiva de la totalidad de los elencos por parte de las Universidades y con el arriendo de salas donde actuar en forma permanente. (1). Recién a mediados de la década del 50 se cumpliría el objetivo largamente buscado de conformar cuadros profesionales "no comerciales" del teatro. En este caso, el "artista-funcionario" que demandaba Piga, libre de toda coerción extra-artística.

La renovación técnico-estética portada por el movimiento universitario provocó entonces una alta división del trabajo al interior del cada vez más amplio y diversificado proceso de producción teatral. Ello precisaba de una función superior de coordinación de las distintas especialidades recién creadas. Esta sería satisfecha por una de ellas: la dirección. El director es el "verdadero y gran creador del teatro moderno" llega a decir Eugenio Dittborn (2). Resulta el sujeto productor por excelencia.

(1) Antes sólo recibían remuneración los directores y administradores de los teatros universitarios. Los actores, a veces, una pequeña retribución pecuniaria. Al mismo tiempo, los elencos rotaban de sala en sala por unas cuantas representaciones. En 1954 y 1955 la Universidad de Chile y Católica respectivamente, habilitan las salas Antonio varas (502 butacas) y Camilo Henríquez (247 butacas). Ambas ubicadas en el sector céntrico de Santiago (Barrio Cívico).

(2) Dittborn, Eugenio: op.cit.

Fiel a este postulado es que los teatros universitarios serán más que nada teatros "de director" y este carácter difícilmente pudo ser modificado con los años. La vigencia de los directores fundadores de los teatros universitarios con contadísimas excepciones será prácticamente absoluta (1).

Quizá sea pertinente anotar que esta privilegiada función teatral resultante de la modernización de la escena y su autonomización de la literatura dramática, no sólo deriva de una nueva situación tecnológica, sino fundamentalmente sociológica.

Por ejemplo, Bernard Dort ve en ello una transformación "a la vez cuantitativa y cualitativa del público de teatro"(2). Tiene que ver con la democratización de la recepción del hecho teatral --que comienza en Francia-- a partir del siglo XIX. Proceso que, como se ha dicho, dió origen a la concepción del teatro que los universitarios chilenos entusiastamente acogieron.

La hipótesis del autor belga es la siguiente:

"...desde la segunda mitad del siglo XIX ya no hay en los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según los géneros que se le ofrecen. Desde entonces no existe un acuerdo fundamental previo sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos entre el público y los hombres de teatro. El equilibrio entre las exigencias de la sala y el orden el escenario ya no se plantea como postulado. Hay que recrearlo cada vez".

(1) Los más destacados: en la Universidad de Chile, Pedro de la Barra, Pedro Orthees, Agustín Siré; en la Universidad Católica, Pedro Mortheiru, Alfonso Letelier, Eugenio Dittborn.

(2) Dort, Bernard: 1968. Al mismo texto corresponde el resto de los párrafos citados.

Al romperse entonces los supuestos en que se basa la relación entre la producción y la recepción teatral, se vuelve importante "constituir sobre la escena una realidad que existe en sí, sin que tenga necesidad de ser sustentada y completada por la mirada del espectador. Y la puesta en escena es precisamente este ensayo, retomado sin cesar, de establecer sobre la escena la obra dramática en todas las significaciones con que puede aparecer a nuestros ojos, o más exactamente, tal como aparece no a todo el público porque éste se hizo heterogéneo, sino aquel que es a la vez el espectador y el actor privilegiado: el Director".

Este "maestro de escena" intentará reestablecer la unidad entre la escena y la sala, a través de la creación de un espectáculo "autónomo, cerrado sobre sí mismo y absolutista".

Si aceptáramos la aguda observación de Dort resulta posible comprender la fuerza a la vez que la debilidad de los directores. Por lo menos en el caso chileno, su vigencia y cuestionamiento posterior bien podría ser atribuido al cambio de las condiciones sociológicas de la audiencia del teatro universitario, explicando de paso el surgimiento del fenómeno de la "creación y dirección colectivas". Sobre ello se hablará más adelante.

Subordinadas o no las restantes especialidades teatrales a la función "casi demiúrgica" del director --como la calificó Grinor Rojo--, el caso es que tanto el tipo de actores como de dramaturgos y directores son otros antes y después del surgimiento de los teatros universitarios. Llama la atención la heterogénea extracción social y nivel cultural de los hombres de teatro de las décadas pasadas. En cambio los que integran el movimiento de renovación, provienen en su mayoría de sectores altos y medios y, obviamente, todos han permanecido varios años en la Universidad en diversas carreras profesionales. Esto no sólo se aplica a la generación fundadora sino a las posteriores, cuyos grados académicos se acumulan a través de estudios de post-grado, usualmente en Universidades extranjeras (1).

(1) Ello resulta especialmente válido para los directores, dramaturgos, escenógrafos y diseñadores, no tanto así para el caso de los actores.

5. UN PUBLICO NUEVO

Así como el proyecto estético-cultural del movimiento universitario implicaba modificar la forma de producción teatral, para lo cual hubo que capacitar a sus emisores, así también precisó de preparar un público capaz de apreciar y ojalá reproducir la nueva producción.

El esfuerzo por formar y renovar al hasta entonces esquivo público de teatro, se manifestó de diversas maneras, especialmente en la Universidad de Chile. En la Católica, el Teatro de Ensayo se limitó por muchos años a difundir su producción entre su medio social y cultural más inmediato (estudiantes y profesores universitarios, profesionales, "damas de sociedad", etc.). Aunque fiel a su orientación católica realizó numerosas funciones "de caridad" en hospitales, asilos y otras instituciones de beneficencia.

El Teatro Experimental, en cambio, además de las presentaciones destinadas a un público general (más o menos similar al del grupo católica), se preocupó por llevar sus montajes a locales de variadas organizaciones sociales, gremiales, educacionales y comunitarias en general. Asimismo, inició giras a provincias y localidades urbanas y rurales cercanas a la capital donde se presentaba igualmente ante diversos tipos de público. Para coordinar estas actividades organizó en 1943 la Comisión Sindical. Como su nombre lo indica, gran parte del público nuevo que se quería captar provenía del sector obrero organizado. Entre ellos se realizó una verdadera tarea de "agitación" teatral que no sólo se abocó a la difusión de los montajes, a la organización de charlas explicativas, recitales musicales y poéticos, sino también se comenzó a asesorar grupos aficionados de este medio. Con el tiempo se abriría un programa nocturno de estudios para estos grupos y se editarían obras y cursos de capacitación. Pero la tarea de constituir un público nuevo no se quedó allí. También se organizarían exposiciones de bocetos escenográficos, de fotografías de vestuario, decorados y maquillaje y de textos dramáticos, se programarían audiciones radiales, etc. Con el aumento y diversificación de estas actividades se tuvo que pasar de la primitiva Comisión Sindical a las comisiones de extensión y de publicaciones y propaganda. Esta última se

encargaría de editar en 1945 la primera revista especializada. Uno de los objetivos de "Teatro" era "documentar y orientar la opinión del público sobre los distintos aspectos del arte escénico (...), para que no se enfrenten a los espectáculos teatrales, como hasta ahora, desprovisto de puntos de referencia esenciales para gustar o juzgar lo que ve".

Con el tiempo, labores de extensión algo más sistemáticas y también la edición de la revista "Apuntes" iniciaría el Teatro de Ensayo. Buscaría así cumplir una función en el medio aficionado, especialmente de colegios, parroquias y organizaciones comunitarias de orientación católica.

La profesionalización de los elencos universitarios y la obtención de salas definitivas, estabilizaría finalmente a sus públicos en una cantidad aproximada de 20 mil espectadores. Con ello terminaba también la etapa de "itinerancia", caracterizada por las giras en Santiago y Provincias.

Quedarían en pie las actividades de extensión, enfocadas hacia un número creciente de grupos aficionados que surgían en colegios, Universidades, instituciones públicas y empresas privadas. Quizá si este re-surgimiento hacía menos necesaria la movilización de los elencos para multiplicar la recepción del "nuevo teatro", --además de la dificultad de costearlas. El Teatro Experimental, por ejemplo, contaba ya con 60 personas en su planta de actores y técnicos.

Asentada más o menos una franja de público teatral, su reproducción se confiaba seguramente al interés que podrían despertar los teatros aficionados en sus comunidades de origen.

Se esperaba que de allí surgiera ese público amplio y diversificado por el que se reclamaba para los espectáculos universitarios.

6. CONSOLIDACION Y DESARROLLO DEL PROGRAMA
ESTETICO-CULTURAL DE LOS TEATROS UNIVER-
SITARIOS (1950 - 60)

En los años 50 y 60, el Estado continúa acrecentando su importancia en la vida cultural nacional especialmente a través de las Universidades. Aunque algunas de ellas hayan sido creadas como planteles privados y fueran expresión de corrientes ideológico-culturales específicas (Iglesia, Masonería), el Estado las financia casi totalmente. El Estado ha delegado en ellas las funciones intelectuales que debían ser satisfechas de acuerdo al proyecto de desarrollo que impulsaba.

Las Universidades, por su parte, gradualmente se van homogenizando, proceso cuyo eje parece residir en su modernización y expansión. Se agregan nuevas estructuras y organismos de formación profesional, de investigación científica, tecnológica y humanística, de extensión artística y comunicativa. Consecuentemente, aumenta su plantel docente y se masifica su alumnado (1).

La expansión y diversificación de funciones de las Universidades las ha ido convirtiendo en la organización cultural más sólida y extensa del país. Por lo menos su prestigio como ámbito de elaboración y discusión de las "concepciones de mundo" de mayor alcance y predominio en la dirección política y cultural del país, parece incontrarrestable. Y ello ha sido posible en la medida que encontraron un espacio de libertad garantizado por valores como el "pluralismo ideológico" y la "autonomía" que defienden todas las fuerzas sociales y políticas representadas en el "Estado de compromiso".

(1) Véase José Joaquín Brunner: "Universidad, cultura y clases sociales", documento de Trabajo, FLACSO, Santiago, 1979; y del mismo autor: "La Universidad y la formación de los intelectuales", Revista Mensaje N° 292, Santiago, Septiembre de 1980.

En el terreno artístico, lo anterior se refleja en que prácticamente todas las manifestaciones de este carácter se encuentran presentes ya sea en la docencia, la producción o la extensión universitaria.

Las Universidades regionales siguen este proceso en términos más o menos similares, aunque a escala menor. Se forman allí nuevos grupos teatrales bajo la misma orientación de los santiaguinos, aunque con diversos, y usualmente más precarios, niveles de continuidad y profesionalización (1).

La situación privilegiada que poseen los teatros universitarios de la capital en estos dos aspectos hizo que se consolidaran estéticamente y orgánicamente. Conforme a sus aspiraciones originales desarrollan una intensa labor de producción teatral y de docencia, a través de sus respectivas salas y escuelas; prestan asesoría y orientación a los grupos aficionados y de provincias; fomentan la dramaturgia nacional a través de la organización de concursos y talleres de creación y el otorgamiento de becas de perfeccionamiento en el extranjero para los autores locales.

Así por ejemplo los teatros Experimental y de Ensayo desde su fundación hasta 1968, montan 3 obras anuales como promedio.

El primero estrena 130 títulos y 18 obras más pequeñas para fines de extensión. El segundo, 88 obras dramáticas. Con respecto a la docencia, ya en 1946 el Experimental había organizado una academia para formar a su propio elenco; lo mismo el Teatro de la Católica en 1947. Luego en 1949 se estructura la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile con tres especialidades. El curriculum de actuación y de diseño

(1) Teatro de la Universidad de Chile, Sede Chillán (1949), Talca (1952) y Antofagasta (1962), Teatro Universitario de Concepción (1950), Teatro de la Universidad Católica de Valparaíso (1947-53), Teatro de la Universidad Técnica del Estado, Sede Santiago (1958).

teatral (escenografía, vestuario, iluminación, etc.) duraban originalmente tres años. Se agrega después un cuarto de actividad práctica que da forma a la compañía docente (itinerante) de la Escuela. Posteriormente se agregan dos años de post-grado para el curriculum de dirección. Paralelamente al programa docente profesional se mantienen cursos nocturnos para grupos aficionados. La Academia de la Universidad Católica es más reducida en sus propósitos y actividades. A partir de la segunda mitad de 1950, ofrece un solo curriculum en la disciplina de actuación, con una duración de tres años.

Con respecto al asesoramiento al teatro aficionado, se destaca ampliamente la Universidad de Chile. El Experimental organiza en 1955 el Primer Festival Nacional de Teatro Aficionado al que asisten 49 grupos de todo el país. En este encuentro se echan las bases de una organización coordinadora de los grupos participantes: la Federación Nacional de Teatros No Profesionales. Su primer (y último) congreso se realizó al año siguiente, siempre bajo el auspicio del teatro de la Chile. En su declaración de principios podía leerse "el arte y la cultura son patrimonio no de una elite intelectual, sino de todos los chilenos y, por lo tanto, la labor de la Federación debe dirigirse a todos los sectores, especialmente a los sectores populares que, debido a sus condiciones económico-sociales, no tienen acceso directo a la cultura" (1). De afímera vida resultó esta organización, pero los festivales nacionales continuaron realizándose cada dos años. Hasta 1968 se llevaron a efecto seis más. Entre 1960 y 1964, el ahora denominado Instituto del teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) conjuntamente con la FECH organiza tres festivales para grupos obreros y sindicales. Vinculación que luego se formaliza con el convenio firmado en 1966 entre el ITUCH y la Central Unica de Trabajadores (CUT), destinado a asesorar a los conjuntos teatrales que surgen de entre sus afiliados. Al mismo tiempo, el activo departamento de publicaciones y propaganda se encargó en todo este período de facilitar a los grupos aficionados y de provincias obras fáciles de montar, especialmente de autores chilenos, y

(1) Citado por Ruiz y Carcuro: 1962

cursos básicos de formación teatral. Con posterioridad la mencionada revista "Apuntes" editada por el Teatro de Ensayo cumplirá similares funciones del ITUCH. Sin embargo, la actividad más decisiva de fomento a la actividad aficionada se realiza en la Católica desde la segunda mitad de la década del 60. Opción que se enfatiza con ocasión del triunfo del movimiento reformista en esa Universidad (1967).

En el fomento a la dramaturgia nacional, la Universidad de Chile mantiene por cerca de 20 años (entre 1945 y 1965 aproximadamente) un concurso anual de obras chilenas. Las obras ganadoras fueron generalmente montadas por su elenco desde 1950. También organizó entre esos años dos encuentros nacionales de autores, varios talleres dramáticos --a nivel de estudiantes y de profesionales con mayor trayectoria-- y un departamento especial para el registro y la investigación histórico-crítica de obras chilenas. Se trata de la sección de Teatro Chileno, fundada en 1951. El Teatro de la Universidad Católica, por su parte, centró su apoyo a la dramaturgia nacional en la difusión de sus obras. Desde 1954 (y en forma ininterrumpida hasta 1972) se dedicó a montar exclusivamente obras de autores locales. Conjuntamente a su montaje se realizaba un taller creativo integrado por el dramaturgo, el director y los actores.

Por todas estas actividades, los teatros universitarios de Santiago se convirtieron por décadas en el motor de la actividad escénica del país. Animaron una reactivación tanto del otrora significativo teatro aficionado --que a 1960 cuenta con un número aproximado de 150 grupos (1)-- como del medio profesional independiente. De alguna manera, logran homogeneizar la práctica y conceptos del teatro nacional por medio de la difusión de su propio modelo organizativo y estético-cultural. En efecto, los egresados de las escuelas universitarias de teatro y de academias privadas o estatales también dirigidas por universitarios, han ido formando una nueva generación de intérpretes y directores que engrosan desde la década del 50, el alicaído teatro independiente, profesional y semi-profesional. Es el caso entre otros de Sylvia Oxman, Hugo Miller, Lautaro Murúa, Fernando Josseau, Chela Hi-

(1) Citado por Ruiz y Carcuro: op.cit.

dalgo (Teatro Libre); Eduardo Naveda, Isidora Aguirre, Armando Fenoglio (Teatro de Arte del Ministerio de Educación); Teodoro Lowey (Sociedad de Arte Escénico de la Municipalidad de Santiago); los hermanos Duvauchelle (Compañía de los 4); Silvia Piñeiro, Domingo Tessier (compañía de su mismo nombre); Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell (El Cabildo); Tennyson Ferrada y Marcelo Romo (Compañía Ferrada-Romo), etc.

Los grupos de este origen intentarían encontrar una difícil síntesis entre su formación académica, favorecedora de una modernización escénica y de una elevación ética y estética de repertorios, con las condiciones del medio comercial o las posibilidades de conseguir apoyo financiero de entidades públicas y privadas. Estas posibilidades, en general mucho más precarias y reducidas que para los elencos universitarios, generaron con pocas excepciones una modalidad orgánica específica: los llamados "teatros de bolsillo", basados en la combinación de salas y elencos pequeños y temporadas cortas de representación continuada. Asimismo, darán vida a grupos de carácter semi-profesional que logran financiar su actividad a través de medios propios, y que estrenan usualmente a los autores locales no representadas por los teatros universitarios. Es el caso de Arlequín (1949-55) dirigido por el dramaturgo Fernando Cuadra, del Teatro del Instituto Bancario de Cultura (1953), de ICTUS (1955) escindido de la Universidad Católica y dirigido por Germán Becker, luego por el actor Jaime Celedón y el dramaturgo Jorge Díaz; de El Callejón en los años 60, entre los más conocidos. En las principales capitales de provincias también actuaron grupos de este tipo: ATEVA (Asociación de Teatro de Valparaíso, 1951) e IPA (1957) de Valparaíso; el grupo Caracol de Concepción y El Teatro de Arte de Antofagasta.

C A P I T U L O V

LA CRISIS DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS (1960 - 73)

"¿Por qué si el teatro universitario ha conseguido mayor apoyo, medios de difusión, facilidad en la comunicación, lejos de crecer, tiende a disminuir su radio de influencia?"

Orlando Rodríguez

"Realidad y perspectivas del teatro chileno" (1970).

1. CONCIENCIA DE UNA CRISIS

A pesar de todo el esfuerzo desplegado por los teatros universitarios de Santiago, varios síntomas han ido anunciando con los años el estancamiento de su proyecto estético-cultural. Desde mediados de la década del 60 aproximadamente, sus principales propulsores reconocen ya la existencia de una crisis. Múltiples indicadores darían cuenta de ella:

--- La cifra de público de los montajes universitarios se mantiene estacionaria. No ha podido remontar un promedio de entre 20 mil y 25 mil espectadores potenciales por obra. Esto corresponde tan sólo al 1% de la población de Santiago, que cuenta con tres millones de habitantes. Incluso, entre 1966 y 1968, esta cifra habría bajado en un 30%. (1).

--- Debilidad cuantitativa de la dramaturgia nacional. Desde 1962 los concursos dramáticos de la Universidad de Chile se declaran desiertos, disminuyendo el número de autores y obras locales, estrenadas por el teatro profesional universitario e independiente. Desde 1958 a 1965 se habría montado un promedio anual de 10 obras nacionales; de 1966 a 1969, sólo seis (2).

Por otra parte, la limitada producción dramática nacional hacía tiempo que se venía señalando como factor de estancamiento del arte escénico. Específicamente, de la actuación. A juicio de Sergio Vodanović, los teatros universitarios no han creado intérpretes de gran comunicación con el público, como lo eran los de la generación pre-universitaria.

"No es una falta de talento individual. Obligados a interpretar un repertorio universal, cuya

(1) Orlando Rodríguez: 1970

(2) Orlando Rodríguez: 1970 y Hans Ehrmann: 1970.

extensión abarca diversidad de géneros y épocas, el actor universitario se ve impelido a actuar "a la francesa", "a la inglesa", "a la norteamericana". En su deseo de buscar fidelidad interpretativa debe buscar a través de traducciones formas de llegar al público, que la más de las veces, están en pugna con la estructuración de nuestro idioma o con nuestra propia idiosincracia".

El crítico y autor continúa:

"El intérprete está condicionado por la obra y si ella no le pertenece, no corresponde a la esencia de su lenguaje y de su sicología, siempre será una imitación y nunca una creación. Sólo mediante una genuina dramaturgia nacional se podrá crear, a la vez, un tipo de interpretación válido para nosotros y donde actor y espectador se fundan en una misma concepción del espectáculo".(1).

En cuanto a la dimensión cualitativa de la dramaturgia nacional que integra el repertorio de los teatros universitarios, dos debilidades se mencionan en esos años. "La incapacidad de encontrar una expresión estética propia, más allá de las "influencias extranjeras de orden meramente formal" ---concluía un seminario organizado por el ITUCH en 1960 (2). Y "la marginalidad o ausencia de los temas correspondientes a las apetencias y necesidades de las mayorías nacionales". (3).

(1) Sergio Vodanović: "La gran limitación", Debate, Santiago, Febrero 16, 1957.

(2) Citado por Domingo Piga: 1964.

(3) Orlando Rodríguez: op.cit.

En este punto se observa que la diversidad social y cultural del país se encuentra deficitariamente registrada en la dramaturgia nacional. Para el crítico Hans Ehrmann, en el artículo citado, los autores chilenos "limitados en su experiencia y firmemente atados a su inserción social de clase media (...) carecen en su mayoría de un conocimiento de cómo vive el 80% restante de la población". Ello le permite afirmar que "el teatro (nacional) ha perdido contacto con la vida:"

--- Decaimiento de la actividad teatral en provincias por falta de apoyo económico y de orientación estética. Monopolización de la actividad por parte de Santiago (1).

-- Incoherencia, asistematicidad y ausencia de una concepción clara acerca de lo que debe constituir la actividad de "extensión teatral" hacia medios populares. Aquí, se piensa, se estaría actuando con un criterio "paternalista" que no fomenta una expresión auténtica y original de los problemas y realidad de estos sectores, a través de un lenguaje dramático y escénico apropiado a las condiciones materiales y culturales de sus receptores y potenciales emisores.

Por ejemplo, Ehrmann opina que las jornadas de extensión del teatro de Ensayo, en su flamante teatro-carpas donado por la Reckefeller Foundation (2), "mostraron poca sensibilidad al seleccionar obras basadas en los valores de la clase media para obreros que poseen diferentes problemas y marcos de referencia" (3).

En fin, estos elementos señalan que todo el proyecto estético-cultural de los teatros universitarios entra ser cuestionado profundamente. Orlando Rodríguez, profesor e investiga

(1) Varios conjuntos independientes e incluso universitarios han desaparecido en esos años. El caso del TUC quizá sea el más conocido. Algunos de sus integrantes emigran a la capital, e integran o fundan compañías independientes.

(2) Circuló por barrios periféricos de Santiago entre 1964 y 1968.

(3) Hans Ehrmann: op.cit.

dor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, se pregunta: "¿Por qué si el teatro ha conseguido mayor apoyo, medios de difusión, facilidad en la comunicación, lejos de crecer, tiende a disminuir su radio de influencia?".

Las respuestas que se encuentran en la literatura disponibles son variadas; pero en general ellas apuntan a el divorcio que parece haberse producido entre el teatro y las condiciones sociales y culturales imperantes en el país, entre el teatro y las aspiraciones y preocupaciones que afectan en ese momento al conjunto de grupos sociales que conforman mayoritariamente la sociedad nacional. Estos problemas van suscitando en importantes sectores del movimiento teatral una conciencia algo diferente de aquella que primara en la formación y posterior desenvolvimiento de los elencos universitarios. Y con el tiempo darán forma a un germinal proyecto estético-cultural de re-cambio.

Para Orlando Rodríguez los vacíos detectados son producto del bloqueado desarrollo socio-económico del país, el que con su correlato de pobreza, analfabetismo, desnutrición, etc., enajena del proceso cultural a vastos sectores de la población (campesinos, sub-proletariado urbano), y, por otra parte, de la ausencia de una efectiva política cultural estatal que "deja inermes a los trabajadores y creadores artísticos obligándolos a luchar con un medio hostil, que no está preparado para recibir el hecho artístico".

También para Rodríguez está presente el fenómeno de la dependencia cultural (comunicativa y artística) de EE.UU. y Europa, que ha provocado "la ausencia de expresiones propias, nacionales, en el desarrollo cultural y teatral del país". Ello, a su vez, habría desalentado la posibilidad de interesar a un vasto público para la actividad teatral.

Este último problema recibe gran atención de parte de otros líderes del movimiento teatral universitario. Piga, por ejemplo, escribe:

"Desgraciadamente para los nuevos pasos que debió dar este movimiento y para los nuevos principios que debieron animarlo no hubo el mismo espíritu vital, creador, unitario y poderoso que tuvo la generación de la década del 40. Grandes problemas quedan sin solución --entre otros-- la captación de un verdadero público nuevo y darle otra vez al teatro los valores que tuvo en todas las grandes épocas del teatro: su sentido profundamente popular y nacional..."(1).

Con respecto al primero de esos problemas, el autor señala en un artículo publicado diez años más tarde:

"Luego de algunos experimentos frustrados de acercarse a un público popular --cuestión que es responsabilidad del Estado y de quienes dirigen y hacen teatro-- se ha producido el pesimismo y el desánimo entre quienes habían postulado esa opción. Para el hombre de hoy, su cultura y formas de vida, ya no sería posible un teatro popular. El teatro, el arte sería selección. El teatro es sólo grandes personajes, grandes problemas, grandes ideas, accesibles a aquellos hombres de sensibilidad superior, de alto nivel cultural y jamás a las masas, a la infinita y variada vastedad del pueblo". (2).

Pero el público --continúa Piga-- se habría alejado del teatro por varias razones: el divorcio entre los contenidos de las obras con las masas populares, el difícil acceso a las salas, los altos costos de las localidades, los niveles e impacto de una formación educacional "que no prepara al hombre para el arte sino, al contrario, le imprime la idea del "arte adorno", del arte como lo superfluo o lo inútil".

(1) Domingo Piga: 1964

(2) Domingo Piga: 1974

Todo ello haría, pues, del teatro un momento de excepción, que accede sólo a una restringida proporción de la población ("Pero el teatro, que es entretención, tendría que ser lo cotidiano, lo común, al igual que comer, trabajar, vestirse, caminar, descansar. El teatro debe estar al alcance de todo el pueblo y todos los días").

Finalmente, el citado autor reflexiona sobre la incapacidad de constituir un lenguaje y una concepción teatral adecuada a la realidad latinoamericana:

"Estuvimos durante tantos años, diríamos siempre, acostumbrados a que toda la cultura nos llegara de Europa. Hemos vivido de cultura re fleja. Fuimos españolizados, afrancesados, añ glosajonizados, sajonizados y luego yanquiza - dos... Nada de esto nos resulta útil, aquí y ahora en América Latina. Nuestra realidad social supera las realizaciones y las concepciones europeas...".

Estas formulaciones críticas reenfocan la labor cumplida por los teatros universitarios desde su fundación. Estos últimos, dice Rodríguez:

"Aprendieron de Europa nuevas técnicas y las pu sieron al servicio de la modernización y actua lización de la escena. Pero sea por la forma ción cultural de los fundadores o su perfeccio namiento posterior en Europa o EE.UU., siguió primando el sentido extranjerizante en las crea ciones artísticas. Había que estar "al día" con el último estreno de París, Londres o Braodway, posponiendo la búsqueda o el re-descubrimiento de los escritores nacionales. Con la salvedad del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, el resto de los elencos destinó un mínimo de estrenos a las obras locales, guiando en cam bio su acción a "no perder actualidad". Inclu so aunque parezca grotesco, en las giras inter nacionales las obras chilenas jugaron un papel secundario".

Por su parte, el autor y profesor de la Universidad Católica, Sergio Vodanović, hace un balance de la función cumplida por el teatro universitario y de la generación dramaturgica a la que pertenece:

"El papel que el teatro ha jugado en estos últimos 30 años en Chile entra de lleno en el de nuestra incipiente sociedad de consumo. Hemos consumido a los clásicos y a los autores modernos y dadivosamente hemos querido hacer partícipe de este manjar cultural al mayor número posible de personas a través de la "extensión cultural" patrocinada por las Universidades. Nuestros autores han medio-digerido este alimento cultural y nos han entregado obras, enmarcadas en la epidermis chilena, a lo Ibsen ("Deja que los perros ladren" de Vodanović), a lo Ionesco ("El Velero en la Botella" de Jorge Díaz), a lo Brecht ("Los Papeleros" de Isidora Aguirre), y ha sido su principal galardón que algunas de sus obras hayan sido traducidas o representadas con éxito en el extranjero. La meta parecía ser entrar al mercado común de la cultura del mundo desarrollado"(1).

Estamos en presencia de una visión diferente de la sociedad y la cultura nacional, por tanto también del teatro. En la persistencia del sub-desarrollo se descubren los efectos de la dependencia. No era, por cierto, una visión arbitraria.

2. MODELO DE DESARROLLO Y TEATRO

Atado como estaba el proyecto estético-cultural de los teatros universitarios a la estrategia de desarrollo global iniciado en el país hacia varias décadas --de él podría de --

(1) Sergio Vodanović: op.cit.

cirse que era la expresión "orgánica"--, la realización plena del primero suponía el éxito del segundo.

Pero la estrategia de desarrollo lejos de alcanzarse, se había estancado desde mediados de la década del 50. Se acumulaban con ello las demandas insatisfechas de vastos sectores sociales, amplificadas por la progresiva democratización política que vivía el país desde 1958.

Ante ello, comienza la formulación de proyectos alternativos de desarrollo por parte de un renovado centro político (la Democracia Cristiana) y de la izquierda, respectivamente. Su denominador común parece ser la introducción de "reformas estructurales" al modelo económico y político. Como se sabe, estos programas reformistas avanzados --sea en un sentido "neo-capitalista" o "socialista"-- logran imponerse e implementarse entre 1964 y 1973.

Pues bien, el agotamiento del modelo económico restaba recursos para la actividad cultural y específicamente la teatral, ya sea los proveídos directamente por el Estado o a través de las Universidades. Por otro lado, el clima de democratización social y político generaba nuevas demandas que los teatros universitarios les costaba satisfacer.

Aparecían reactivadas vastas capas sociales que no parecían reconocerse en la producción, la difusión y la extensión teatral impulsadas por las universidades, si es que obtenían algún acceso a ellas. Frente a esos nuevos sectores, el proyecto estético-cultural mostraba serias limitaciones no sólo para difundirse sino también para reproducirse. No es difícil intentar darse una explicación.

La modernización teatral propuesta exigía concentración tecnológica, infraestructura, recursos humanos, etc.: en suma, un costo económico superior a sus realizadores. Y si bien la capacidad de significación y expresividad estética del teatro pudo aumentar ("elevarse") con respecto al modelo inmediatamente anterior, el nuevo no resultó operativo para ser utilizado por sectores de menores recursos, como los aficionados, por ejemplo. A pesar de los grandes esfuerzos, especialmente de la Universidad de Chile, por insuflar nueva vida al tea

tro aficionado, este pudo desarrollarse en capas relativamente restringidas de la población (fundamentalmente maestros, estudiantes universitarios y secundarios, profesionales, empleados y un sector minoritario de obreros especializados). La práctica teatral se "elitizó" en su capacidad, al menos eventual de emisión.

Por otra parte, algo similar ocurría con el teatro independiente. Las precarias condiciones económicas en que debió operar, hizo que la mayor parte de sus expresiones se destinara a un público constituido por los sectores de mayores niveles relativos de ingresos y/o de educación formal (profesionales y estudiantes universitarios, alta y media burocracia estatal, empresarios, etc.).

Esto último resultaba un factor no poco importante para la masificación de las audiencias que buscaba el proyecto universitario. La sofisticación técnico-estética que se impuso en los escenarios, tratando de ser fiel al modelo "desarrollado", bien pudo representar otro obstáculo para una recepción amplia y diversificada de la producción teatral. Esta se prestaba a ser asimilada por un público especializado, poseedor de un relativamente alto y homogéneo "capital cultural" acumulado, similar entonces al de sus emisores. De allí se explica en parte la escasa motivación de públicos masivos por asistir a los espectáculos que la "extensión" universitaria ponía de vez en cuando a su alcance. Estos elementos señalaban, pues, una escasa o difícil "retro-alimentación" entre los emisores y los potenciales receptores del teatro. En general, puede decirse que el teatrista quedaba aislado para sostener un diálogo abierto con la sociedad. Por interlocutores no tenía otros que su propio grupo profesional de referencia, la escasa crítica y el sector de público especializado: .

En fin, lo que quiso ser un teatro para toda la sociedad se manifestaba entonces como uno cerrado sobre sí mismo, sobre las mismas capas sociales que lo producían. La vocación "democrática" y universalista de esta fracción de la intelectualidad nacional se veía así frustrada y con ello la propia función que el Estado les había encomendado y que ahora, entre 1964 y 1973, volvía a cobrar inusitada vigencia. Las necesidades hegemónicas de las nuevas fuerzas sociales y políticas en el poder o de aquellas que lo disputaban, se am-

pliaban y complejizaban como nunca, al querer abarcar ahora a la totalidad del espacio social y cultural de la nación.

En esos años, nuevos aparatos culturales --en los que la práctica artística no estaba ausente-- se crean o financian por parte del Estado(1) Su misión era precisamente promover y canalizar la participación y la movilización de los grupos sociales antes excluidos o marginalizados. El espacio cultural estatal entonces se recargaba de nuevos componentes, aumentando y diversificándose también, por otras vías, las instancias de emisión y recepción del hecho teatral .

Por otra parte, en estas nuevas instancias la concepción de mundo que orientaba su actividad comenzaba también a cambiar.

El "desarrollo" como concepción dominante se veía cuestionado. Se caía en la cuenta que el estilo de sociedad que éste promovía o bien resultaba "estructuralmente" imposible de materializarse en los países periféricos dado el descubrimiento de determinaciones como los fenómenos de la dependencia y la transnacionalización (económica, política, cultural, comunicativa, artística, etc.); o bien, no expresaba las necesidades y aspiraciones de los sectores movilizados.

Esta visión por lo demás no respondía a un proceso exclusivamente local. Desde hacía algún tiempo que las propias expresiones culturales de los países centrales, el teatro entre ellas, venía realizando una crítica radical a los efectos de su propia evolución y al particularismo excluyente de su concepción de la vida y del hombre.

Movimientos sociales inéditos sacudían el orden interno de las sociedades avanzadas, y con ello nuevas formas de quehacer teatral se creaban y difundían.

(1) Promoción Popular, luego denominada Consejería Nacional de Desarrollo Social; Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario (INDAP); Corporación de la Reforma Agraria (CORA); Secretaría Nacional de la Juventud; etc. Todo ello sin descontar la producción dramática vehiculizada por los emergentes medios audio-visuales de comunicación (televisión, cine).

Inserta la organización cultural del país, y del continente, en las redes de la más vasta "metropolitana", estos temas y problemas no caían en el vacío.

Los procesos sociales de estas naciones los confirmaban. El sistema capitalista entero parecía entonces entrar en crisis. Y América Latina en su conjunto al mismo tiempo que descubría la carencia de un proyecto histórico propio al recambio, se lanzaba a su búsqueda.

Reivindicaba entonces la capacidad autónoma de la sociedad para pensarse y expresarse de acuerdo a nuevas e insatisfechas aspiraciones de sus grupos sociales mayoritarios.

Se trataba de encontrar y proyectar una unidad de origen y de destino que todo proyecto histórico supone. Los conceptos de dependencia y emancipación o liberación vinieron a llenar entonces esa necesidad. Y estos conceptos informan de manera importante la búsqueda de su arte y de su teatro.

Frente a estas transformaciones de todo orden, las universidades y sus teatros parecían perder su tradicional conductor en el proceso cultural y artístico nacional.

En proceso de recomposición la base política y social de referencia del Estado así como su modelo económico de desarrollo, e incapacitados por ello de llevar a buen término su proyecto estético-cultural primitivo, los teatros universitarios se debatían en una aguda desorientación.

Su respuesta, sin embargo, no se hizo esperar demasiado. Lo que al principio pudo ser un afán de no quedar marginados definitivamente del proceso cultural.--el teatro de la Universidad de Chile dada su composición izquierdista, tenía la reducción de sus presupuestos y autonomía y, sobre todo, la vigencia de sus postulados ahora en manos de la Democracia Cristiana; por su parte el teatro de la Universidad Católica se beneficiaba con los fondos de instituciones de gobierno y fundaciones extranjeras para que ampliara su radio de acción hacia los sectores populares-- se transformó luego en crítica y replanteamiento de su proyecto estético-cultural.

La vertiginosa historia nacional se encargaba de estimular esa voluntad. Como se sabe, entre 1967 y 1968 se desatan las Reformas Universitarias y la radicalización que experimentaba el proceso social y político, ante el estancamiento económico y la regresión autoritaria del gobierno reformista de la Democracia Cristiana, alienta la formación y el triunfo, en 1970, del ampliado bloque de izquierda (Unidad Popular).

En fin, en este marco general es que los teatros universitarios detectan su crisis e intentan superarla.

3. HACIA UN NUEVO PROYECTO ESTETICO-CULTURAL

En el período que se abre entre 1968 y 1973 los teatros universitarios intentan reformular su proyecto estético-cultural. Varios elementos se quisieron conjugar para dar contenido a ese teatro "nacional y popular" que buscó negar el carácter falsamente "universalista" --cosmopolita y clasista (burgués), se dirá-- de la producción, difusión y extensión teatral vigente en las Universidades. Con ello, se pensaba, quedaría superada la crisis de público, de creación y de conducción que experimentaban sus teatros.

En primer lugar, la democratización a que aspira ahora no atañe solamente a la recepción del hecho teatral. Compromete también al proceso mismo de producción. Ello en dos dimensiones principales: en el tipo de organización interna del trabajo creativo y en la multiplicación de la expresión estética por parte de los diversos sectores de la comunidad nacional.

De un lado, se trata de provocar una participación mayor del conjunto del elenco, de sus distintas especialidades, en la generación del espectáculo teatral, de tal modo que sea efectivamente representativa de la perspectiva y capacidades de todos ellos. De otro lado, se trata que la sociedad en sus múltiples instancias y estamentos se exprese directamen

te a través del teatro, generando sus propias formas de creación y circulación.

Lo anterior suponía entonces un modelo ético-estético diferente al planteado originalmente por los teatros universitarios. Ya no se busca dar cuenta de las grandes problemáticas de un hombre abstracto, intemporal, universal; sino las inquietudes y aspiraciones de sujetos concretos, situados en un contexto espacial y temporal determinado: el de su sociedad, su clase en la historia de preferencia presente o actual. Los repertorios seleccionados comienzan a privilegiar así las obras de autores nacionales y latinoamericanos contemporáneos.

Esto último y la nueva concepción democratizadora que se gestaba, en segundo lugar, necesitaba un tipo de elaboración escénica apropiada. Había que recrear, otra vez, las convenciones teatrales. La orientación contingente de las situaciones y personajes contenidos en el repertorio no demandaba una contextualización escénica tan recargada y ostensible. Tampoco las condiciones materiales de muchos de los nuevos teatristas del campo aficionado o independiente podía permitirse la sofisticación técnico-artística del modelo escénico universitario. El peso de la expresión escénica comienza a recaer entonces en la actuación. Esta enriquece y amplía sus recursos sobre un escenario prácticamente desnudo de restantes elementos (escenografía, decorados, vestuario, maquillaje, etc.).

Consciente o inconscientemente se busca una estética "pobre" como, por otra parte, ya venía gestándose en el ámbito teatral internacional con la difusión de los trabajos de Grotowsky, Peter Brook, el Living Theatre, entre otros; y un sinnúmero de experiencias latinoamericanas.

En tercer lugar, la evidencia que la producción dramática dirigida a públicos amplios y heterogéneos se veía satisfecha sobre todo a través de los medios de comunicación masiva (el cine y, especialmente en este período, la televisión), acarreó varias consecuencias para el teatro. Por una parte hizo que la generación casi completa de dramaturgos y directores que venía a reemplazar a la precedente desplazara su campo de interés hacia esos medios. Por otra parte, comprobado

el hecho de que la mayoría de los espectadores de teatro provenía de sectores más o menos delimitados y homogéneos, la función tradicional del director se vaciaba. La imposición de su perspectiva individual al montaje comenzó a verse como mero autoritarismo, inhibidor de las significaciones que este despertaba en los actores y técnicos--incluso, en los espectadores. En esta visión adquiría también relevancia el hecho que frente al tipo de comunicación "vertical" que ofrecen los medios masivos, el teatro deseaba encontrar una alternativa.

En fin, todos estos fenómenos cuestionaban los fundamentos de la alta división del trabajo que imperaba en el modelo teatral difundido por las Universidades.

Como respuesta aparece la creación y dirección colectivas de las obras montadas. El sujeto productor quería ser la "comunidad" artística toda, comprometida en el montaje.

Finalmente, los públicos a los que el teatro quería dirigirse eran especialmente aquellos que hasta hace poco no habían estado presentes en su recepción: los sectores populares. De ellos se esperaba constituir, como algo se adelantara, un público distinto. Ojalá fueran las distintas comunidades sociales y culturales las que accedieran organizadamente, lo mismo a la producción que a la recepción del teatro, generando una confrontación crítica entre sus propias formas de vida, realidad e inquietudes y las planteadas en la escena. En síntesis, se quería constituir públicos activos, participantes, con independencia de juicio y de expresión.

Sin pretender agotar la enumeración del nuevo proyecto teatral que comienza a gestarse en estos años, y que trascendían con mucho el ámbito universitario (1), habría que decir en éste se pone en juego una función distinta del teatro al interior de la sociedad y la cultura nacional que requiere de un nuevo tipo de intelectual para satisfacerla: la promoción del cambio social--"reformista" o "revolucionario" de acuerdo

(1) Antes bien, éste se veía arrastrado por las otras modalidades que surgían: los teatros de las nuevas instituciones del Estado, las de las organizaciones de masas y los teatros independientes de experimentación.

a la orientación de quienes asumen sucesivamente la dirección política del Estado. Al artista no se le quería ver recluido sobre sí mismo o sobre su organismo particular (docente, de producción, etc.), sino inserto éste y aquél, como un agente más de cambio dentro de proceso global de movilización social.

Mal o bien, con mayor o menor énfasis en uno u otro aspecto, los teatros universitarios intentarían acoger estos postulados que, como decíamos recogían las inquietudes de un renovado movimiento teatral tanto nacional como internacional. Con todo, su puesta en práctica no fue fácil, ni completa ni coherente. La realidad del agitado período 1970-73 bien puede hacerse cargo de este hecho. Pero también el "retraso" con que el teatro y la Universidad accedían al proceso de cambios. Iban, como tantas otras expresiones culturales institucionales, detrás de él. Su papel entonces no alcanzó a perfilarse con nitidez y las dinámicas de continuidad y ruptura en las concepciones y prácticas teatrales prolongaron a veces la indefinición, incluso la esterilidad, del nuevo proyecto estético-cultural que quiso emerger.

4. EPILOGO : LOS TEATROS DE LA UNIVERSIDAD
REFORMADA (1968 - 73) ()

Para los teatros de ambas universidades el proceso de Reforma significó una reorganización de sus estructuras (compañías y escuelas), cambios en su gestión y dirección, variación y acentuación en sus políticas de producción y, en menor medida, de difusión teatral. En primer lugar, ambos teatros pasan a integrar estructuras académico-artísticas inter o multidisplinarías. En 1969, en el caso de la Universidad de Chile, a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la

(*) En colaboración con María de la Luz Hurtado

Representación, que agrupa a los diversos organismos de música, danza y teatro (1). En 1970, en el caso de la Universidad Católica, a la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) que agrupa a docentes, investigadores y realizadores del campo del teatro, el cine y la TV.

En segundo lugar, se democratiza la gestión y dirección de esos planteles, creándose nuevos órganos electivos y colegiados de poder para docentes investigadores, alumnos y empleados administrativos. Se produce lógicamente, un recambio de los directivos y en ocasión de los integrantes de esos planteles. Lo característico, sin embargo, serán las nuevas políticas que se tratan de implementar en este período, en un clima de creciente discusión interna, polarización política y movilización social, dentro y fuera de las Universidades.

Resalta en ambos planteles (teatros y escuelas) durante este período la preocupación por vincularse activamente a los procesos de cambio social que se vivía en el país. De allí que los criterios de selección de los repertorios, los lineamientos docentes y los métodos de creación dramaturgica y escénica privilegien en mayor o menor medida una renovación expresiva, (temática, dramática, escénica), innovación organizativa (creación colectiva, mayor interrelación en el trabajo de actores, dramaturgos y directores bajo la forma de "taller") y un pronunciamiento ideológico, en cuanto a dotar a los montajes de una concepción de mundo estimuladora o favorecedora del cambio social. Todo ello en el afán de estrechar la brecha que parecía haberse producido entre teatro y vida social y de captar la nueva sensibilidad histórica que se gestaba en crecientes sectores del país. Sin embargo, como veremos se aprecia que cada institución universitaria da una respuesta específica a este esfuerzo.

4.1. El Teatro de la Universidad Católica

En la Universidad Católica funcionan entre 1968 y 1973 dos grupos teatrales diferentes: el Taller de Experimentación Teatral (T.E.T. 1968-69) y el Taller de Creación Teatral del Centro de Teatro de la EAC (T.C.T.: 1970-71)

(1) Conservatorio de Música, Orquesta Sinfónica, Ballet Nacional, Escuela de Danza, Escuela de Teatro y la Compañía Teatral (ITUCH). Su decano sería Domingo Piga.

Si bien los logros y la aproximación de ambos grupos fueron diferentes, explicado tal vez por su distinta conformación interna, coincidían en sus objetivos generales. Ambos se plantearon en un primer momento realizar un trabajo creativo de tipo experimental buscando renovar y ampliar el lenguaje teatral dominante en el teatro universitario anterior, sin plantearse cambios en otras esferas de la práctica teatral. Para ello se echó mano a los aportes que entregaba la experiencia teatral internacional más reciente (1) al servicio de problemáticas nacionales contingentes, al montaje de autores chilenos contemporáneos venidos del campo poético o narrativo, a los cuales se adaptó teatralmente (2). Finalmente se abandonaría esta línea para volver a la tradición propiamente teatral de principios de siglo (Moock, Acevedo Hernández) (3).

Esta opción se tradujo en que la mayoría de las obras montadas en este período fueran chilenas (siete). Dándose a conocer también dos obras latinoamericanas contemporáneas.

4.1.1. Política de Producción Teatral.

El T.E.T. nace como grupo teatral paralelamente al ex-Teatro de Ensayo, aunque conformado por integrantes jóvenes de su planta de actores y alumnos de la Escuela de la Universidad Católica. La Reforma de 1967 agudiza la crisis interna que vivía este Teatro. Muchos de sus componentes cuestionaban las relaciones de trabajo imperantes --verticalismo del director-- y la política de producción teatral --selección de repertorio, modalidades dramatúrgicas y escénicas de él--. Producto de esta situación, el Teatro de Ensayo se disuelve a fines de 1967 y cede paso transitoriamente al T.E.T. Con el auspicio de la U.C., este último funciona por

(1) Opción del T.E.T.

(2) Opción que tomó T.C.T.

(3) Opción seguida entre 1971 y 1973, luego de la disolución del T.C.T.

espacio de dos años, realizando 3 montajes: "Peligro a 50 metros", Alejandro Sieveking-José Pineda; "Nos tomamos la Universidad", Sergio Vodanović; y "Antígona", Sófocles-Brecht. Fueron obras renovadoras, sobre todo las dos primeras, en diversos aspectos. En cuanto a las problemáticas que planteaban, ya que estaban referidas a hechos y sucesos nacionales contingentes. Por ello y por su modalidad escénica, estos montajes se acercaban a una forma de "teatro-documento". Su forma de producción era el resultado del trabajo mancomunado de autor, director y actores. Se trata de "creaciones colectivas" en que texto y puesta en escena se elaboran simultáneamente. Asimismo, se concedió gran atención a la ampliación y renovación de los recursos expresivos de la actuación y del espacio escénico. Se trabaja sobre todo la expresión corporal y se fomenta un uso más fluido de la sala por parte de los actores. Finalmente, la estructura dramática se quiebra y disgrega en pequeñas escenas adoptando una forma más libre y dinámica de sucesión que el tradicional desarrollo lineal de la anécdota (1).

Estas obras, si bien no tuvieron una difusión masiva, representaron un paso significativo en el desarrollo del teatro chileno por cuanto comenzaron a dar una cierta pauta a otros grupos teatrales, especialmente aficionados, acerca de como ir respondiendo a las necesidades de expresión estética de la época. Se situaron, como se ha dicho, en una perspectiva de revaloración crítica de lo nacional, conjuntamente a una renovación dramaturgica y escénica.

En una línea similar se enfrentarán los dos montajes siguientes, esta vez a cargo de una nueva estructura teatral que surgía con la creación de la Escuela de Artes de la Comunicación en 1970: el Taller de Creación Teatral (2). Formado por conocidos profesionales venidos de distintos teatros universitarios o independientes, junto a otros que pertenecieron

(1) En el teatro profesional-independiente y en el aficionado, dos grupos teatrales se destacan durante el mismo período en esta tendencia: ICTUS y ALEPH respectivamente.

(2) El I.E.T. siguió funcionando algunos meses en el circuito independiente. Luego se dispersó.

al Teatro de Ensayo (1), el Taller no logró estabilizar una línea permanente en el teatro de la U.C.. De hecho, luego de dos montajes, dejó de funcionar como tal. "Todas las Colorinas tienen Pecas" y "Paraíso Uno" también fueron obras de creación colectiva, basadas esta vez sobre textos previos de Nicanor Parra y de Alfonso Alcalde, respectivamente. Aquí el esfuerzo se dirigió a ganar para el teatro aproximaciones literarias contemporáneas a la realidad nacional que no estaban proveyendo las nuevas generaciones de dramaturgos --más atraídos por el cine y la televisión que por el teatro. Ambas obras fueron, sin embargo, un fracaso de público.

Frente a esto, el Centro de Teatro de la EAC vuelve a las manos del ex-director del Teatro de Ensayo, Eugenio Dittborn, y a su línea de montajes más tradicionales. Entre 1971 y 1973 se acaban las experimentaciones. Se vuelven a montar obras "de autor": dos nacionales y dos latinoamericanas. Quizá debido a la ausencia de autores jóvenes y también a las debilidades que habían mostrado las anteriores creaciones colectivas es que se recurrió a dramaturgos chilenos de principios de siglo y a latinoamericanos contemporáneos. De los primeros se seleccionaron las obras "Alzame en tus Brazos" de Armando Moock y "Almas Perdidas" de Antonio Acevedo Hernández(2). Ambas obras de perspectiva costumbrista y crítico-social y de género melodramático reflejaban una preocupación por revalorizar un lenguaje teatral que pudiera tener mayor arraigo social y cultural que los montajes anteriores considerados excesivamente "vanguardistas".

Las obras latinoamericanas, también procuraban guardar correspondencia con la realidad social del momento, esta vez por sus problemáticas y su perspectiva ideológica. "La Gotera en el Comedor" del uruguayo Jacobo Langsner expresaba en forma simbólica y casi surrealista el problema del "reformismo" de las clases medias latinoamericanas frente a la crisis política y económica de sus sociedades. Por otro lado, "Tres

(1) Los antiguos: Eugenio Dittborn, Héctor Noguera, Mario Montilles, Violeta Vidaurre. Los nuevos: Jaime Vadell, Nelson Villagra, Roberto Navarrete, Julia Unger. Estos últimos habían pertenecido en su mayoría al Teatro Universitario de Concepción.

(2) Su exhibición fue auto interrumpida por los acontecimientos del 11 de Septiembre de 1973.

de Ultima" del argentino Alberto Paredes insertaba la problemática amorosa en un contexto de lucha y transformación político-social.

Finalmente, se pone en escena en este período una antología de diferentes obras teatrales chilenas ("Croni-Teatro" de Fernando Cuadra), con un objetivo de difusión didáctica en medios estudiantiles. Política que, luego de 1973, continuaría con mayor alcance y sistematicidad el Teatro de la U.C.

Todas estas obras, exceptuando quizá la última por contar con un "mercado" asegurado de público, no concitaron un reconocimiento ni masivo interés de parte del público. Tampoco innovaron en la forma tradicional de circulación social de las obras para captar un público nuevo. Se siguió usando la sala céntrica tradicional, de 245 butacas. Aunque difícilmente lograron plena madurez como espectáculos teatrales, en el clima de aguda desorientación, de discusión y crítica continua que se vivió durante este período dentro de la U.C., se esforzaron por recoger lo que se creía era la sensibilidad nacional del momento (1).

4.1.2. Docencia.

En la Universidad Católica, ésta se basó en un "Curriculum Flexible" que permitía al propio alumno orientar su aprendizaje de acuerdo a sus intereses y aptitudes. Esta concepción se veía reforzada por el hecho de que la Escuela de Artes de la Comunicación se encontraba constituida, vinculando el drama a diversos medios expresivos (TV, cine, radio). Su orientación intentaba contextualizar la práctica teatral, insertándola en el devenir social y cultural del período.

(1) Más aún con la escasa perspectiva que da el tiempo transcurrido, es posible observar que muchos de los integrantes de las experiencias de la U.C., hoy continúan profundizando esta línea de trabajo. De hecho las cuatro compañías profesionales independientes que han optado por hacer un teatro nacional y crítico luego de 1973 provienen de participantes de este teatro: Jaime Vadell, de ICTUS y luego fundador y director de "La Feria"; Raúl Osorio, director del Taller de Investigación Teatral (TIT); Gustavo Meza, director del Teatro Imagen. Véanse los "Testimonios" de estos grupos publicados por CENECA entre 1979 y 1980

Sin embargo, la docencia teatral se vió resentida porque, frente a esta flexibilidad curricular, los alumnos primitivamente interesados en el medio, rápidamente se sintieron más atraídos por el cine y la TV. El teatro les parecía restringido en su capacidad expresiva y de alcance elitario en su recepción. Ello significó que un escasísimo número de alumnos continuara sus estudios, siendo una época cuantitativamente poco productiva en cuanto a preparar nuevos profesionales de teatro(1).

4.1.3. Fomento al Teatro Aficionado

Todo el énfasis del Centro de teatro de la EAC se concentró al parecer en la definición de una política de producción teatral a través de su elenco y de una línea docente para sus alumnos. No diseñó al mismo tiempo una política de difusión masiva de esa producción ni trató de incorporar a la línea docente un ítem destinado a fomentar el desarrollo del teatro aficionado a través, por ejemplo, de monitorías efectuadas por sus profesores y alumnos.

Sin embargo, otra instancia creada por la U.C. se preocupó durante una primera época (1968-71. aproximadamente) de apoyar la organización de los numerosos conjuntos teatrales aficionados del país: la Vicerrectoría de Comunicaciones. Su misión era precisamente conectar a la Universidad con el medio social y cultural nacional.

Con su auspicio se organiza en 1968 el Primer Festival Nacional de Teatro Universitario y Obrero, al que le siguió el próximo año, la Primera Convención Nacional de Teatro Aficionado donde se fundó la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH). Hasta 1973 este organismo ya no sólo patrocinado por esta Vicerrectoría sino por otras institu-

(1) A ocho años de existencia de esta escuela (1978), se recibieron los primeros y únicos quince alumnos de teatro (actores).

ciones universitarias, gubernamentales y comunitarias (1), auspició dos Convenciones y dos Festivales Nacionales más, así como un sinnúmero de carácter regional y zonal. Llegó a tener alrededor de trescientos grupos teatrales afiliados a lo largo de todo Chile, a los que les aportó una concepción orgánica y una orientación conceptual a su práctica.

El teatro aficionado experimentó una notable expansión. No sólo se desarrolla en los ya tradicionales círculos estudiantiles, de profesores básicos y secundarios, de funcionarios medios y minoritariamente de obreros, sino que se acrecientan estos últimos y se incorporan sectores de campesinos y pobladores, especialmente jóvenes. Estos grupos empiezan a asumir una función de auto-activación social y cultural muy importante. Desarrollan fuertemente la creación colectiva desde 1970, la cual les permite una reflexión, síntesis y objetivación de su propia inserción en la sociedad. Su teatro cumple así una función cultural ya al interior del proceso de emisión del producto teatral. Quizá si este aspecto sea más relevante que la recepción ya que estos grupos usualmente no circulan pública y masivamente. Se restringe al radio más inmediato de la comunidad de la cual surgen, salvo con ocasión de los festivales regionales y nacionales. Es un teatro espontáneo e intuitivo que no se ajusta a gran parte de las convenciones que priman en el teatro profesional y donde el énfasis de su labor recae más en la fidelidad y representatividad de las temáticas planteadas que en su elaboración expresivo-estético. Sin embargo, siendo esto lo general, algunos grupos se destacaron al demostrar que su escasez y economía de recursos no es obstáculo, sino desafío, para sostener un espectáculo teatral imaginativo y original (2). Con la polarización ideológica y política de esos años el teatro aficionado fue derivando en un teatro "de propaganda y didáctico", de apoyo al proceso político y social dirigido por el gobierno de la época. Quizá fue la expresión teatral más cercana al teatro obrero que tuviera un significativo desarrollo en las primeras décadas del presente siglo.

(1) DETUCH, Universidad Técnica del Estado; Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario (INDAP); Consejería Nacional de Desarrollo Social, Secretaría Nacional de la Juventud; Dirección General de Deportes y Recreación; Dirección Nacional de Turismo; Servicio Nacional de Salud; Central Unica de Trabajadores.

(2) Caso de ALEPH, entre otros.

4.2. El Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH)

Iniciado un año después el proceso de Reforma en la Universidad de Chile (1968), su elenco y Escuela definen tras larga discusión la nueva política a seguir a partir de 1969. Se propone hacer un "teatro nuevo que responda a la ideología de la nueva Universidad: anti-imperialista y anti-burguesa"(1).

El énfasis que pondrá este teatro estará en tres elementos: una política de producción teatral "ideológicamente consecuente con los principios de un teatro como instrumento de cambios sociales" al mismo tiempo que "de gran calidad artística". Segundo, una política de difusión teatral masiva destinada a crear un nuevo público de entre los "muchos miles de obreros, empleados, profesionales y estudiantes...que son los que financian con sus impuestos a la Universidad".

En tercer lugar, una línea docente a nivel aficionado así como darle a la ya existente de nivel profesional, "un sentido social".

La puesta en práctica de estos postulados, sin embargo, estará cruzada de conflictos tanto en el elenco y en la escuela, como entre ambos y la dirección central (Rectoría) de la Universidad (2).

En el elenco, el desacuerdo con uno y otro aspecto de la política de producción teatral genera varias escisiones (3); y

-
- (1) Dirección del Departamento del Teatro de la Universidad de Chile: Declaración de Principios. Reproducido en Revista "Conjunto N° 7, Departamento de Teatro Casa de las Américas, La Habana, Cuba. 1969.
 - (2) La creciente polarización política del período divide al originalmente amplio y heterogéneo movimiento "reformista" en dos sectores irreconciliables: partidarios y opositores al proyecto político de la Unidad Popular. Estos últimos ganan en 1971 la Rectoría de la Universidad de Chile.
 - (3) A partir de 1970 se separan de la planta de actores y directores al menos dos grupos que formarán compañías independientes: el Teatro del Angel (formado, entre otros, por Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Luis Barahona) y El Túnel (Tomás Vidiella, Pina Brandt, Alejandro Cohen, Edmundo Villarroel).

en la Escuela, la discusión e implementación definitiva del programa docente se prolonga por varios años (1).

4.2.1. Política de Producción Teatral.

La política de producción realizada por el DETUCH en el período tiene un énfasis similar al de la Universidad Católica: aumentar la representación de obras nacionales que dieran cuenta, retrospectivamente o en su momento presente, del proceso histórico vigente. De un total de 14 obras montadas entre 1968 y 1973, casi la mitad (seis) corresponden a autores chilenos: la otra (ocho obras) a dramaturgos extranjeros. Entre los primeros se encuentran autores consagrados de la "generación del 57" (Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Jaime Silva) algunos nuevos (Edmundo Villarroel, Gerardo Werner, Víctor Torres). Entre los autores extranjeros, sobresale ampliamente Bertold Brecht con cuatro montajes (2).

La selección del repertorio sigue rigurosamente un criterio contingente. Invariablemente se vinculan a la pugna ideológica y política que agitaba a la sociedad chilena en ese momento. Así, por ejemplo, los montajes asumen una perspectiva anti-imperialista (Viet-Rock), anti-nacista ("La gran Prescripción" de Gerardo Werner), anti-belicista y antidictatorial ("Las Troyanas"); al desarrollo de una conciencia de clase autónoma en los sectores sociales subordinados, enfrentados a las clases dominantes ("El Señor Puntilla y su Criado Matti" y "Los que van quedando en el camino" de Isidora Aguirre); a la concepción de mundo, contradictoriamente crítica y mítica de las clases populares tradicionales ("El Evangelio según San Jaime" de Jaime Silva y música de Luis Advis y "Chiloé, cielos Cubiertos" de M. Asunción Requena); a la deca

-
- (1) El programa docente parece haberse aprobado finalmente en Agosto de 1973. Mientras tanto, muchos de sus profesores trabajaban por su cuenta con grupos de alumnos formando nuevas compañías. Es el caso, por ejemplo, de Pedro Orthous y María Cánepa que dirige el Teatro del Nuevo Extremo, auspiciado por la Municipalidad de Santiago.
- (2) "El Señor Puntilla y su Criado Matti"; "Cuánto cuesta el hierro"; "El Mendigo y el Emperador"; "La Madre" (Gorki-Brecht). Los otros autores con Chejov ("El Jardín de los Cerezos"), Moliere ("Jorge Dandin), Eurípides y Sartre ("Las Troyanas") y Megan Terry ("Viet-Rock").

dencia social, política y moral de las clases dominantes ("El Degenéresis" de Edmundo Villarroel y música de Jorge Rebel, "El Jardín de los Cerezos, "Jorge Dandin").

En cuanto a los recursos expresivos empleados en las puestas en escena, éstas mantuvieron en general la espectacularidad y profusión que le es tradicional al teatro de la Universidad de Chile: gran despliegue de actores, escenografías, iluminación y vestuario. En el estilo de las puestas domina ampliamente el realismo en sus distintas versiones: poético, épico y documental, primando estos dos últimos. En algunos montajes se dió una cierta renovación al incorporar la expresión corporal ("Viet-Rock"), la música y la danza ("El Degenéresis"; "El Evangelio Según San Jaime", "Chiloé, Cielos Cubiertos").

Sin embargo, al igual que en la U.C., no se conforma un estilo estético definido o coherente en la producción teatral, más bien se le va probando vía "ensayo y error" encada uno de los montajes.

Si bien tampoco esta producción parece haber logrado una decidida adhesión de parte del público, al contrario, conquistó grandes rechazos en lo que había constituido su audiencia tradicional, algunas obras ("El Evangelio según San Jaime", "El Degenéresis") despertaron al menos, por su temática y su montaje innovadores, un debate público tanto al interior de la sala como en los medios de comunicación de masas. Ello señalaba, de alguna manera, la existencia de un teatro vivo.

4.2.2. E x t e n s i ó n .

A partir de la Reforma, el recientemente creado DETUCH hace más que nunca de este concepto su orientación clave. "Ahora asistimos a la reivindicación de la Extensión, que es la más importante actividad del Departamento, pues hasta la docencia misma y la investigación se hacen en función de la Extensión. Será ella en donde recaerá el gran acento del quehacer universitario del Departamento de Teatro" (1).

(1) Dirección del Departamento del Teatro de la U.de Chile, op.cit.

De acuerdo a este principio se implementó un programa de difusión masiva de la producción del elenco. Para ello se lo dividió en dos grupos de actividad simultáneos, uno en gira durante dos meses, el otro en la sala del DETUCH en Santiago. Por lo menos este mecanismo consta que fue usado con las obras "Los que van quedando en el camino", "El Evangelio según San Jaime" y "Los Desterrados". Al mismo tiempo en convenio con la CUT y otras entidades gubernamentales se realizaron dos giras nacionales con dos obras cada una. La primera, al norte, cubriendo especialmente la zona minera, y luego otra al sur austral (de la provincia de Valdivia hasta Chiloé).

4.2.3. Docencia .

En relación a la docencia teatral de la Escuela de la U. de Chile no se poseen datos claros. Pareciera no haberse elaborado o aprobado durante el período un programa homogéneo y coherente de estudios, estando estos últimos entregados más bien al criterio, método y concepciones de cada profesor. Ello se verá fomentado de alguna manera por el currículo flexible que se impuso en toda la Universidad a partir de la Reforma. Lo anterior unido a la perspectiva "social" de la formación curricular que enfatizó la Escuela seguramente hizo que los alumnos en su mayoría, no vieran que el proceso social del momento ni el teatro que pudiera expresarlo pasara por la Escuela. Prefirieron ligarse directamente a las organizaciones populares y de masas en la búsqueda de un teatro que estimulara su conciencia política e ideológica. Sin embargo, un valioso esfuerzo realizó la Escuela para crear un programa vespertino para los instructores de teatro aficionado, el que funcionó por espacio de varios años (1968-73).

4.2.4. Promoción al Teatro Aficionado.

Se cumplió a través del apoyo a diferentes iniciativas surgidas por el movimiento aficionado: festivales nacionales o regionales, encuentros reflexivos, convenciones de organización y planificación y evaluación, talleres de formación y experimentación teatral. Al menos dos organizaciones nacio-

nales precisaron del apoyo en algunas de estas instancias: ANTACH y la Central Unica de Trabajadores (CUT) (1). También puede considerarse aquí las monitorías desarrolladas por los alumnos en diferentes industrias y poblaciones periféricas de Santiago, práctica que era reconocida, como se ha dicho, por el curriculum docente de esa Escuela.

5. ALGUNAS CONCLUSIONES DEL PERIODO 1968-73

Este período resulta difícil de evaluar en términos definitivos. Hay en él avances, estancamientos y hasta retrocesos en el intento de resolver aquella crisis detectada desde los años sesenta.

En primer lugar, la crisis de público sigue abierta, quizá si de manera más aguda todavía que antes. Si bien el teatro de la U.de Chile realizó los mayores esfuerzos, no logró asentar una red comunicativa alternativa para captar masivamente al público nuevo que quería acceder. Al mismo tiempo su línea de producción teatral, centrada en lo político-ideológico contingente, ahuyentó como se ha dicho su público tradicional. Así lo señala Ehrmann:

"La polarización política desde fines de 1971 hizo a la clase media cerrar filas en torno a la oposición al gobierno de Allende. Obras que anteriormente habían sido aplaudidas fueron a partir de entonces consideradas como un intento más de adoctrinación política. Ese tipo de obras se redujeron, pues, a predicar solamente a los

(1) Desde 1966, la CUT fomenta la práctica teatral (aficionada) entre sus miembros. Luego, en 1971-72, cobija a un elenco profesional, formado por egresados de la U.de Chile. Se trata del Teatro Nuevo Popular (TNP) que alcanzó a montar tres obras de autores chilenos inéditos hasta su disolución en septiembre de 1973.

ya convencidos (...). La Universidad de Chile, que enfatizó el contenido social en sus obras, pagó el precio de una maciza abstención de público".(1).

El caso no pareció ser demasiado distinto para el teatro de la U.C., aunque no realizó ningún esfuerzo especial en este sentido. Sí lo hizo la Vicerrectoría de Comunicaciones, hasta que los mismos problemas de división del movimiento reformista neutralizaron esta línea de acción.

En segundo término, la debilidad cuantitativa de la dramaturgia chilena sí fue entrentada por los teatros universitarios. Con más del 50% de las obras estrenadas por ellos provenían de autores nacionales.

Entre ellos sobresalen los dramaturgos formados por las Universidades desde la década del 50, más que el apareamiento, en la misma proporción, de autores de nuevas generaciones. Este vacío en la continuidad de la actividad dramática intentó ser paliada en la Católica por dos mecanismos que se popularizaron rápidamente en otros ámbitos del medio teatral (independiente y aficionado). Se trata de las diversas modalidades de creación y adaptación colectiva, sea de espectáculos originales; sea de textos de autores de otros géneros literarios.

Respecto a la representatividad o amplitud de la perspectiva social y cultural contenida en las obras dramáticas, tendió a ocurrir, que más que ampliarse, se substituyó abruptamente una por otra. En el caso de la U.de Chile, presentó casi exclusivamente una visión de la realidad nacional tal cual ésta era difundida por el discurso político de la izquierda --fuertemente parapetada tras lo que imputaba era la conciencia del "proletariado obrero-campesino" no sólo nacional, sino mundial. Con pocas excepciones incluyó a otros sectores sociales igualmente subordinados aunque de perspectivas ideológico-culturales menos avanzadas y no necesariamente antagónicas.

(1) Hans Ehrmann.: 1974.

nicas a las primeras. Sin embargo, no pueden desconocerse al menos dos elementos en este problema. Primero, que éste respondía a la concepción dominante de la izquierda de la época que, tendía a reforzarse en la misma medida en que las otras fuerzas sociales y políticas del país endurecían su oposición hacia el gobierno de Allende. Este fue una nota característica de la intensa "lucha ideológica" del período 70-73 al que habría que prestar atención.

En segundo lugar, que seguramente esta producción teatral presentó problemas, situaciones y personajes fácilmente identificables para una audiencia de extracción popular, especialmente aquella de mayor tradición organizativa y participación político-social.

El caso de la U.Católica es otro. Aquí no fue tanto la sobre-ideologización la que atentó contra una mayor representatividad socio-cultural de su producción teatral. En ese sentido primaron más las temáticas y problemas propios de sectores radicalizados de clase media. Quizá si fue este "vanguardismo" de algunos de sus montajes --no ideológico sino estético--, el que pudo dificultar una identificación mayor entre escena y audiencia.

Puede ocurrir así que, aunque esté presente un "universo" social y cultural amplio en la perspectiva dramática, la puesta en escena de hecho lo restrinja al convertirlo en su producto sólo de-codificable por un sector "especializado" de la población, por ejemplo, intelectuales universitarios. En todo caso, como poco se hizo por llegar a audiencias más amplias, no es posible comprobar si los cambios de línea seguidos por este Teatro (desde el realismo documental del T.E.T. hasta comedia dramática "costumbrista" hacia el final del período) pudieron efectivamente "universalizar" dentro del marco de la nación y los grupos sociales mayoritarios de entonces, sus contenidos y perspectivas ético-estéticas.

Finalmente, un breve comentario respecto a la crisis de producción del teatro universitario en relación al resto de la actividad escénica nacional. Todo parece indicar que estos teatros --al menos los de Santiago-- pierden decididamente su papel rector en relación al resto de la actividad teatral del

país. Como se ha dicho, otras instituciones estatales creadas en la época, recogen y desarrollan quizá si con mayor efectividad, una práctica teatral que se pone al servicio del cambio social y de la promoción de nuevos actores sociales y culturales, antes excluidos. Pero, sobre todo, son algunas organizaciones de masas quienes con apoyo de estas instituciones, e incluso otros de las mismas Universidades como las Vicerrectorías de Comunicaciones de la U.C. y de la U.T.E., impulsan este tipo de teatro entre sus bases. Es el caso, por ejemplo, de la Centra Unica de Trabajadores (CUT). Por otra parte, reflotado al alero de los teatros universitarios, el movimiento teatral aficionado busca en este período una autonomización orgánica y conceptual que lo diferencie claramente del teatro profesional. Este esfuerzo cristaliza en la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) que funcionó entre 1968 y 1973. Para terminar, se consolida también la autonomización del teatro profesional independiente de los postulados éticos y estéticos del teatro universitario vigente. Y busca en este período sus "ventajas comparativas" que ofrecer a un público que se ha alejado de estos últimos o que no han sido cubiertos tradicionalmente por ellos (1).

Si el saldo de esta breve revisión no parece demasiado favorable para la labor cumplida por los teatros universitarios, valga una última reflexión que quiere insinuar la dimensión de sus propósitos y los elementos con que contaban.

En todos estos años se abrió en las Universidades un espacio de absoluta libertad para realizar un teatro nacional ya sea de perspectiva crítica o de "vocación" popular que tuviera, a su vez, dimensiones democratizadoras no sólo en su creación, sino también en su gestión, organización y difusión. En este sentido, se daba la búsqueda de un entendimiento entre el momento social, político y económico del país y las preocupaciones artístico-teatrales de sus Universidades. De esta manera, el teatro quería vincularse activamente a la historia presente de la sociedad nacional. Pero su diferencia con

(1) Véase María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius: "Las transformaciones de la actividad teatral nacional en la década del 70: el Teatro Independiente de Santiago". Santiago, GENECA, Mimeo, 1980.

la primera "revolución teatral" de 1940, cuya envergadura de propósitos podría asemejarse, esta nueva experiencia no se realizó utilizando un modelo ya conformado tras largo proceso de maduración, en este caso, por los países desarrollados. Ahora el desafío era mayor. No existía, o no se encontró, tal modelo: había entonces que inventarlo sobre la marcha. Y se quiso elaborarlo a partir de uno arrancado de la práctica cultural que parecía o se quería más representativa del país: la de sus sectores populares. Esta práctica sin embargo, no parecía haber estado demasiado presente en la tradición teatral previa. Más bien, había sido deficitariamente aprovechada por los teatros universitarios desde su origen. Estos al alzarse contra toda la realidad teatral vigente en el momento de su nacimiento, se desentendieron de lo que podría haber sido reivindicado artística y culturalmente de algunos exponentes del teatro obrero y social y del crítico-costumbrista de las primeras décadas del siglo. Tal vacío de continuidad histórica no podía sino pesar en los intentos de conformar un arte de proyección nacional y popular a partir de 1968. Básicamente este hecho venía a señalar el desarrollo paralelo que había operado hasta entonces entre el quehacer creativo de los intelectuales y artistas universitarios, por un lado, y el pueblo en su vida cotidiana, por otro.

A pesar de ello, el esfuerzo más serio y profundo de subvertir esta situación fue realizado durante este período, con los desfases esperables entre teoría y práctica. Concepciones sugerentes y renovadores se empeñaban muchas veces al momento de su actualización o, viceversa, en que una práctica germinal e intuitiva no alcanzaba a ser evaluada ni sistematizada. Pero el camino se había abierto y se necesitaba seguramente más que nada de una fase prolongada y persistente de desarrollo para acentuar un proyecto alternativo y superior de hacer teatro desde la perspectiva de los intereses nacionales y sus clases mayoritarias. Los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 vinieron a suspender indefinidamente la experiencia. Sin embargo, la inquietud lograda por su intermedio volverá a rescatarse progresivamente años más tardes en ámbitos extra-universitarios. Años en que el contexto nacional y teatral, así como las necesidades culturales se han visto modificadas radicalmente. Pero

por lo mismo, difícilmente el teatro de las Universidades podrán volver a ocupar un papel similar al sostenido durante tantas décadas (1).

(1) Véase al respecto: María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius: "Transformaciones del teatro en Chile: 1970-1980", Santiago, CENECA, mecanografiado, 1981.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABASCAL BRUNET, Manuel y PEREIRA SALAS, Eugenio
Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile
Universitaria, Santiago, 1952

ACEVEDO HERNANDEZ, Antonio
Consideración sobre el teatro chileno
Revista Atenea N° 95-96, Marzo - Abril, 1933

40 años de teatro (Memorias)
Revista En Viaje N°s 257-283, Marzo 1955-Mayo 1957

BRNCIC, Zlatko
Balance de 50 años del teatro chileno
Anales de la Universidad de Chile, N°s 85-86, 1952

CANEPA GUZMAN, Mario
El teatro obrero y social en Chile
Ediciones Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación, 1971

DE LA VEGA, Daniel
Luz de Candilejas. El teatro y sus miserias
Nascimento, Santiago, 1930

DITTBORN, Eugenio
Algunas consideraciones sobre el arte de la dirección teatral
Revista Aisthesis N° 1, Santiago, 1966

DORT, Bernard
Teatro y Sociología
C. Pérez, Buenos Aires, 1968

DURAN CERDA, Julio
El teatro chileno moderno
Anales de la Universidad de Chile, Enero-Abril 1963

El teatro chileno de nuestros días
Prólogo a "Teatro Chileno Contemporáneo" (Antología)
Aguilar, Madrid, 1970

EHRMANN, Hans
Theatre in Chile: a middle-class comundrum
The Drama Review, New York University, 14,2, 1970

Chilean Theatre: 1971-1973

Latinoamerican Theatre Review, 7,2, 1974

FRONTAURA, Rafael

Trasnochadas. Anecdotario del teatro y de la noche santiaguina
Zig-Zag, Santiago, 1957

Añoranzas del viejo teatro

Revista Zig-Zag, 1959

GODOY, Hernán

Texto inédito sobre el teatro chileno del siglo XX
Mecanografiado, s/f

MORGADO, Benjamín

Eclipse parcial del teatro chileno
Senda, Imprenta Gutenberg, Santiago, 1943

MUNIZAGA, Giselle y HURTADO, María de la Luz

Testimonios del teatro. 35 años de teatro en la Universidad
Católica

Nueva Universidad, Santiago, 1980

ORREGO VICUÑA

Del nacionalismo en el teatro chileno
Imprenta La Economía, Santiago, 1927

PIGA, Domingo

Dos generaciones de teatro

En "Teatro Chileno del Siglo XX"

Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile,
Santiago, 1964

El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas(1974)

En Gerardo Luzuriaga (Ed.): "Popular Theatre for Social
Change in Latin America".

University of California, Los Angeles, 1978

RODRIGUEZ, Orlando

El teatro chileno entre 1900 y 1940

En "Teatro Chileno del Siglo XX"

Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile, Stgo. 1964

Realidad y perspectivas del teatro chileno

Cuadernos de la Realidad Nacional N°2, Universidad
Católica, Santiago, Enero 1970.

Teatro chileno

Quimantú, Santiago, 1973

ROJO, Grinor

Prólogo a "Armando Moock:Natacha, Rigoberto"(Antología)
Nascimento, Santiago, 1971

Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo.La genera-
ción de dramaturgos de 1927: dos direcciones.
Universitarias de Valparaíso, 1972

RUIZ, María Piedad y CARCURO, Rosario

Resurgimiento del teatro chileno

Tesis de Grado; Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias
de la Educación, Universidad Católica, Santiago, 1960.

SARTRE, Jean Paul

Mito y realidad del teatro (1966)

En "El escritor y su lenguaje"

Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971

VODANOVIC, Sergio

La experimentación teatral chilena: ayer, hoy, mañana.

Revista EAC N° 1, Universidad Católica, Enero 1972.

YAÑEZ SILVA, Nathanael

20 años de teatro en Chile

Revista Atenea N° 90, Agosto 1932

24