

**Estudios  
teatrales y  
escénicos**



# El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1973

**GRÍNOR ROJO**

Universidad de Chile

## **RESUMEN**

El artículo realiza una inducción histórica con el objeto de precisar criterios relativos a la historia del teatro chileno de la segunda modernidad (1941-1973), considerando aspectos teóricos relevantes y una mirada crítica sobre los años que preceden al Golpe de Estado de 1973. Teniendo presente la diversidad de prácticas asociadas a dicha fase histórica, el autor propone una reflexión sobre los marcos institucionales y culturales que caracterizaron los modos de producción del teatro chileno hasta 1973.

## **PALABRAS CLAVE**

Teatro chileno · Modernidad · Golpe de Estado · Prácticas · Modos de producción

## **ABSTRACT**

The article makes a historical induction in order to specify criteria related to the history of Chilean theatre of the second modernity (1941-1973), considering relevant theoretical aspects and a critical look at the years preceding the 1973 Coup. Given the diversity of practices associated with this historical phase, the author proposes a reflection on the institutional and cultural frameworks that characterised the modes of production of Chilean theatre until 1973.

## **KEYWORDS**

Chilean theatre · Modernity · Coup · Practices · Modes of production

Ha acabado por convertirse en un gesto mecánico, que sin embargo yo no desecho del todo, porque hay sabiduría discreta en dar por bueno en principio lo que otros han hecho antes que uno, empezar cualquier estudio del movimiento teatral chileno previo al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 retrotrayendo la investigación al primer lustro de la década del cuarenta. El 22 de junio de 1941, en la sala Imperio de Santiago, tiene lugar la primera función del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el 12 de octubre de 1943, en la sala Cervantes de Valdivia, la primera del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC)<sup>1</sup>. Poseídos, desde aquel par de eventos iniciales, por un esnobismo audaz y fructífero (habían oído hablar de Appia y Stanislavski, de Craig y de Gropius; habían visto a Margarita Xirgú haciendo las piezas de García Lorca, Shaw y Lenormand, en Santiago, en 1937, en 1939 y en 1941; sabían la última noticia de Dullin y Jouvet. A Jouvet lo vieron además en Santiago, en algún momento de 1942, y se sabe que él los vio a ellos/ellas y que les alabó su frescura *amateur*), los muchachos y muchachas que dan vida a tales conjuntos, aunque no sean ellos/ellas los/las que crean el teatro chileno moderno<sup>2</sup>, es innegable que lo actualizan y lo reconstituyen, apropiando para este una serie de novedades importantes sobre todo en el orden del montaje. Es por consiguiente esa *actualización*, cuya necesidad proclamaban desde hacía varios años algunas de las figuras más conocidas del oficio<sup>3</sup> y que una vez allí resultaría evidente hasta para los detractores de la iniciativa universitaria<sup>4</sup>, lo que constituye la clave principal del empuje renovador de aquellos años y lo que causó que se sobreestimasen después las dos fun(da)ciones del comienzo como si ellas hubieran sido el síntoma de un borrón y cuenta nueva con respecto a las actividades del mismo género que se venían programando en Chile hasta ese entonces.

Por mi parte, sin que yo quiera hacerle el quite a la polémica noción de ruptura, pero consciente de las debilidades hiperbólicas de quienes la suelen utilizar (pienso que hay allí una ruptura en efecto, pero pienso asimismo que el problema no estriba únicamente en declararla sino que más importante que eso es medir su magnitud), prefiero ver en esa muchachada de 1941 y 1943 no a los adelantados del siglo XX, en lo que toca a los progresos del arte escénico en nuestro país (seamos serios: junio de 1941 y octubre de 1943 son fechas harto tardías para inaugurar el siglo XX, máxime si se mide este acontecimiento *vis-à-vis*

**1-** Según declaraciones de 1979, los fundadores del TEUCH fueron estas veintisiete personas: Pedro de la Barra, José Ricardo Morales, Héctor del Campo, Santiago del Campo, Inés Navarrete, Gustavo Erazo, Moisés Miranda, Eloísa Alarcón, Flora Núñez, Hilda Larrondo, María Maluenda, Chela Álvarez, Bélgica Castro, Aminta Torres, Luis H. Leiva, Oscar Oyarzo, Pedro Orthus, Abelardo Clariana, Domingo Piga, Roberto Parada, Héctor Rogers, José Angulo, Rubén Sotoconil, Héctor González, Oreste Plath, Raúl Acevedo y Alfonso Miró. Todo ello en De Guzmán, R. (1979) [entrevista a María, Roberto y Rubén. No se indican los apellidos, pero pueden inferirse que son parte de la nómina]. En cuanto al TEUC, que fue fundado por cuatro individuos "principales", Fernando Debesa, Teodoro Lowey, Pedro Mortheiru y Gabriela Roepke, existe una buena colección de entrevistas que compilaron, ordenaron y prologaron María de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga (1980). Para la historia general de los teatros universitarios santiaguinos, ver: Carlos Ochsenius (1982).

**2-** Como parece pensar Domingo Piga T.: “la generación de 1941 fue la primera en captar y aplicar ese valioso legado de los renovadores europeos. Esa generación fue la primera en proponerse la tarea de enfrentar lo nacional, de manera consciente y dialéctica, en cuanto al hombre y en cuanto al tema (los intereses y las fuerzas que mueven al hombre; los acontecimientos, las contradicciones, lo social, lo económico, lo político, médula del tema). Las generaciones anteriores fueron el producto natural del medio social, económico y político en que vivieron, es decir, fueron hombres del siglo anterior” (pp. 73-74).

**3-** Decía Santiago del Campo en 1939: “El teatro tiene necesidad de empresarios exigentes y comprensivos, un público culto y actores concienzudos. En cambio, en nuestro país presenciarnos el triste espectáculo del actor dramático abandonado, sufriendo la terrible melancolía de ver sus obras arrumbadas en un rincón sin que nadie se interese por hacerlas realidad. Para obtener una renovación teatral, o más exactamente, un

la evolución de otros teatros nacionales de América Latina<sup>5</sup>. Por otra parte: ¿qué es el siglo XX teatral para los que postulan semejante cosa?, ¿es Stanislavski?, ¿es Craig?, ¿es Meyerhold?, ¿es Copeau y su progenie?, ¿es Artaud?, ¿es Brecht?), sino a los agentes de una práctica alternativa a aquellas que hasta ese momento se habían registrado en el medio chileno y una práctica que de no ser más que una entre otras devino con el tiempo en dominante.

Cuando eso acaece por fin, y ello no ocurre hasta bien entrados los años cincuenta, el teatro en Chile cambia de signo. Es entonces cuando podríamos decir con certeza que se asiste a una reestructuración plena del campo y, con ella, al genuino advenimiento de una etapa nueva, que para mí es la segunda del periodo moderno en la historia local del espectáculo. Esta afirmación, cuyas premisas desarrollé por primera vez a escala continental en un artículo de hace cuarenta años, exige ahora no más que un breve excursus: sostengo que los orígenes de lo que en adelante llamaré la modernidad teatral chilena deben localizarse en los años postreros del siglo XIX, y que esos orígenes, aunque con sus propios rasgos diferenciales, son correlativos al afianzamiento de una modernidad capitalista y burguesa en el decurso de la historia chilena y latinoamericana en general.

La modernidad teatral chilena se vertebraría, siguiendo esta afirmación, abarcando dos etapas que se hallan hoy completas y una tercera a la que encontramos aún en la que podría ser la curva descendente de su evolución. La primera, que tiene como práctica dominante a un teatro comercial de abigarrado plumaje, en el que cabe desde el sainete en tránsito hacia la comedia, la ópera, el melodrama, el *théâtre de digestion* y la revista frívola, en boga esta sobre todo en las décadas del treinta y del cuarenta, mantiene su vigor —su vigor, puesto que el golpe de gracia, el que saca a la revista frívola definitivamente de la circulación, es el que le propinan los toques de queda de la dictadura pinochetista— hasta mediados de los años cincuenta; la segunda, en la que la praxis universitaria avanza hasta ocupar el lugar de privilegio, se inicia cuando el viejo teatro comercial decae y muere de una muerte violenta junto con la muerte, no menos violenta, del orden social y político que le viera nacer. Me refiero a las mil y una destrucciones precipitadas por el cataclismo autoritario. Finalmente, hacia 1976 parecen instalarse los comienzos de una etapa nueva.

En cuanto al grado de desarrollo técnico que permite diferenciar la praxis que domina durante la primera de estas tres etapas, lo mejor es admitir, de entrada, que el viejo teatro comercial, aun cuando tuvo sus buenos momentos y a los que yo me he referido con sincero respeto en el tercer volumen de mi *Historia crítica de la literatura chilena*, no le concedió la importancia que le era debida a la dimensión cultural y artística de su labor. El espontaneísmo neo o seudorromántico, la satisfacción del juego cómico, mezclado a un comercialismo ingenuo y más o menos tirillento —más entre los cómicos de la legua y menos en las representaciones que hacía Alejandro Flores (1896-1962) ante el aristocrático público del Teatro Carrera—, fueron en él la regla. A propósito de esto mismo, creo ilustrativo citar a Rafael Frontaura (1896-1976), en un párrafo muy conocido y en el que no sin nostalgia el viejo comediante evoca algo de lo que esa tradición fue o pudo, por imperativo histórico, ser:

Por aquellos años [habla Frontaura de sus experiencias en los escenarios nacionales de las décadas del veinte y del treinta, pero téngase en cuenta que la clase de espectáculo a que aquí se refiere perseveró renuente a los cambios hasta diez o quince años después de la aparición de los primeros elencos universitarios] había que estrenar dos o tres obras por semana si se quería conservar el favor del público, y 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 iluminación y la nerviosidad natural que nos embargaba. (Frontaura, 1957, pp. 129-130)

Más punzante aún es Rubén Sotoconil:

El teatro que entonces se daba y que nos entusiasmó al punto de engendrar en nosotros una vocación, se hacía “a la española”. Los actores se formaban en el escenario, imitando al capocómico. Se pronunciaba la Z y la C a la española; se hacía “latiguillo” en los finales de frases y se abusaba de la “morcilla” o improvisación humorística. Las escenografías se pintaban en papel con algún refuerzo de tela y se colgaban de la parrilla. La iluminación era de abajo hacia arriba con las llamadas “candilejas”, y de arriba hacia abajo con varales colgantes entre

nacimiento teatral, es indispensable empezar desde los cimientos [...] La Escuela de Teatro se impone más que nunca en Chile. Una escuela que forme actores, técnicos, directores y, aunque parezca paradójico, que forme al público” (Espinoza, 1939, p. v).

**4-** Respetto de los detractores: “una persona que se caracterizó por su crítica incisiva contra los teatros universitarios fue Nathanael Yáñez Silva, quien desde su columna en El Diario Ilustrado lanzó irónicas y a menudo duras frases refiriéndose a los distintos montajes” (Hurtado y Munizaga, 1980, p.38).

**5-** Renovaciones similares tuvieron lugar en México y la Argentina en el segundo lustro de la década del veinte y en el primero de la del treinta. Para más detalles, ver la “Introducción” a mi libro *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. La generación de dramaturgos de 1927* (Rojo, 1972, p. 15 et sqq).

los decorados. El primer plano estaba invariablemente dividido en dos por la concha del apuntador, que era el factor más importante de la representación, pues los actores no aprendían de memoria sus papeles. Solía producirse una aglomeración en torno a la concha, cuando a todos afligía la necesidad de “letra”. Los apuntadores solían ganar tanto como el primer actor de la compañía. No había director. El capocómico entregaba las líneas escritas que el actor tenía que decir e indicaba someramente las entradas y salidas: “Entras por izquierda y sales por el foro”. (Sotoconil en Escena Chilena, 2006, s.p.)

Tragicómico es el novelista Manuel Rojas, que fue actor y apuntador él mismo, recordando una gira desastrosa de su compañía a las provincias:

el director anunció que no habría pago de sueldos. ¡Cómo!, bramó el conjunto. Sí, la temporada va muy mal —lo que era cierto— y los gastos se llevaron lo poco que ha entrado. ¿Ni un anticipo? Ni uno. Los cómicos salieron de la reunión con unas caras lúgubres: no hay plata, y eso no fue todo: tampoco hubo dinero para pagar los alojamientos y las comidas, los hoteles y residenciales o casas particulares y doña Adela y Encarnación, Nemesio y su mujer y sus niños, Enrique y los demás hubieron de salir a gritos de los hoteles y residenciales, defendiendo a dientes y uñas sus queridas maletas, que los odiosos e insaciables hoteleros querían arrebatarles para dejarlas en prenda de lo adeudado. ¡No! ¿Mis maletas? ¡Son mis herramientas! En ellas están las ropas que uso en el teatro y sin ellas no puedo trabajar. (Rojas, 2007, p. 227)

Por el contrario, la idea del montaje como una actividad estimable, resultado de un despliegue disciplinado y unitario de competencias (y unitario precisamente por ser disciplinado), marcado sobre todo por la desaparición del “divo” y por la subordinación de los actores y en general de la compañía al criterio de un director o en cualquier caso al de un equipo que para adoptar sus decisiones se atiene a un plan de trabajo dispuesto de antemano, la valoración cuidadosa de la escenografía, la iluminación y el vestuario y, en fin, el consenso sin reservas en cuanto a la percepción de la *mise en scène* como un acontecimiento “cultural” y “de arte” son algunas de las notas que singularizan el estilo teatral que debuta con los experimentos del 41 y del 43.

No es de extrañar entonces que, en un artículo de homenaje a Pedro de la Barra (1912-1978), el primer gran maestro del TEUCH, su autor evaluase sus contribuciones y las de los suyos diciendo que

en 1941, cuando se organizó el grupo ‘Experimental’, todo constituyó una novedad: decorados realistas, corpóreos, en bastidores de madera o material plástico, en lugar de telas pintadas y colgadas en varas; supresión de las candilejas y de la concha del apuntador y utilización de luces concentradas en actores y escena, en función de la acción dramática; primacía del conjunto sobre la figura individual; establecimiento del director como elemento determinante en la producción de una obra; disciplina rigurosa desde los primeros ensayos; crítica y autocrítica permanente; principios stanislavskianos en la moral artística del grupo. (Pailahueque, 1978, p. 189)<sup>6</sup>

De lo que más se habla, en consecuencia, en los discursos testimoniales y/o historiográficos que se proponen dar cuenta de las novedades que trajeron consigo las fundaciones del TEUCH y del TEUC, es sobre todo de la puesta al día de los medios. Esa puesta al día técnica se pone de manifiesto a partir de las funciones realizadas en Santiago y Valdivia, en junio de 1941 y en octubre de 1943, y cuando los detalles del proceso que se iba a desarrollar a continuación no estaban resueltos todos de una manera suficiente, aun cuando también sea cierto que sus grandes lineamientos estaban ya en proceso, habida cuenta de las numerosas experiencias internacionales y latinoamericanas del mismo tipo y de las que los jóvenes chilenos tenían alguna noticia. “Nosotros innovamos en las rutinas de la época. En un sentido más exacto, pusimos al día el quehacer escénico en Chile, retrasado en este campo respecto a Europa y Estados Unidos”<sup>7</sup> (Sotoconil en Escena Chilena, 2006, para.1).

Pero más decisivo aún es que por detrás de esos empeños estaba algo que iba más allá de los medios —y a propósito de esto, importan así menos la voluntad y el saber de las personas que la existencia por fin en nuestro país de unas condiciones sociales de producción objetivas—, me refiero al Chile clasemediero y semiculto de mediados del siglo XX. Esta es, a mi juicio, la piedra de toque, la posibilidad última para la aparición tanto de los jóvenes comediantes como de un público capaz de patrocinarlos. Ello aseguró el ensamblaje y la primacía en

**6-** Mi impresión es que este es un seudónimo que oculta a uno de los grandes actores chilenos del siglo XX, ¿Roberto Parada?

**7-** “Nuestro teatro se proponía la renovación teatral haciendo un teatro profesional no comercial, creando una escuela para la formación del hombre de teatro, formando un nuevo actor que representara a nuestra época, con los personajes y problemas de nuestro tiempo. Todo esto significaba cambiar el público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía”. (Piga T., 1963, p. 96)

Los mismos objetivos, la difusión del teatro clásico y moderno, la formación de un teatro-escuela, la creación de un ambiente teatral y la difusión de nuevos valores, los reitera Piga en *Teatro chileno del siglo XX...*, páginas 78-79. Julio Durán Cerda (1970) examina analíticamente cada uno de estos puntos en “El teatro chileno de nuestros días”, prólogo a su antología *Teatro chileno contemporáneo* (pp. 17-23).

última instancia de eso a lo que identificaré en lo sucesivo como el modo universitario de producción teatral, que para mí constituye el polo determinante de todo o casi todo lo que en las tablas se hizo en Chile a lo largo de veinte años. En su trabajo de 2002, Sotoconil da cuenta de los “cuatro puntos” del proyecto:

1. Crear un ambiente teatral, o sea, formar y cultivar un público amante del teatro que acentuara sus exigencias hacia nosotros y nos obligara a crecer incesantemente;
2. Organizar una Escuela de Teatro para formar actores, directores, autores, técnicos y auxiliares especializados;
3. Difundir autores clásicos y modernos;
4. Presentar “valores nuevos” en la actuación y dramaturgia nacionales. (Sotoconil en Escena Chilena, 2006, para. 19)

Circunscritas al comienzo al campo del espectáculo (hay dramaturgos tempranos, pero no son muchos. Habiendo dejado atrás a las máximas figuras de la etapa anterior, a Antonio Acevedo Hernández [1886-1962], Germán Luco Cruchaga [1894-1936] y a Armando Mook [1894-1942], se destacan entre los transicionales Zlatko Brncic [1920-1986], Enrique Bunster [1912-1976] y los españoles Santiago del Campo [1916-1962] y José Ricardo Morales [1915-2016]), ya en los años cincuenta las actividades del TEUCH y del TEUC habían generado el ambiente propicio como para que pudieran mostrar sus caras un contingente de escritores primerizos que asimismo codiciaban las veleidosas recompensas del oficio dramático. Era este el contrapunto, en la historia de la dramaturgia chilena, de lo ocurrido anteriormente en la historia de la representación. Los dramaturgos nacionales, que lanzan sus carreras en los años cincuenta y que en los sesenta escriben las que quizás sean sus mejores piezas y no sería raro que las mejores en toda la historia de la dramaturgia de nuestro país, son los agentes de un nuevo modo de escribir para la escena, más escrupuloso y también mejor dotado que el que les empujara la mano a sus predecesores, y que se vincula estrechamente al modo universitario de producción teatral.

La misma función que el modo universitario de producción teatral cumple en el campo del espectáculo, esto es, la de condicionar cuanto ahí se ejecuta, la cumple, en el trabajo de estos nuevos autores, el nuevo modo de escritura dramática. Relativamente a lo que ellos hacen, *con ellos o contra ellos*, escribirán incluso los pocos dramaturgos que, por las

razones que sean, prefieren oponerse a o situarse al margen del grupo de punta. Productor este de una dramaturgia con preferencias variadas, pero que *grosso modo* se desplaza desde una asúntica psicologista y/o filosófica durante los años cincuenta a una tematización cada vez más intensa de la historia pasada y presente de Chile en los sesenta, algunos de los que forman en sus filas, agregando con sus obras una línea muy potente en el “canon” literario chileno, son Gabriela Roepke (1920-2013), Isidora Aguirre (1919-2011), Fernando Debesa (1921-1957), Luis Alberto Heiremans (1928-1964), María Asunción Requena (1915-1986), Alejandro Sieveking (1934-2020), Sergio Vodanovic (1926-2001), Egon Wolff (1926-2016), Jorge Díaz (1930-2007) y José Chesta (1936-1962), varios de ellos/as presencias ineludibles en las historias y antologías del teatro latinoamericano del siglo XX. Ubicado en una posición un tanto excéntrica, y pienso en la de aquellos que eligieron situarse en el margen, creo justo incluir también en esta lista a Fernando Cuadra (1927-2020).

Ahora bien, en el pináculo de su curva evolutiva, el espacio completo del quehacer de y para la escena que tiene a las prácticas más arriba descritas por su centro rector, llegó a estar compuesto, además del teatro de arte subvencionado, por un teatro comercial, heredero este del que habían inaugurado Juan Rafael Allende (1848-1909) y los saineteros en las décadas finales del siglo XIX (continuadores/as mencionables en este sentido son la pareja de Lucho Córdova y Olvido Leguía, en el Teatro Imperio, y la de Américo Vargas y Pury Durante, en el Teatro Moneda, entre otros/as), un teatro de experimentación o vanguardia, me refiero con esto al denominado teatro independiente o profesional independiente (la doble adjetivación sirve para distanciarlo de la práctica mayormente subvencionada no menos que de la vocacional), un teatro estudiantil y un teatro popular. Estos dos últimos ocultos entre lo que de una manera genérica y harto confusa se denominó el teatro aficionado chileno.

Todas estas son prácticas que conviven en el medio histriónico y literario nuestro desde la década del cincuenta en adelante en una situación de autonomía relativa con respecto a la forma central. Para decirlo con la ayuda de una expresión más exacta: cada una de ellas operó desde su propio modo de funcionamiento, con sus propios proyectos, sus propios recursos técnicos y sus propias relaciones

8- La Escuela de Teatro del TEUCH fue establecida en 1949 y, por los mismos años, fines de los cuarenta, la Academia de Arte Dramático de la Universidad Católica.

sociales de producción, pero a la vez como partes de una totalidad mayor dentro de la cual el teatro de arte universitario y subsidiado era el sector que hegemonizaba al conjunto.

No otra cosa es lo que explica el rápido establecimiento de las escuelas de teatro del TEUCH y del TEUC<sup>8</sup>. Gracias a esas escuelas, a su actividad pedagógica específica, pero también a las políticas extensionistas que desde ellas se implementaron consistentemente, y de lo que yo mismo he llamado en otro sitio sus periódicos “rebalses”, las dos entidades matrices ensancharon el campo de su influencia en no mucho tiempo, proporcionándole al país especialistas capaces de afectar el estatuto de prácticas otras que aquella en la cual ellos se habían formado. No es por lo tanto sólo el modelo que los teatros universitarios y los dramaturgos que los suscribían les propusieron a las varias dependencias del edificio teatral chileno y la asimilación pasiva de dicho modelo por parte de sus demás inquilinos lo que tiene que preocuparnos ahora. De no menos importancia es el factor subjetivo, el “estado de espíritu” en los agentes de esa actividad, la temprana prognosis que cada uno se hizo del papel que le tocaba desempeñar en la consumación de un objetivo común, el de abastecer a Chile con un poderoso movimiento teatral.

La figura epónima es Pedro de la Barra, evidentemente. Pedro de la Barra, cuya biografía se encuentra a la espera de que la escriba alguien que se encuentre provisto del conocimiento y la sensibilidad necesarios y que haya recabado la información pertinente, fue actor, fue director, fue dramaturgo y fue profesor. Pero de más significación que todo eso es que de la Barra fue el joven veinteañero que fundó el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (CADIP) en 1934, el todavía muchacho que en 1941 lideró al grupo de los veintisiete fundadores del Teatro de la Universidad de Chile, el que en 1943 inventó Chile Films, el que en 1946 creó la Escuela Popular de Arte Escénico, el que en 1959 contribuyó a reactivar el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC, que había debutado en el 45 con un montaje de *La zapatera* prodigiosa de Federico García Lorca, dirigida por el futuro rector de esa institución David Stichkin, que renació por un corto tiempo en el 47 y que tuvo en los cincuenta una primera temporada de mucho éxito en la que fueron figuras destacadas Gabriel Martínez [1929-2000] y Verónica Cereceda [1927- ], pero al que a esas

alturas le estaba haciendo falta un nuevo impulso), el que en 1962 fundó el Teatro del Desierto, asociado a la Universidad de Chile, sede Antofagasta (también creó allí un Teatro de la Cárcel) y el que terminó sus días en el exilio, en 1978, abrumado por una tragedia familiar atroz, después del asesinato de su hijo y su nuera a manos de los agentes de la dictadura, pero colaborando a pesar de eso en la renovación del teatro de arte venezolano. Esta vez en calidad de profesor de actuación y asesor de la Escuela de Teatro del INCIBA, más tarde Instituto de Formación de Arte Dramático de la Comisión Nacional de Cultura de Venezuela. De la Barra fue el mejor entre sus pares, qué duda cabe, *pero lo verdaderamente destacable es que no fue muy distinto de los demás*. A su manera, ninguno/a se libró de sentir que lo que el teatro chileno era entonces y lo que iba a ser en el futuro dependía de lo que él/ella personalmente hiciera o dejara de hacer.

Hoy sabemos que esa soberbia era justificada; que quienes la sintieron no estaban equivocados. En el mismo circuito universitario, en 1958, una decena de alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, entre los/las que había algunas futuras luminarias de la escena chilena, como Tennyson Ferrada (1930-1999), Jorge Gajardo (1936- ), Delfina Guzmán (1928- ), Gustavo Meza (1936- ), Andrés Rojas Murphy (1926-2008), Shenda Román (1928- ), Jaime Vadell (1935- ) y Nelson Villagra (1937- ), y a los que pronto se uniría en calidad de director el maestro de la Barra, son los que le dan al TUC su nuevo impulso. También en ese año nace TEKNOS, el Teatro de la Universidad Técnica del Estado, del que se hará cargo tres años después Raúl Rivera (1925- ) e incorporando a una dramaturga de calidad en el equipo, a María Asunción Requena (1915-1986).

A esos dos teatros debemos agregar el de la Universidad Austral de Chile, en la ciudad de Valdivia, ochocientos kilómetros al sur de Santiago, el de la Universidad del Norte, en Antofagasta, mil trescientos kilómetros al norte de la capital, más los teatros de las sedes regionales de las universidades de Chile y Católica. Entre estos últimos, el de la Universidad Católica de Valparaíso, que estuvo en funcionamiento entre 1947 y 1953, el de la sede Chillán de la Universidad de Chile, de 1949, el de la sede Talca de la misma Universidad, de 1952, así como también los de la sede Antofagasta, de 1962, y la sede Temuco, de 1965. De esta manera, a fines de la década, el teatro universitario chileno, que treinta años atrás no era más que una fantasía de estudiantes,

9- Al elenco del TEUC se incorporaron en 1947 Ana González, Lucila Durán y Justo Ugarte; en 1948, Inés Moreno; y en 1957, Pepe Rojas. En 1963, Rafael Frontaura tenía un puesto de asesor del Centro de Investigaciones de Teatro Chileno, dependiente del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

había logrado construir una red acerca de cuya excelencia empezaba a hablarse con admiración respetuosa muy lejos de nuestras fronteras.

Cualesquiera hayan sido los desacuerdos que afectaron el trabajo en ciertas coyunturas críticas, por ejemplo en 1959, a propósito de la transformación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), o en 1967, a raíz de los cambios desencadenados por los procesos de reforma universitaria, o en 1972 y 1973, cuando los impulsos sociales prometían desplazar el centro de gravedad de la práctica desde el teatro universitario al teatro aficionado popular, al 11 de septiembre de 1973 nada parecía tan insoluble como para justificar un *dénouement* de absurda violencia como el que ahí sobrevino.

Lo otro que debe incluir este resumen es el papel que desempeñó la gente salida del TEUCH y del TEUC en lo que concierne a la proposición, gestión y mantención, durante las décadas del cincuenta y del sesenta, del teatro independiente o profesional independiente, del teatro estudiantil y del teatro popular o, mejor dicho, de eso a lo cual hasta comienzos de los años setenta se identificó indistintamente con el nombre de teatro aficionado. Es más: aunque no sea uno de mis temas favoritos, debo dejar constancia en este artículo de que el viento universitario se coló también en una que otra sala del teatro comercial de antiguo cuño. Sin que por ello renunciara a ser sí mismo, pero con la colaboración de individuos que habían aprendido a aprovechar estéticamente un escenario, al menos una parte de ese teatro comercial, que venía de atrás, sacó partido de la coyuntura, contuvo su antiguo desorden y mejoró en calidad. Era que las impiedades del tiempo les estaban dando a escoger a los “cómicos” de otrora entre el reciclaje o la equívoca paz del retiro. Además de un “encuentro de generaciones”, que se efectuó en 1961, por iniciativa de Domingo Piga T. (1920-2010), el punto de mayor acercamiento se produjo cuando algunas de las personalidades legendarias del sector, Ana González (1915-2008), Pepe Rojas (1898-1986), Justo Ugarte (1915- ?), el propio Rafael Frontaura, fueron invitados/as a participar en los montajes y/o en las empresas académicas de los teatros de las universidades de Chile y Católica<sup>9</sup>.

En cuanto al teatro profesional independiente, lo que uno observa en sus comienzos es un caso de saludable parricidio. Quienes lo instalan en la cartelera, a mediados de los años cincuenta, cuando los jóvenes

del 41 y 43 ya estaban dejando de serlo, son también elementos universitarios. Más precisamente: son los muchachos y muchachas más inquietos y con mayor entusiasmo que a la sazón existían en las escuelas y en los elencos del TEUCH y del TEUC y los que, cuando les llega la hora de producir su propia historia, o no encuentran en el ámbito de origen el hueco adecuado a sus aspiraciones o resienten la rigidez que inevitablemente acompañaba a la institucionalización y respetabilidad de los maestros. Afloran también discrepancias artísticas, orgánicas e inclusive políticas. Problemas relativos al repertorio (se abomina de las piezas “irrelevantes”), a la metodología de dirección y de actuación (varias crisis: del stanislavskismo, de la dictadura del director, de las trabas a la espontaneidad creadora del actor, etc.), al planteamiento y conducción del aparato pedagógico y administrativo (al que se fustiga por antidemocrático y burocratizado) y, por supuesto, a la manera de entender el nexo entre teatro y sociedad (*v.gr.*: discuten estos contestatarios el papel que le cabe al teatro de arte en el marco de propuestas conflictivas e inclusive contradictorias de cambio social). La solución: hacer otra cosa, pero otra cosa que nada extrañamente se parecía muchísimo, pese a las diferencias de matiz —la mayoría de esas diferencias eran el producto de modas estéticas nuevas, así como de las transformaciones que en la sociedad chilena había ido consumando la profundización de la política clasemediera que se consagra en el 38—, a la juvenil aventura de los años cuarenta.

La trayectoria de ICTUS, que se formó a partir de un rebalse del TEUC, en 1955, es de todo eso un buen ejemplo. El tercer año de actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, arrastrando consigo al profesor de la especialidad, a Germán Becker (1927-2017), se separa y levanta tienda aparte. Aducen falta de línea para seleccionar el repertorio en la dirección del TEUC, escasa inventiva, anquilosamiento. No saben muy bien qué hacer, sin embargo. No tienen claro cómo van a materializar lo que todavía es en ellos una comezón sin programa. Vuelven entonces al principio absoluto: montan Esquilo. Después descubren que lo que les conviene hacer es teatro contemporáneo extranjero, a lo cual se dedican con intensa pasión; más tarde se interrogan a sí mismos, a la búsqueda de un “método expresivo”; y en eso están cuando se les arrima Jorge Díaz, el primer dramaturgo formado entre los independentistas y quien con mucha agudeza procurará desasociar su dramaturgia de la que producen los autores

**10-** “Mi caso es límite: un teatro exasperado, entroncado con el surrealismo francés y todas esas monsergas del absurdo y la madre que lo parió, pero los demás dramaturgos de mi generación que pretendían escribir ‘obras sociales’, ‘históricas’, ‘costumbristas’ o ‘psicológicas’, ignoraban exactamente igual que yo la realidad de un país que no estaba en las escuelas de arte dramático ni en los cuidadosos montajes acartonados”. (Díaz, 1979, p. 19)

**11-** Más informaciones en II. Antecedentes históricos de ICTUS: las etapas de su desarrollo como institución artística en María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (s.f., pp. 12-26).

**12-** Se ocupan de este asunto Pedro Bravo Elizondo, Mario Cánepa Guzmán, Orlando Rodríguez y el libro firmado colectivamente por los Talleres Culturales Populares, *Nacimiento del teatro popular chileno* (1980). También puede consultarse mi artículo El teatro chileno de la primera modernidad: 1870-1920 en *Historia crítica de la literatura chilena*. Vol. 3 (Rojo, 2020, pp. 305-319).

del campo universitario<sup>10</sup>. Pasan así los años y acercan a los del ICTUS, poco a poco, a lo que llegarían a ser en su mejor momento: el más estable, prestigioso y maduro de nuestros conjuntos independientes<sup>11</sup>.

O sea que el sector independiente, que al constituirse se puso a merced de los caprichos de la boletería, aunque a veces se beneficiara del algún apoyo (¿o patronato?) económico externo —y pienso en el que la Democracia Cristiana le brindó a ICTUS antes de y durante la “Revolución en Libertad” del presidente Eduardo Frei Montalva—, entró a competir, con un punto de vista técnico diverso, pero con un estatuto económico análogo, en el territorio en el que hasta entonces campeaban sin contrapeso los teatros de pura entretención. Por último, junto con la bancarrota de los programas del gobierno demócratacristiano, hacia el término de la década del sesenta, en 1968 y en 1969, se produce un minifloreamiento de los independientes. Es entonces cuando por lo menos una docena de compañías (las de mayor mérito: ICTUS, la Compañía de Los Cuatro, los Mimos de Noisvander, el Teatro El Aleph, el Teatro del Errante, el Teatro del Callejón) comparten la misma página de las carteleras santiaguinas.

El teatro aficionado: no siempre al tanto de sus precedentes históricos<sup>12</sup>, la pauta de desarrollo que adoptó en esta etapa estuvo condicionada asimismo por la gravitación sobre su trabajo del referente universitario. Con una línea evolutiva que se extiende desde unos principios más bien vocacionales, en la mitad del sexto decenio, ya que el primer festival se lleva a cabo en 1955, hasta el replanteamiento y conversión de tres de sus ramas en teatros populares y de clase durante los años del gobierno de Salvador Allende, y me refiero concretamente al teatro poblacional, al teatro obrero y al teatro campesino (el tope lo marca a mi juicio la realización de las Jornadas de Teatro Obrero y Estudiantil, que se celebraron en todo el país entre octubre y noviembre de 1972), al calor de los sucesivos ajustes y reajustes históricos, el teatro aficionado va deslindando el tipo de relación que desea tener con la praxis universitaria.

Por ejemplo, el teatro estudiantil completa un total de siete festivales entre 1958 y 1969. El teatro popular, por su parte, bajo la tutela de la Universidad de Chile hasta 1967 (el Teatro de la Universidad de Chile patrocina un festival cada dos años y son alumnos suyos los que están a cargo de la creación tanto del primer Teatro de la Central

Única de Trabajadores, en 1967, como del último, el Teatro Nuevo Popular, en 1971), tiende en su actuación a mimar la del organismo mentor. No obstante el entusiasmo del que hacen gala sus seguidores y la dedicada generosidad de los maestros, ni ellos ni sus discípulos entienden que el teatro aficionado *no* es el teatro universitario y que, además, el primero es un compuesto heterogéneo, una práctica de prácticas, las que finalmente podían (pueden) y debían (deben) pensarse primero a sí mismas para luego ensamblarse.

El malentendido llega a su punto de despeje en 1968, el año en que el Teatro de la Universidad Católica decide hacerse cargo de las funciones de asesoría. Manifestaba Héctor Noguera (1972) pocos meses después:

los grupos aficionados deben tener una mayor conciencia del aporte cultural que pueden dar al país ofreciendo una dramaturgia distinta, que refleje los problemas y aspiraciones de la comunidad que ellos conocen mejor que nadie. Sólo de esta manera “lo aficionado” no será un término peyorativo con respecto a “lo profesional”. (p. 13)

Estas sabias palabras de Noguera, actor y profesor del Teatro de la Universidad Católica, demuestran que esa institución, a la que la reforma universitaria, la radicalización de los cristianos y las crisis artísticas a las que ya me referí habían sacudido enérgicamente, se hallaba a esas alturas en mejores condiciones para apreciar y orientar un movimiento aficionado que no fuese una caricatura del universitario. El Teatro de la Universidad Católica les entregará desde entonces su aporte a las compañías vocacionales, pero dejando en claro que serán ellas las que por su cuenta decidan sobre las metas y fronteras de la labor que ejecutan. Nace de este arreglo la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH), en 1968, un organismo que, después de inaugurarse aquel año con una veintena de grupos, sube a cien en 1971 y a trescientos cincuenta en 1972. Para septiembre de 1973, informa un melancólico cronista, la ANTACH tenía fijado el tercero de sus encuentros nacionales... (Herrera, 1980).

En resumen: si se tiene presente el cuadro completo de sus prácticas, las que van desde un teatro comercial mejor o peor hasta los grupos que en 1972 o 1973 proliferan en los asentamientos campesinos del centro y sur del país (vi yo mismo cerca de Valdivia, en 1973, a Juan

Guzmán Améstica [1931-1980] y a sus alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad Austral de Chile encaramados arriba de un tractor e iluminando desde allí un espectáculo campesino), es legítimo concluir que, en vísperas del Golpe de Estado, la riqueza y variedad del teatro chileno eran no sólo las más grandes de su historia sino que también estaban entre las más grandes de la historia teatral de América Latina.

Todo este cuadro se recortó al interior de otro mayor: el de las condiciones generales que le dieron su forma a la nación chilena entre la cuarta y la séptima década del siglo XX, es decir, entre 1938, año del triunfo del Frente Popular y de los comienzos de la administración de Pedro Aguirre Cerda, y 1973, año del término, por la vía del Golpe de Estado, de la administración de Salvador Allende. Sin desconocer que este trecho histórico es el del apogeo del “Estado de compromiso” (Moulian, 2023), cuyos orígenes deben rastrearse más atrás, en los años veinte, que es cuando se da comienzo en Chile al desmantelamiento del modelo oligárquico de desarrollo capitalista y a la entrada en la escena política de las capas medias y hasta cierto punto también de la clase proletaria, y sin desconocer tampoco las oscilaciones políticas e ideológicas que no pueden menos que producirse con posterioridad a la década del cuarenta (diferencias entre los gobiernos progresistas de Aguirre Cerda y Ríos frente al regresivismo de González Videla; diferencias entre el populismo de Ibáñez y el reaccionarismo de Alessandri; diferencias entre el reformismo de Frei y el socialismo de Allende), ese es un Chile en el que los estratos subalternos de la sociedad poseen fuerza suficiente como para demandar del Estado disposiciones que propenden a una distribución más equitativa de la riqueza, a una continua expansión de la justicia social, a una firme defensa de la democracia política y a un paulatino incremento de las oportunidades educacionales. Es decir que, independientemente de la naturaleza profunda de la sociedad chilena de aquellos años, sociedad capitalista y burguesa, yo no lo niego, e independientemente de los gobernantes, que con más o menos espíritu cívico conducen la nave del Estado en las distintas coyunturas, el aparato de poder se las ingenia para hacerse eco de los intereses y las aspiraciones que se asocian al influjo en los actos de gobierno de por lo menos algunos de los grupos sociales secundarios. No puede pues sorprendernos que al amparo de estas condiciones las artes, y particularmente el teatro, hayan prosperado en ese entonces como en ninguna otra época de la historia del país.

## REFERENCIAS

- CONTRERAS BUSTAMANTE, M., HENRÍQUEZ PUENTES, P. Y ALBORNOZ FARIÁS, A. (2003). *Historias del teatro de la Universidad de Concepción*. Trama Impresores.
- DE GUZMÁN, R. (1979). El Teatro Experimental. *Araucaria de Chile*, (6), 103-104.
- DÍAZ, J. (1979). Generación del 50. Visión crítica. *Revista de Teatro Chileno* [en números anteriores *Boletín de Información Teatral. Compañía Chilena de Teatro*], 4 y 5, 19.
- DURÁN CERDA, J. (Ed.). (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. Aguilar.
- ESCENA CHILENA (2006). El Teatro Experimental (extracto de *Almanaque Teatral* de Rubén Sotoconil).  
[http://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr\\_texperimental\\_articulo/](http://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_texperimental_articulo/)
- ESPINOZA, H. (11 de junio de 1939). La escuela de teatro es indispensable para el progreso de nuestra conciencia artística. Entrevista a Santiago del Campo. *La Nación*, v.
- FRONTAURA, R. (1957). *Trasnochadas. Anecdotario del teatro y de la noche santiaguina*. Zig-Zag.
- HERRERA P. (1980). ANTACH. Retrospectiva del teatro aficionado chileno. En M. de la L. Hurtado y C. Ochsenius (Eds.), *Seminario. El teatro chileno en la década del ochenta* (pp. 171-175) [Documento de trabajo]. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- HURTADO, M. DE LA L. Y MUNIZAGA, G. (1980). *Testimonios del teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Ediciones Nueva Universidad.
- HURTADO, M. DE LA L. (1997). *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Ediciones de Gestos.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (s.f.). *Teatro ICTUS* [Documento de trabajo. Entrevistas a Claudio di Girolamo, Delfina Guzmán y Nissim Sharim, realizadas en 1978 y en 1980]. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

- MOULIAN, T. (2023). *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM.
- NOGUERA, H. (1972). Hacia un teatro auténticamente chileno. *Conjunto*, 13, 13.
- OCHSENIUS, C. (1982). *El Estado en la escena. Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973* [Documento de trabajo]. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- PAILAHUEQUE, R. (1978). Pedro de la Barra ha muerto en el exilio. *Araucaria de Chile*, 1, 189.
- PIGA T., D. (Ed.) (1963). *Dos generaciones del teatro chileno*. Universidad de Chile. Publicaciones de la Escuela de Teatro.
- PIGA T. D. Y RODRÍGUEZ B., O. (1964). *Teatro chileno del siglo veinte*. Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- PRADENAS, L. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM.
- PIGA, T. D. Y RODRÍGUEZ B., O. (1964). *Teatro chileno del siglo XX*. Escuela de Teatro, Universidad de Chile.
- ROJAS, M. (2007). *La oscura vida radiante*. Lom.
- ROJO, G. (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. La generación de dramaturgos de 1927*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- ROJO, G. (1982). En torno a la llamada generación de dramaturgos hispanoamericanos de 1927 más unas pocas observaciones sobre el teatro argentino moderno (Elementos de autocrítica). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16, 67-76.
- ROJO, G. (2020). El teatro chileno de la primera modernidad: 1870-1920 Vol. 3. En G. Rojo (Ed.), *Historia crítica de la literatura chilena* (pp. 305-319). LOM.
- SUBERCASEAUX, B. (2011). *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Vol. 1. Universitaria.
- TALLERES CULTURALES POPULARES. (1980). *Nacimiento del teatro popular chileno*. Ediciones Cono Sur.

**RECEPCIÓN:** 24/01/2023

**ACEPTACIÓN:** 24/03/2023

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:**

Rojo, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1973. *Teatro*, (9), 85-101.