

CONSTANTES EN EL DESARROLLO DEL TEATRO Y LA HISTORIA CHILENA (1910-1970)*

JUAN ANDRÉS PIÑA

Entre junio de 1988 y agosto de 1990, un grupo de investigadores pertenecientes a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y al interior de un proyecto de la Comisión Nacional de Investigaciones Tecnológicas y Científicas, Conicyt, realizamos un estudio sobre el teatro chileno de este siglo, dividido en tres instancias básicas: El contexto histórico y los espectáculos, la dramaturgia, y la crítica teatral. El período abarcó desde 1910 hasta 1970. Personalmente, me correspondió el primero de esos aspectos, es decir, el desarrollo de la historia de Chile y de los espectáculos teatrales.

Estas páginas son la síntesis de algunos de los resultados de mi investigación, y que se refieren a ciertas conclusiones básicas posibles de extraer en este período. Estas conclusiones tienen dos vertientes. Por un lado, lo que se refiere al desarrollo de los espectáculos teatrales propiamente tal y su conexión con la historia chilena, y enseguida, lo referente a ciertos hallazgos o constantes que se le presentan al investigador a la hora de abordar un tema como éste.

Las constantes en la historia teatral

Relación entre historia de Chile e historia del espectáculo

Una de las primeras constantes que se le presenta a quien se asoma al desarrollo de los espectáculos teatrales chilenos y su relación con la historia de Chile, es que ambos son fenómenos relacionados, incluso mucho más conectados de lo que podría ser la historia de Chile y su literatura, por

*Esta ponencia forma parte del Proyecto de Investigación Conicyt 330/88, Teatro chileno del siglo XX: historia, crítica y sistema textual.

ejemplo. Sea por las características de producción o por ese satisfacer de inmediato las apetencias de un público determinado, el hecho es que ciertos momentos históricos chilenos claves han sido también momentos significativos para el teatro, a ratos en una mutua alimentación.

Uno de ellos ocurre con el nacimiento de lo que con propiedad se llama Teatro Chileno, es decir, el surgimiento de compañías teatrales con actores, directores y técnicos nacionales. Si bien es cierto éstos existieron durante el siglo pasado, más bien se insertaban al interior de los grupos extranjeros, sobre todo españoles, que visitaban asiduamente el país, y entre los cuales era habitual el espectáculo de zarzuela, por ejemplo. Este fenómeno había servido de importante semilla, cual fue la de crear un público que se acostumbró a asistir al teatro, y que en muchas ocasiones dio cabida a dramaturgos chilenos entre sus filas, en especial cuando debieron permanecer largas temporadas aquí.

El cambio que se produce a partir de 1917, aproximadamente, tiene que ver con la creación de grupos chilenos que prescindieron de los extranjeros, que se independizaron y que echaron mano de las obras de dramaturgos chilenos para sus representaciones. De esta manera, si hasta ese entonces los autores nacionales eran pocos, a partir de finales de la década de 1910 una verdadera avalancha de autores chilenos se hizo presente sobre las tablas. Sólo entre 1917 y 1923 se estrenaron 131 obras chilenas. Como resultado de ello fue creándose un público nacional que asistía a ver representaciones de sus compatriotas, las que les hablaban con giros y modismos locales, escenificaban a personajes más reconocibles y se referían de una u otra manera a temas chilenos. A partir de allí se inició, entonces, esa conjunción de obra-actor-público. Porque, en efecto, los actores chilenos se convirtieron rápidamente en ídolos populares.

De esta manera, el teatro se masificó, alcanzando a clases medias o media baja, hasta ese momento habitualmente lejanas al espectáculo escénico. Se realizan funciones populares y la cantidad de salas de teatro a partir de 1919, en Santiago, es de veinte. Igualmente, se hicieron regulares las giras a provincia. A pesar de las posteriores crisis y de la desaparición de esto que se ha llamado la Época de Oro del Teatro en Chile, una nueva institucionalidad se fundó.

Ocurrió entonces que en esta primera etapa del nacimiento de compañías nacionales, ellas se insertaban en el cambio global de la sociedad chilena de fines de los años 10, y que culminó en 1920 con la elección de Arturo Alessandri Palma. Los años previos a dicha elección habían sido protagonizados por la explosión de revueltas populares, por la organización creciente de las mancomunales obreras, por el cada vez mayor descontento ciudadano, por la creación de una conciencia a nivel de profesionales y técnicos de que

la situación económica y social en Chile era, cuando menos, dramática. Todo este caudal humano y de ideas aspiraba a un cambio en la sociedad chilena, que se tradujera en igualdad de bienes materiales y de oportunidades, en la democratización de la sociedad, en que las autoridades volvieran sus ojos hacia la patria y no los desviarán hacia Europa.

Así, el surgimiento del teatro chileno está inmerso en una efervescencia política, social y cultural que apuntaba a resolver los grandes problemas del país, a mirar hacia adentro. Las decenas de autores estrenados, el surgimiento de compañías, salas y público, está en directa consonancia con el desarrollo de nuestra historia. La elección de Alessandri en 1920 tiene un carácter claramente fundacional: se postula el surgimiento de otra sociedad en Chile a partir de ese momento. El nacimiento del teatro chileno justo en aquella época tiene, también, este mismo sello y acompaña años claves de la vida nacional, tanto en el espíritu como en sus resultados.

Un segundo momento de esta relación entre historia de Chile y sus proyectos y utopías, ocurre a finales de los años 30, con el triunfo del Frente Popular, con Pedro Aguirre Cerda a la cabeza. En efecto, el proyecto frentista buscaba consolidar la democracia basada en la Constitución de 1925, producir un alto grado de desarrollo en el país y una modernización de la vida, en lo que algunos sociólogos e historiadores han descrito como el Estado de Compromiso: el Estado es promotor y gestor de un proceso de industrialización, y la función estatal es asumida en plenitud por los gobiernos, tanto en el plano del desarrollo económico, como en los aspectos educacionales, culturales y artísticos.

En este último nivel se articula una política educacional coherente bajo el lema de "Gobernar es Educar". Uno de sus puntales fue la universidad. De antiguo centro de formación de profesionales para las llamadas carreras liberales, la universidad evolucionó rápidamente hasta llegar a ser un centro de investigación científica que además animó el panorama cultural y artístico chileno. Según algunos historiadores, la reforma intelectual de aquellos años "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".¹

En ese contexto nacen los llamados teatros universitarios, encargados después de algunos años de renovar el ambiente teatral chileno, adecuarlo a las nuevas teorías escénicas, profesionalizar su funcionamiento y venti-

1 Mariana Aylwin y otros, *Chile en siglo XX*, Editorial Emisión, Santiago, 1986 (2a ed.), página 314.

larlo a las nuevas corrientes del teatro del mundo. Tanto el nacimiento del Teatro de la Universidad de Chile, en 1941, como el de la Universidad Católica, en 1943, marcan el comienzo de un nuevo proceso teatral que concuerda con el desarrollo histórico de Chile, y que tiene que ver con sus utopías. De una manera profunda, los teatros profesionales son el resultado de los nuevos aires que soplan en la República, su obvia consecuencia.

Finalmente, un tercer momento entre esta relación del teatro chileno y sus procesos históricos, aparece a través de la década del 60, donde un sector de los escenarios chilenos se vio remecido por la avalancha de nuevas posturas políticas, sociales, ideológicas y culturales que inundaron el país y el continente, y que se relacionan con la crítica a las estructuras vigentes, con el ideal socialista de cambio, con la mayor libertad formal y conceptual, y con la postulación de un hombre nuevo para un nuevo mundo. Desde el punto de vista gubernamental, este proceso florece a fines del gobierno de Jorge Alessandri, madura con la elección de Eduardo Frei y culmina con la llegada al poder de Salvador Allende en 1970.

Así, la convulsión vivida por Chile en esta década—que no es ajena, por cierto, a las convulsiones de todo el continente y del mundo— tiene también su paralelo en el teatro chileno. Surgen las obras de tesis, críticas del sistema vigente; el tema político se pone de moda; aparecen los grupos profesionales o aficionados que desdeñan el trabajo tradicional de los teatros comerciales y, frente a ellos, hacen espectáculos sin escenografía ni parlamento dramático ni vestuario propiamente teatral, en lo que a veces se ha llamado Teatro Taller. Se crea así una nueva institucionalidad que a poco andar se convertirá en una forma popular de hacer teatro. Con él, y en esta corriente que quiere sacudirse de tiranías, se aspira a liberarse de la “tiranía” del director y del autor. Aparece con mayor vigor el teatro de protesta, crítico, indagador, ansioso de su propia libertad. La Universidad de Chile se suma al proyecto socialista en su enfática declaración de principios, donde se postula un teatro nuevo que responda a la nueva “ideología de la nueva universidad: anti-imperialista y anti-burguesa”.²

Es decir, de alguna u otra manera, un importante sector del teatro chileno acoge y asume lo que sucede en la calle y en la sociedad en su conjunto. No sólo no queda lejano del proceso chileno de aquellos años, sino que se relaciona con él; el teatro pasa a ser el aliado natural del desarrollo global de la sociedad chilena de la década del 60, tal como ocurrió en los importantes momentos anteriores de la historia de Chile que aquí hemos reseñado.

2 Citado por Carlos Ochsenius en *El estado en la escena. Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973*. Ceneqa, Santiago, 1982, págs. 111 y 112.

La búsqueda de lo nacional

Una segunda constante que parece presidir el teatro chileno –incluida su dramaturgia– es ese anhelo de búsqueda de lo nacional, de responder a las expectativas de lo chileno.

El fenómeno no es casual, por cierto, y tiene que ver con esa estrecha relación entre el desarrollo de la sociedad chilena, sus proyectos y utopías, y el desarrollo de su teatro a que hacíamos referencia anteriormente. Paralelamente al nacimiento de un teatro chileno a fines de la década de 1910, se desarrollaba, por ejemplo, la generación de pintores de 1913, encabezada por Juan Francisco González, que reclamó independencia artística, reivindicación de lo nacional, autonomía creativa y ruptura con los cánones y temas europeos que en la época alcanzaban el grado de servilismo. Cosa parecida ocurrió en un importante sector de nuestra literatura que quiso hundirse en la temática chilena, aun cuando no necesariamente al estilo criollista del siglo pasado. Tampoco es casual que durante aquellos años se proyectara fuertemente el teatro obrero, sobre todo en las salitreras del norte de Chile.

Posteriormente, a finales de los 20 y principio de los 30, viene la declinación de esta Época de Oro, debido fundamentalmente a la masificación del cine sonoro y a la crisis económica. Ello se evidenció en la baja de compañías nacionales y en la derivación hacia géneros menores como el bataclán, las revistas, los entremeses cómicos. Surgen entonces voces airadas y dolidas que claman para que el teatro chileno abandone esa línea puramente comercial y retorne hacia lo problemático y lo nacional. El dramaturgo Antonio Acevedo Hernández escribía a comienzos de los años 30 que “Parece que los empresarios y los autores llamados festivos descubrieron que el público prefería reír, que eso estaba dentro de sus medios, empezaron a cultivarlas y fueron poco a poco desviando el criterio que el público tenía respecto de lo nacional, hasta el extremo que llegó a aceptar de los chilenos todo lo que era malo”.³

Posteriormente, los teatros universitarios incluyen también dentro de sus diversos programas y propuestas dar cabida a los nuevos valores nacionales, no sólo en la perspectiva de autores y directores chilenos, sino también dramaturgos. Justamente uno de los objetivos del Teatro de la Universidad de Chile es “Mostrar a los nuevos valores chilenos”, y de esta manera estrena a dramaturgos que fueron estrenados primero o conjuntamente en la Católica y el teatro independiente, lo que se ha llamado, la

3 Antonio Acevedo Hernández, *Consideraciones sobre el teatro chileno*, revista *Atenea* N°95, Santiago, marzo de 1933.

generación de 1950. En la mayoría de ellos aparecen, obviamente, los temas y conflictos chilenos de una manera como nunca antes se habían planteado sobre los escenarios. Su abanico abarcó los dramas sociales, el rescate folclórico, el teatro psicológico, la comedia criollista.

Incluso en 1957 el Teatro de la Universidad Católica decidió abocarse casi exclusivamente a los dramaturgos chilenos. De esa época es un manifiesto del director Eugenio Dittborn, donde decía que "Este es el momento de los autores, es su turno. Trabajando con ellos quedará cerrado el ciclo. Está la obra chilena que nos describe, que recoge y sintetiza lo que pensamos, que observa y traspasa lo que hacemos, que trata de encontrar nuestra manera de ver los grandes y pequeños problemas, que emprende la tremenda tarea de mostrarnos ante nosotros mismos o quizás ante el mundo entero, algún día".⁴

Igualmente, en su proyecto de lo nacional, los teatros universitarios estaban interesados en llegar a la máxima cantidad de público de todos los niveles y ámbitos. Las giras, los festivales y la difusión a nivel estudiantil y popular así lo confirman, e incluso la crisis de estas compañías a mediados de los años 60 se produce precisamente por la frustración en su intento—algo ingenuo, por cierto— de no alcanzar a todos los habitantes del país. Para la mayoría de los historiadores del teatro, "entre 1955 y 1970, las compañías, las instituciones teatrales, los críticos, así como la mayoría de los dramaturgos, despliegan una importante preocupación por la chilenidad. Por ésta entienden un fluctuar entre la propagación del teatro en todos los ambientes, y la producción escénica de obras autóctonas, nacidas de una tarea autoral hecha con materiales chilenos".⁵

Como ejemplo de este progresivo desenvolvimiento de hacer un teatro chileno, están las cifras que demuestran cómo evoluciona la presencia de la producción nacional durante este siglo. En efecto, en sus comienzos, la base y el edificio del espectáculo teatral en Chile lo formaban las compañías extranjeras, como se ha dicho, hasta constituir 80 grupos anualmente. Esta cantidad baja a la mitad en los años siguientes, y en los 50 y 60 no más de quince grupos extranjeros anualmente animan la cartelera teatral santiaguina. Mientras tanto, las compañías chilenas habían crecido, hasta convertirse en el cimiento de los espectáculos en cada temporada. En suma, ello indica esa progresiva "nacionalización" del teatro chileno durante los últimos 80 años.

Posteriormente, hacia 1976, aproximadamente, un importante sector

4 Citado por Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado en *Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1980, pág.74.

5 Elena Castedo-Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1982, página 22.

del teatro chileno retomará nuevamente esta función de hundirse en lo nacional. Durante muchos años de este período reciente, varias compañías independientes muestran sobre el escenario una realidad ocultada por los medios de comunicación y el oficialismo: la cesantía, los problemas de derechos humanos, los conflictos laborales surgidos del nuevo modelo económico, el autoritarismo vigente, etcétera. Como se ve, esta vocación por lo nacional siempre ha estado presente durante el siglo con mayor o menor fuerza de acuerdo a los distintos momentos históricos, y en sus más diversos niveles: formar grupos y compañías con producción del interior, alentar a dramaturgos nuestros que revelen los temas propios, difundir el teatro por todo el territorio y a la mayor cantidad de público posible, sobre todo a aquéllos que nunca tuvieron oportunidad de asistir a espectáculos de esta naturaleza; dar cuenta, en fin, de los cambios históricos, de sensibilidad y de intereses nacionales.

Las constantes de una investigación teatral

Ausencia del objeto estudiado

Lo primero que aparece como evidente es la inexistencia del objeto estudiado. Porque a diferencia de la literatura, la música o el cine, quien se acerque a estudiar la historia del espectáculo teatral chileno no cuenta con el específico material a abordar, es decir, esos montajes, con esos actores, con determinados puntos de vista y con la correspondiente reacción del público. El estudio, entonces, debe limitarse a los testimonios verbales, escritos o gráficos, que aunque significativos, no suplen al espectáculo en sí.

Este es un punto importante para hoy día, ya que prácticamente no existen archivos o registros organizados de la historia del espectáculo en Chile. Sería interesante que de un encuentro como éste surgieran iniciativas que se canalicen en un centro de documentación para indagar y centralizar las fotografías, documentos, programas de mano, entrevistas, registros radiofónicos o cualquier otro, hoy dispersos, que ayuden a conocer y comprender esta parte de nuestra historia cultural. Igualmente, y para que en un futuro esta queja no siga existiendo, es esencial que se organice, a través del video, el registro de los principales estrenos nacionales. Ello se realiza hoy día aún en forma precaria y aislada.

Ausencia del teatro en los estudios históricos

La segunda constante es la casi nula mención por parte de los historiadores a la participación en la vida de la cultura chilena que estas manifesta-

ciones han tenido. De hecho, pocos son los historiadores que incluyen el mundo de la cultura en sus investigaciones. Me refiero no sólo a la producción literaria o pictórica, que sí es citada en relación con el desarrollo de la historia política y social de Chile, sino al conjunto de manifestaciones, tales como los cambios en la moda, en los valores individuales y comunitarios, en las preferencias del público hacia determinados hechos artísticos, en el avance de los medios de comunicación, por ejemplo, y cómo ellos se conectan con la historia del país. Aquí vale la pena citar las excepciones de Gonzalo Vial, del grupo encabezado por Mariana Aylwin y Carlos Bascañán, y, también, de algunos textos de Sergio Villalobos.

Pero aun cuando en ellos estos aspectos culturales están presentes, el teatro –y no sólo la dramaturgia– prácticamente no aparecen. Esta omisión deja de lado un sector significativo del desarrollo de la cultura contemporánea en Chile. Basta pensar solamente en la importancia que tuvieron los teatros y las compañías teatrales para un público masivo en las décadas de 1910 y 1920. Era casi la única alternativa de espectáculo o expresión masiva que existía, ya que incluso la ópera y la zarzuela extranjera, como se decía, fue decayendo. Los primeros ídolos populares chilenos fueron esos actores de las nacientes compañías. Para ello hay que recordar solamente la muerte del actor Arturo Burhle, ocurrida en 1927 en la sureña ciudad de Valdivia: el viaje del féretro hasta Santiago debía detenerse en innumerables pueblos y ciudades para recibir el masivo homenaje de su público.

Igualmente, durante las décadas del 30 y 40, los nombres de Alejandro Flores y de Lucho Córdoba fueron sinónimo de atracción hacia el gran público, los que mantuvieron vivo el teatro en medio de una crisis generalizada y los que continuaron llevando miles de espectadores todos los años. Un ambiente teatral formado por actores, productores, críticos, periodistas de espectáculos y medios de comunicación en general, formaron un tejido cultural de innegables resonancias y en diversos ámbitos de la cultura chilena durante este siglo. Y si de cultura más alta se trata, nuestros estudiosos deberían referirse a períodos posteriores a estos ídolos populares, cuales son los teatros universitarios y los teatros independientes llamados *de bolsillo*, lugares donde convergió la dramaturgia universal contemporánea que tendría tanta influencia en los escritores chilenos, por ejemplo. Pero, como decía, poco o nada de este universo está presente y no parece justo que este trozo importante de la cultura, con toda la categoría fundacional que en ciertos momentos tiene, esté marginado de los recuentos históricos.

Ausencia de investigaciones específicamente teatrales

Una tercera constante es que la mayoría de los estudios sobre la his-

toria del teatro chileno se centre casi exclusivamente en la dramaturgia, dejando poco espacio para el espectáculo teatral, su evolución y desarrollo, los modos de montaje, las tendencias de las compañías y los directores, la significación de ciertos grupos claves y sus estilos, etcétera, quizás en parte debido a esa ausencia del objeto de estudio a que hacíamos mención anteriormente. En rigor, cuando se habla de Historia del Teatro Chileno se está hablando casi exclusivamente de Historia de la Dramaturgia Chilena. Y dentro de esta carencia, una de las constantes es situar al teatro universitario como el fundador exclusivo del teatro chileno, atribuyéndole a sus antepasados un carácter de meros jugadores de la escena, de divos pretenciosos o de ignorantes sin remedio. Ello es comprensible, porque mal que mal la historia del teatro está hecha fundamentalmente por investigadores universitarios, es decir, por aquéllos comprometidos con esta causa. También es comprensible, porque el teatro que se hacía en Chile a finales de los años 30 era de una categoría discutible, por decir lo menos.

Pero si bien todo ello es respetable, esta interpretación ha sido exagerada, hasta el punto de renegar de casi todo lo que se hizo anteriormente. Claramente esta perspectiva es incompleta, y el teatro propiamente nacional, como se dijo, arranca hacia finales de la primera década. Los montajes de aquella época tuvieron un buen resultado para su tiempo, llenaron ese vacío que existía y se conectaron con la historia del país. Es decir, buena o malamente cumplieron su papel. Igualmente, los teatros universitarios lo cumplieron también cuando correspondía, pero su presencia no puede anular de una plumada los cimientos anteriores.

En síntesis, revalorización de la historia del teatro al interior de la cultura chilena, revalorización y estudio del trabajo de nuestros fundadores, e iniciativas que conduzcan a preservar esa memoria artística nacional a través de organismos pertinentes, son necesidades primarias pero fundamentales que se concluyen después de una investigación que ha tratado de relacionar la historia de Chile y la historia de sus espectáculos teatrales.