

GABRIEL SEPÚLVEDA CORRADINI

VÍCTOR JARA

hombre de teatro




IDAS
NOTABLES

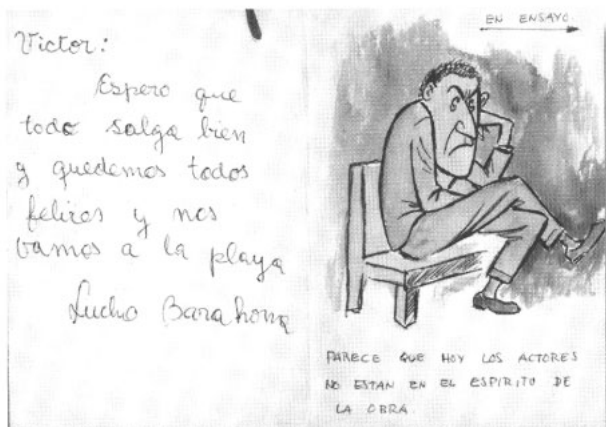
Editorial Sudamericana



CAPÍTULO III



Director Jara con sus "ánimas": Kerry Keller, Carmen Bunster, Bélgica Castro, Marés González y María Cánepa.



Uno de los "amurramientos" de Víctor, ilustrado por Lucho Barahona. "Toy Toy" (regalo que el elenco de una obra se hace entre sí con motivo de su estreno).

ÁNIMAS DE DÍA CLARO

Cuando voy al trabajo...

En 1962, con motivo del mundial de fútbol que se realizaría ese año en Chile, tanto en el ITUCH como en el Teatro de la Universidad Católica, se pensó que debían ser montadas únicamente obras chilenas. A raíz de esto, se produjo algo bastante curioso: en el teatro de la Católica se presentaba *Dionisio*, de Sieveking, en vermouth, y en la noche, la adaptación de un texto de Molière, *Las travesuras del ordenanza Ortega*, hecha por Luis Alberto Heiremans. Al mismo tiempo, en el Antonio Varas, se montaba *El abanderado*, de Tito Heiremans en vermouth y el examen de egreso de Víctor Jara, *Ánimas de día claro*, de Sieveking, en la noche, esta vez con un elenco profesional. De esta forma, Víctor fue integrado de inmediato a la planta del Instituto como director, lo que sentó un nuevo precedente, pues era la primera vez en la historia del Teatro de la Universidad de Chile que un director pasaba de la formación académica de su escuela a la plana profesional del Instituto de Teatro. Eugenio Guzmán había sido, ocho años antes, el último director contratado, pero no se había formado en esa casa de estudios.

El 25 de mayo de 1962, para la XXII temporada oficial del ITUCH se estrenó *Ánimas de día claro*, con el siguiente elenco, por orden de aparición:

INDALICIO	Tennyson Ferrada
NANO	Gonzalo Palta
BERTINA	Bélgica Castro
LUZMIRA	Carmen Bunster
FLORIDEMA	Marés González
ZELMIRA	Kerry Keller
ORFILIA	María Cánepa
EULOGIO	Lucho Barahona
OÑA VICENTA.....	María Valle

En escenografía, Guillermo Núñez; en iluminación, Víctor Segura; y en vestuario, Sergio Zapata. La asistencia de dirección fue de Luis Poirot. La música de la obra pertenece al folklore popular y fue interpretada en guitarra por Clemente Izurieta y Víctor Jara.

Esta pieza se transformó prontamente en un clásico del repertorio del ITUCH. Se estuvo dando durante seis años seguidos, rotando los actores pero manteniendo la dirección original, que “está entre las más bonitas que he visto en mi vida”, según Humberto Duvauchelle, actor de la Compañía de los Cuatro.

La acción de la obra transcurre en Talagante. Son las ánimas de cinco hermanas que no han podido emprender el viaje al cielo, pues se han quedado con sueños sin cumplir en la tierra. A medida que sus deseos se van haciendo realidad, van partiendo de una en una.

Quizás el comentario más frecuente sobre este trabajo ha estado referido al sentido poético que se logró en escena: la sublimación de personajes populares desplegados en una atmósfera volátil, fantasmal. Probablemente, si el mismo texto hubiera caído en manos de otro director con un menor conocimiento directo del campo y sin el vuelo

poético de Víctor Jara, se hubiera transformado en un simple montaje costumbrista o centrado exclusivamente en las situaciones visuales de los personajes. Pero, como Víctor tenía el conocimiento del mundo popular debajo de la piel, además del talento necesario como para trabajar la sicología de los personajes por medio de la creación del actor, se logró un equilibrio que se tradujo en excelentes resultados.

A continuación reproducimos algunos fragmentos de la crítica hecha a esta puesta en la edición de julio de 1962 de la revista *Mensaje*:

Con esta obra se logró algo que rara vez consiguen nuestros dramaturgos y actores: emocionar de verdad. Y no era fácil. Los espíritus han sido demasiado explotados en innumerables comedias. Pero “las ánimas” de Sieveking tuvieron el mérito de convencer desde la primera escena (...) El éxito o el fracaso de sus obras depende en gran parte de la sensibilidad del director y sus actores. Su material demasiado frágil, pleno de matices, puede perderse si no es tratado con la delicadeza que precisa. Afortunadamente todo el reparto captó y transmitió con simpatía y sentimientos sus personajes. Se advierte que entre los actores existe una gran afinidad espiritual y que juegan sus personajes experimentando un verdadero goce. Es cierto que el espectador adivina casi desde un comienzo lo que va a ocurrir, pero es tal la atmósfera de esperanzadora ternura que se desprende de la pieza, que en ningún momento aburre. Falta acción y algunas “ánimas” no están bien delineadas, pero el diálogo es sabroso; hay números de canto y de baile y una dirección seria y profunda. La obra fluye. Los actores son espontáneos. Nada aparece como marcado o estudiado de antemano. Víctor Jara cumplió un buen trabajo de dirección al lograr que sus actores se movieran y reaccionaran con naturalidad. Algunos que se estaban “repitiendo” lograron escapar del peligro. Y es ahí, en la comparación, donde su dirección adquiere mayor mérito.

Claro, Sieveking, a través de su dramaturgia, no pretende hacer una descripción de un lugar determinado. De hecho, él mismo reconoce que jamás ha estado en Talagante. El texto apuntó al alma de estos personajes que protagonizaban una historia de amor eterno, situación que fue captada por la dirección de Víctor Jara. El entorno místico-campestre se alcanzó por consecuencia y se vio enriquecido por la ausencia de lugares comunes, en los que tan fácilmente se puede caer al enfrentarse a textos ambientados en el campo o protagonizados por personajes populares.

“Ese conocimiento de primera mano que tenía Víctor del mundo popular –acota Lucho Poirot, asistente de dirección de esta obra– fue lo que Víctor aportó al teatro, fundamentalmente. Eso, mezclado con unos textos de Sieveking que no eran realistas, sino poéticos, produjo un ensamble maravilloso. Podría haber sido un montaje naturalista ramplón...”

Es muy sugerente la opinión de Eduardo Barril, quien actuó, cuando aún era estudiante, en la primera versión: “yo, desde dentro, sentía estar asistiendo realmente a un ritual campesino. Tenía una composición plástica muy interesante, como de retablo, una escenografía muy realista, con los elementos del campo muy presentes y al mismo tiempo, los personajes presentes, con luz, sublimados en una atmósfera mágica. Lo más terrícola, lo más pegado a la tierra, lo más convencional campesino, Víctor lo trascendía”.

En el programa de la obra, el mismo director describe lo que piensa sobre ésta: “*Ánimas de día claro* es una historia sencilla. Una historia de amor. Del verdadero amor. De aquel que surge desde el fondo de la vida y lo embellece todo. Una historia sencilla. Como la guitarra campesina. Como una figurita pintada de Talagante. Como un camino, un álamo, una flor... Una historia de nuestro pueblo. De este pueblo que en todas sus manifestaciones, aun en las más trágicas, induce elementos graciosos y hasta divertidos...”¹⁰

¹⁰ Extracto del programa de *Ánimas de día claro*, de A. Sieveking, ITUCH, 1962.

VÍCTOR Y LAS MANOS

...se tomaron de las manos, mandandirundirundín...

A raíz de lo obtenido con *Ánimas de día claro* quisiera reflexionar sobre un punto ya insinuado al comienzo de este trabajo: el talento de Víctor Jara para dotar a las cosas más sencillas, como en *Ánimas de día claro* o más cotidianas, como en *Parecido a la felicidad*, de una trascendencia poética. Hemos visto, y seguiremos viendo en el transcurso de este libro, críticas de prensa sobre sus obras que hacen especial énfasis en la sutileza de sus direcciones, evidente en la valoración escénica de cosas tan simples como una mirada, un silencio, o una pausa cargada.

Pero, dejando de lado por un momento el teatro y acercándonos a su obra poética, podemos constatar esa misma sensibilidad en la forma cómo recurre, en repetidas oportunidades, a la imagen de las manos humanas. No en vano decía: *y mis manos son lo único que tengo/ son mi amor y mi sustento*. Nos desafiaba a ser más comprometidos: *Levántate y mírate las manos/ para crecer estréchala a tu hermano*. Nos ofrecía su canto, diciéndonos: *Pongo en tus manos abiertas mi guitarra de cantor*. O en “El lazo”, cuya letra habla de un anciano fabricante de lazos que había en Lonquén. En su poesía y canto la simple profesión de este viejito adquiere una importancia universal a través de la valoración de sus manos en el canto de Víctor: *sus manos siendo tan viejas eran fuertes pa’ trenzar/ eran rudas y eran tiernas con el cuero del animal./ El lazo como serpiente se enroscaba en el nogal/ y en cada lazo la huella de su vida y de su pan./ Cuánto tiempo hay en sus manos y en su apagado mirar/ Y nadie ha dicho ¡está bueno!, basta ya de trabajar...*

La misma intensidad encontramos en una de sus más bellas canciones: “Angelita Huenumán”, en la que habla de una veterana mapuche que tejía mantas en un telar. La conoció en el Valle de Pocuno, *donde rebota el viento del mar, donde la lluvia cría los musgos*. Víctor se impre-

sionó de cómo ejercía su trabajo: *sus manos bailan en la hebra como alitas de chincoll es un milagro como teje hasta el aroma de la flor./ En tus telares, Angelita, hay tiempo, lágrima y sudor/ están las manos ignoradas de éste, mi pueblo creador.*

Al respecto, Joan nos entrega una confidencia: “Víctor siempre coleccionaba cosas que han significado las manos de las personas. Se fijaba mucho en la ternura o en la dureza del toque en la artesanía, por ejemplo. Cuando fuimos a ver a Angelita Huenumán, afuera de su casa estaba botada una olla muy vieja, casi podrida, pero Víctor le pidió comprársela, porque había notado en ella un tallado muy delicado. Le encantaba rodearse de esas cosas. Cuando iba al extranjero siempre traía cosas muy especiales en ese sentido”.

Los versos citados pueden ayudarnos a descubrir el amor que Víctor Jara sentía por la creación del hombre plasmada en el trabajo... en las manos. Recorriendo su discografía podemos encontrar muchísimo más de esto en temas como: “La canción del minero”, “El carretero”, “El arado”, “El hombre es un creador”, “La pala” y tantas otras.

Pero no sólo era el vuelo poético de las manos lo que le encantaba. Eduardo Carrasco recuerda que una de las cosas que más marcaba Víctor como elemento expresivo del grupo Quilapayún, era el uso de las manos en todas sus posibilidades. También Ana Reeves cuenta que en *Antígona*: “Víctor tuvo un hallazgo muy bonito. Nos dijo: ‘vamos a usar máscaras, pero las máscaras van a ser nuestras manos’... y empezó a mostrarnos. Me acuerdo cuando lo dijo moviendo sus manos, tapándose los ojos, o la boca... a mí me encantaban sus manos”.

Nelson Villagra, recordando la vez en que a Víctor le regalaron su primera guitarra¹¹ nos cuenta: “llegó un día diciéndome: ‘¡Negro, estamos listos! Me van a regalar la guitarra’, y se abrían las manos. Yo

¹¹ Este hecho está descrito en ...*Un canto truncado*.

creo que tiene que haber sido de sus tiempos de mimo, porque cuando estaba contento se le abrían mucho los dedos...”

Es por eso que resulta especialmente doloroso que, antes de matarlo, los asesinos hayan destruido sus manos a punta de culatazos. ¿Habrán creído que así iban a poder callarlo?

EL DIRECTOR CON SUS DIRIGIDOS

Discutiendo entre amigos...

Las actuaciones, por otra parte, eran un elemento fundamental a la hora de comentar las obras dirigidas por Víctor Jara. En ese aspecto, es muy interesante el trabajo que desarrollaba con el intérprete a nivel personal, más allá de lo netamente técnico. Aunque como buen director tenía bastante claro lo que pretendía lograr de un texto, hay consenso entre los entrevistados de que no era de esos directores que llegan a comunicarle a los actores qué es lo que deben hacer. Los incitaba a crear “haciéndote sentir que nadie más que tú podrías estar haciendo ese papel”, destaca Sieveking.

Hay en eso una “sicología direccional” muy provechosa, ya que, como actor, cuando uno se encuentra con directores que llegan a hacer *su* montaje, uno se siente como una marioneta en el escenario y no como un creador.

A esas alturas de su trayectoria, Víctor Jara había desarrollado una metodología de trabajo a la que seguiría recurriendo hasta el final. Acercaba a los actores a la obra por medio de ejercicios y no del excesivo análisis intelectual y técnico de la obra en sí, como era corriente en esa época, usando el sistema stanislavskiano al pie de la letra. Mucho de aquella forma propia de trabajar provenía de su instinto, ya que co-

menzó a desarrollarla desde *Parecido a la felicidad*, cuando aún no tenía estudios de dirección.

Más tarde enriquecería esta manera de conducir a los actores adaptando el sistema del ballet (obvia influencia de su mujer, Joan) a la actuación. Por ejemplo, en *Ánimas de día claro* enseñó a los actores a bailar la cueca “científicamente”, según Bélgica Castro, “porque Víctor consideraba que la cueca le daba una forma de caminar característica a los campesinos y no porque todos fuéramos a bailar cueca en la obra”. Formas como ésta de acercarse a un personaje, son conocidas en danza como “ejercicios de la esencia de las cuestiones por contraste”.

Alejandro Sieveking asegura que si hoy día se planteara el sistema de trabajo que Víctor Jara desarrolló, no sería novedad para mucha gente, pero en ese tiempo sí lo era. “Además –continúa el mismo Sieveking– tenía una especie de receta: hacía la escena de unas tres o cuatro formas distintas. Por ejemplo, te hacía hacer la escena llorando o muy alegre, o susurrando. Esto te posibilitaba dominar muy bien todos los climas en que se podía desarrollar la escena y elegir la mejor. O sea que cuando ya tenías la forma definitiva, uno estaba con la tranquilidad de saber que ésa era la verdadera interpretación de la escena y que era imposible hacerla de otra manera”. Eduardo Barril recuerda los *trainings* previos al ensayo como “verdaderas obritas”. Por eso, probablemente, la dirección de sus montajes tuvo un sello tan particular. No se limitó nunca a aplicar la materia aprendida, sino que desarrolló una forma propia de trabajo.

Hay muchos aspectos sobre este punto que se repiten constantemente en las conversaciones mantenidas a raíz de este libro: “Era un director distinto –opina María Cánepa, una de las ‘ánimas’–. Tenía una gran suavidad. Nunca tenía exabruptos. Era una cosa que se deslizaba, como con Agustín Siré. Siempre se iba por el lado de la comprensión del personaje, de los movimientos que se deslizaran sin aspavientos”. Es interesante lo que dice Lucho Poirot: “él marcaba poco. A veces daba indicaciones desde la butaca, pero de repente se paraba cuando

tenía que hablar con algún actor. Se acercaba a éste, se lo llevaba a un lado y le decía cosas en privado, no lo hacía público. A veces en la platea le daban ataques de risa y se subía al escenario a reírse con los actores de las ocurrencias que iban apareciendo. No era dictatorial, creía en el trabajo del actor, creaba condiciones ideales para la creación. El director trabaja con una materia prima sensible que es el actor, al que hay que crearle una atmósfera propicia. Yo pienso que esa era la forma de trabajar de Víctor”.

Pero, según Joan Jara, en una opinión reafirmada por muchos otros entrevistados: “tampoco era ningún angelito. Había veces que se amurraba en los ensayos cuando la cosa iba mal, entonces todo el mundo decía: ‘¡Aaagh!’ Era una cosa que influía en el ambiente”.

Respecto a lo mismo, Gonzalo Palta señala: “lo sentía bastante lejano cuando veía una pasada. Yo no sabía cómo iba a reaccionar; si iba a quedarse así (serio, inmutable, amurrado) o si ‘¡Aaaah, Uuuuh! ¡Ya chiquillos, sentémonos!’... o sea, yo te diría inesperado. En todo caso, siempre te daba un poco de ‘cuiqui”’.

A pesar de que, al parecer, poseía un carácter bastante difícil y temperamental, cuando llegaba al teatro esto quedaba fuera. Había una conciencia del espacio creativo, en el que las “neuras” debían quedar en la calle. Esta deferencia para con los actores daba sus resultados. Jaime Schneider recuerda que en *La remolienda* “había una frescura en cuanto a las actuaciones. Eran actores que uno ya había visto en varias oportunidades, pero en este montaje eran otros. En Lucho Barahona, que siempre lo ponían de galancito, se veía un verdadero huaso a caballo. Víctor tenía una gran capacidad para lograr que los actores que dirigía encarnaran en un cien por ciento los personajes, sin repetirse a sí mismos”.

Anita Reeves, quien encarnó a Antígona en el montaje homónimo dirigido por Víctor Jara en 1970 para el Teatro de la Universidad Católica, confiesa: “A mí me costó mucho hacer Antígona porque yo era una pendeja de veintidós años y pararte al lado de un personaje que

es un monumento... Él me ayudaba en la comprensión esencial y emocional del texto, porque a esa edad a ninguno de nosotros nos había pasado nada de lo que le podía pasar a Antígona. Yo tenía mucho pudor —esto es muy personal— al llanto. Había tenido una historia personal en que no había que llorar. Víctor me decía: ‘yo necesito que te quiebres un poquito más’ y a mí me costaba mucho, porque yo vendía la pomada de ser fortacha. Entonces él tuvo la sicología para hacer que entrara en un desgarró que yo, a lo mejor intelectualmente, no entendía. Él me lo fue pulsando a nivel casi como de papá (...) Lo lograba de a poco, con unas conversas tiernas y a mí me daba nervios y con los nervios pasábamos a la emoción y la emoción la pasábamos a la Antígona y así fuimos rescatando cosas. Él a veces iba a mi casa o conversábamos en otro lado. Me decía: ‘conversemos un poquito tal cosa’. O a veces llegaba antes, porque él solía llegar antes y ahí hablábamos mucho. Así fue como yo conocí ‘Plegaria a un labrador’: un día yo llegué antes y él estaba componiéndola y me dijo: ‘escúchate esto a ver si te gusta’. Iba a participar en un festival en la Católica. No le dije ‘la raja’, porque no se usaba. ‘Me encantó’, le dije. ‘¿Te emocionó?’ ‘Sí’, le dije. Él me contestó: ‘Úsalo’.” Eduardo Barril registra lo agradable del trato: “se acercaba con pudor al trabajo de uno... ¡respetando al actor!, creyendo en él, ya seas consagrado o un pendejo de escuela. Te trataba como un igual, atento, escuchándote y gozando con lo que le mostrabas. Y si algo no era bueno, te convencía sin autoritarismos. Era un descubrimiento compartido porque, aunque quizás él tenía la película clara de por qué un movimiento determinado, te respetaba para que tú descubrieras el por qué de eso, lo cual era muy desafiante para uno...”

Víctor Jara era muy consciente de la importancia de tener un trato tierno y respetuoso con sus dirigidos. La conclusión puede sonar bastante obvia: el teatro, como todo arte (pero acentuando su naturaleza colectiva), es un espacio de felicidad por la creación, en el cual es necesario convivir en armonía y respeto mutuo. Probablemente las ya mencionadas dificultades que él mismo tenía como actor le hicieron

darse cuenta de la relevancia de este punto. Ir más allá del talento o de un buen producto: llegar a desarrollar un espacio laboral en el que las buenas relaciones humanas jueguen un papel principal. Esto lleva necesariamente a dejar de lado los nocivos y contraproducentes egos, conspiradores de la creación para, finalmente, asistir al manifiesto colectivo y no al exclusivo montaje del director.

“Por eso que, pa’ mí, Víctor era esencialmente un hombre de teatro, con toda la generosidad que eso implica”, concluye el mismo Eduardo Barril.

DÚO, CON LOS CUATRO

En el viento la paloma practica su libertad...

A mediados de 1962, mientras *Ánimas de día claro* realizaba exitosas giras al norte y sur del país, Víctor comenzó una búsqueda que traspasaba las paredes del lugar al cual había estado ligado en forma tan estrecha durante los últimos seis años de su vida.

Una de las incipientes agrupaciones teatrales que existía por esos años era la Compañía de los Cuatro, que se presentaba en el Teatro Petit Rex y estaba formada por unos jóvenes penquistas: los hermanos Duvauchelle (Héctor, Carlos y Humberto) y por Orietta Escámez.

Humberto Duvauchelle conoció a Víctor en el montaje de una obra de Shakespeare, dirigida por Pedro Orthous a fines de los 50, llamada *Noche de reyes*. Más tarde, cuando junto a su hermano decidieron escindirse del ITUCH, dejaron de tener contacto con él en el medio teatral, pero se encontraban en manifestaciones políticas proallendistas.

Humberto Duvauchelle recuerda que “Víctor solía ir a vernos al Petit Rex y era muy agradable recibirlo porque, además, llegaba siem-

pre con gente joven”. Hacía un buen tiempo que la Compañía de los Cuatro tenía en cartelera una obra llamada *Boeing Boeing*, de Camoletti, que “era una especie de *vaudeville*, una comedia divertidísima que la fue a ver mucha gente durante muchos meses —prosigue Humberto—. Nosotros estábamos ‘hasta el tejado’ con esa obra que realmente nos daba mucha plata, pero que por otro lado, nos obligaba a sobrepasar las seiscientas y tantas funciones: estábamos hartos y no la podíamos cortar porque estábamos sometidos a los avatares del teatro que teníamos arrendado”.

En una de las visitas que Víctor les hizo en el Petit Rex, los Duvauchelle le comentaron lo aburridos que estaban de presentar *Boeing Boeing*. Entonces fue cuando, según Humberto, “Víctor nos dijo: ‘hagamos algo alternativo, volvamos los ojos a un teatro chileno’”. Les comentó que conocía a un joven escritor vanguardista de tan sólo 21 años de edad llamado Raúl Ruiz.

Humberto Duvauchelle sigue contando que: “Raúl era un cabro en esa época; menor que yo, incluso. Escribía obras de un solo acto, nunca de más. Entonces lo llamamos y nos trajo un montón de obras. No sé; diez, doce, quince... todas en un acto. Las leímos todas y llegamos a la conclusión de que había dos que podían constituir un dúo: *Dúo*, así se llamó el programa”.

Las dos obras escogidas eran *La maleta* (que posteriormente se hizo película) y *Cambio de guardia*.

Los Cuatro tenían dos funciones diarias de *Boeing Boeing*, de miércoles a lunes, una a las siete y otra a las diez, por lo que el único día que tenían para presentar *Dúo* era el martes. Los ensayos tenían que ser en la mañana o después de almuerzo, ya que: “El dueño del Petit Rex no nos permitía hacer vanguardia ni experimentar con nada que fuera a quitarle una función al *Boeing Boeing*. En todo caso *Dúo* fue un éxito enorme y Raúl Ruiz apareció en el firmamento de la vanguardia chilena”.

Dúo, de Raúl Ruiz, estrenada a fines de octubre de 1962, fue la primera experiencia teatral de Víctor Jara fuera del círculo del Teatro

de la Universidad de Chile. El elenco de esta obra estaba integrado por Héctor y Humberto Duvauchelle y —una vez más— por Gonzalo Palta. Es interesantísimo el testimonio de este último, por el hecho de haber sido dirigido por Víctor Jara tanto en un ambiente institucional, como en uno independiente: “Ahí sentí a Víctor enloquecido, jugando con esa cosa sin límites. No como en el ITUCH, donde él sentía un peso. Esto era una constante búsqueda. Lo veía más sonriente, más libre; estaba chocho... Era como esos trabajos alternativos, al lado de la obra grande en un horario extra”.

Esta locura de Víctor en el montaje de *Dúo* tenía causas más que comprensibles. La libertad de no tener que responder a una institución, complementada con el desafío de montar un texto ‘sin pies ni cabeza’ con una compañía teatral reconocida en la historia del teatro chileno como un verdadero referente vanguardista, debe haberle hecho sentir en su salsa.

¿Cómo era *Dúo*? Tanto a Humberto Duvauchelle como a Gonzalo Palta les resultó muy complicado explicarme el argumento de la obra. No porque tuvieran mala memoria, sino porque el texto de Ruiz era completamente disparatado. De hecho, a pesar de tener al autor cerca, éste nunca ayudó mucho: “una vez —recuerda Humberto— teníamos problemas con una escena... no podíamos resolverla. Entonces llamamos a Raúl y nos juntamos todos con él a las tres de la tarde. Entonces Víctor le planteó el problema a Raúl y este dijo: ‘pero si es muy simple; la salida es ésta...’, y empezó a silbar una melodía. Todos nos reímos un poco perplejos y Víctor le dijo: ‘pero qué es esto’. ‘Muy simple’, dijo Raúl, ‘ustedes me preguntan cuál es la solución y yo les digo...’ y siguió silbando la misma melodía. Nosotros estábamos desconcertados y Víctor le dijo que se dejara de tonterías, pero Raúl siguió silbando y se fue... no nos ayudó en nada”.

“No fue una obra que haya llegado al ‘gran público’. Era de un lenguaje bastante hermético —como suele ser el arte de Ruiz—, una pieza en que entrabas a aceptar un juego dislocado, sin sentido y te podías

cagar de risa o no entender nada, o quizás llevándote una cosa adentro. O a lo mejor te ibas, como lo hacía mucha gente...”, explica Gonzalo Palta.

Acerca de la temática de *Dúo*, Humberto Duvauchelle piensa que se trata el problema de la identidad, del cual tanto Víctor Jara como Raúl Ruiz siempre han mostrado preocupación a través de sus respectivos legados artísticos. Claro que con *Dúo* no se limita a tratar este problema como algo idiosincrásico del chileno, sino de la raza humana. Al respecto, Humberto plantea: “se jugaba como Borges... con ‘el otro’ y con el espejo. Recuerdo que conversábamos mucho con Víctor sobre todo por el trabajo con las máscaras. Por ejemplo, en *La maleta*, un criado traía a su patrón en un baúl. Y salía una pierna, un dedo, una mano, un codo. Pero no salía uno; salía el patrón con una cara, con otra cara... con cinco caras”. Gonzalo Palta, sobre el mismo punto, aporta: “Dentro de ese baúl hay un ‘otro yo’, que en realidad es un ‘otro él’... era como en una película de Hitchcock, en la cual va a haber un asesinato y nunca pasa nada. Finalmente, es el rollo del ‘yo’, del ser”.

Acerca de *Cambio de guardia*, el mismo actor (que interpretaba a un latifundista) cuenta: “Mi personaje era siniestro. Se sentaba a ver, más que su latifundio, el universo. Entonces tú no sabes si es Dios o el Demonio: tú ves a este latifundista que a veces parece un pobre viejo y de pronto un chupasangre, el que después tiene rollos existenciales, etc.”.

En aquella pieza “había un contenido –aporta Joan Jara como espectadora–, llegaba a ser tétrico ver a ese aristócrata deshaciéndose en su silla de ruedas; la decadencia absoluta”.

Víctor Jara volvió a dirigir otra obra con la Compañía de los Cuatro el año 68, sería *Entretengamos a Mr. Sloane*, del inglés Joe Orton. Por este trabajo obtuvo el premio a la mejor dirección de aquel año. Sin embargo, Humberto Duvauchelle cree que “Víctor se nos reveló con la obra de Ruiz, porque la obra de Orton era de una lectura clara tanto para él como para nosotros... aristotélica. En cambio, con *Dúo* aprendimos mucho más. Víctor tuvo muchas dificultades

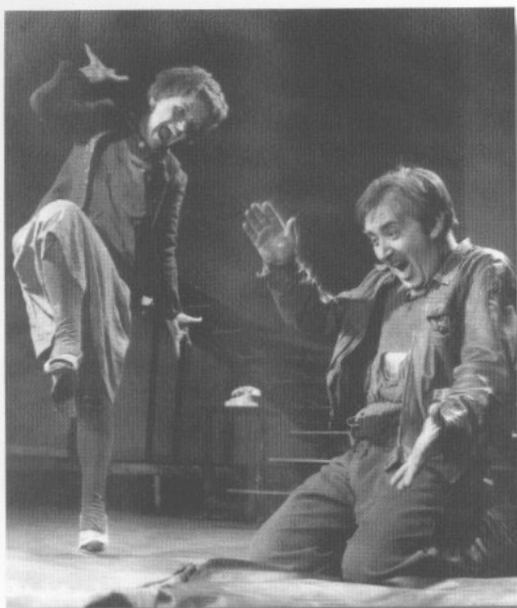
con esa obra y su trabajo de imaginería fue mucho mayor en ésta que en la otra”.

Dúo constituyó el primer intento de Víctor Jara de plantearse una nueva forma de hacer teatro, ya que hasta ese momento su labor había seguido, en mayor o menor medida, los preceptos de una escuela eminentemente stanislavskiana, enriquecida con estudios personales de la obra de Brecht y un conocimiento de primera mano de la cultura popular chilena. Y, en cuanto a la temática, a diferencia de sus anteriores trabajos, ambas obras de Ruiz acentúan el lado oscuro del ser humano, lo decadente; un claro contraste con la ternura de *Ánimas de día claro*, por ejemplo. Aun así, el sello artístico de Víctor Jara, eminentemente poético –tanto en lo musical como en lo teatral–, seguía notándose incluso en textos como los de *Dúo*. Humberto Duvauchelle no duda en afirmarlo: “La poesía de *Dúo* estaba en las atmósferas que Víctor lograba a través de los grandes silencios y en el trabajo de la luz”.

Víctor tenía treinta y estaba recién empezando.



CAPÍTULO IV



*Escena
de Los invasores,
con Bélgica Castro y
Tennyson Ferrada,
1963.*



Titulares de prensa que dan cuenta del éxito de "Ánimas de un día claro".

EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO

Donde las papas queman...

En 1963, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile invitó al director del teatro El Galpón, de Montevideo, Atahualpa del Cioppo, a dirigir su próximo estreno: *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. No era la primera vez que este ilustre invitado montaba esa obra; cuatro años antes lo había hecho en el mismo El Galpón, convirtiéndose aquella puesta en uno de los sucesos del teatro uruguayo. Atahualpa había visto *Parecido a la felicidad* y *Ánimas de día claro*; quizás fue por eso que solicitó al Instituto que Víctor Jara fuera su asistente. Esto significó un tremendo honor para el novato director, teniendo en cuenta la importancia de este uruguayo a nivel continental.

El montaje de la obra en Chile, contó, dentro del numeroso reparto, con la participación de actores como Marés González, Franklin Caicedo, Bélgica Castro, María Cánepa, Carmen Bunster, Mario Lorca, Juan Katevas, Pedro Orthous, Fernando Gallardo, Roberto Parada, Fernando González, Gonzalo Palta (como actor invitado), Eduardo Barril, Lucho Barahona y Domingo Tessier, entre tantos otros.

El círculo de tiza caucasiano, al igual que casi toda la temática de Bertolt Brecht, contiene una fuerte crítica social hacia la clase acomodo-

dada. En esta obra, específicamente, la acción nos lleva a una ciudad llamada Grusinia, en cuyo lujoso palacio, a costa de la miseria del pueblo, vive su gobernador. Estalla una revuelta donde éste es decapitado. Su familia debe huir, pero su esposa Natella, preocupada de rescatar sus lujosas ropas, abandona al pequeño heredero Michail. Gruche, una modesta sirvienta de palacio, se apiada de la guagüita y la lleva consigo a las montañas, afrontando junto a la criatura una difícil odisea. Corren los años, crece el niño, la paz vuelve a la ciudad y la madre de Michail quiere recuperar a su hijo. Gruche lo reclama como suyo, por haberlo salvado y criado, mientras que Natella, motivada por su posible participación de la herencia, hace lo propio apelando a su estirpe. Finalmente la disputa tiene que zanjarse por medio de una prueba en que el niño es puesto dentro de un círculo de tiza y ambas mujeres deben jalar hacia sí de un brazo del pequeño, siendo la verdadera la que logre llevarlo a su lado. La ganadora resulta ser Natella, pues Gruche no se atreve a hacerle daño a Michail. El juez, que es en realidad un por Diosero disfrazado, le concede la tutoría del pequeño a Gruche; una decisión "salomónica". Pero, a diferencia del relato bíblico, el contexto de esta historia apunta a una "moraleja" más política. Parte del coro final dice lo siguiente: "Pero vosotros, público del Círculo de Tiza,/ recordad lo que dicen los viejos/ *las cosas deben pertenecer a quienes sepan cuidar de ellas:/* Los niños, para que florezcan/ a las mujeres maternas./ Los coches, para que marchen bien/a los buenos conductores./ *Y el valle a los que riegan, para que traiga frutos*". A través de esta alegoría, está claro el manifiesto de un autor comunista, montado por un director comunista e interpretado por un elenco compuesto, en su mayoría, por actores de similares tendencias.

No hay que ser adivino, entonces, para suponer el tremendo impacto, más allá de lo estrictamente artístico, que tuvo este montaje. Este acontecimiento se produjo en el año 1963, en pleno fragor político. En 1964 Salvador Allende se repostularía como candidato a ocupar la primera magistratura. Era una época de tremenda polarización polí-

tica a nivel mundial. Además, esta obra fue montada por la mayor institución teatral del país. Todo esto desató una fuerte polémica en la opinión pública y un debate que se extendió a todas las esferas sociales del país.

Para Víctor Jara, en lo exclusivamente teatral, la posibilidad de acercarse a un texto de Brecht (uno de sus autores favoritos), junto a un director del porte de del Cioppo, debe haber significado un tremendo desafío profesional ya que, además, quedó como responsable del mantenimiento de la obra en cartelera una vez que el director uruguayo se fue de Chile.

Víctor, años después, se referiría a este director diciendo: "Atahualpa es un hombre que nos pertenece a todos. Es un gran maestro íntegro, con ímpetu de trabajo y claridad asombrosa. Tiene edad, pero es muy joven."¹²

LOS INVASORES

¿De dónde hacia dónde va?

Cuando aún no se apagaban los ecos de *El círculo de tiza caucasiano*, la comisión de lectura del ITUCH, siguiendo con la tendencia de montar obras que abordaran temas de contingencia política, propone el montaje de *Los invasores*, de Egon Wolff, dramaturgo chileno de ascendencia alemana. Esta obra fue aceptada y el consejo directivo le asigna su dirección a Víctor Jara. Sería ésta su primera incursión como director de planta, obviando su trabajo en *Ánimas...*

¹² "Habla y canta Víctor Jara". Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

Los invasores fue estrenada el 19 de octubre de 1963 con el siguiente elenco (por orden de aparición):

PIETÁ	María Cánepa
LUCAS	Héctor Magglio
CHINA.....	Tennyson Ferrada
TOLETOLE	Bélgica Castro
MARCELA	Ximena Gallardo
BOBBY	Lucho Barahona
ALÍ BABÁ	Gonzalo Palta
EL COJO	Alfredo Mariño

Amaya Clunes estuvo a cargo tanto del diseño del vestuario como de la escenografía. La música y los efectos sonoros fueron de Gustavo Becerra y la iluminación de Remberto Latorre.

La trama de esta obra está centrada en un tema social muy presente en aquella época: el de la lucha de clases. *Los invasores*, cuya acción transcurre en la mansión de Lucas Meyer, muestra el temor pasivo de la burguesía frente a un posible alzamiento revolucionario de “los del otro lado del río”, quienes viven en medio de la miseria a pocos metros de su casa. La confortable propiedad de este industrial burgués comienza a ser invadida por unos extraños seres pertenecientes al lumpen proletario. Es una penetración violenta en tanto invasión, pero suavizada por la actitud pusilánime del propietario, quien no tiene la convicción suficiente para desalojar su casa y se deja seducir por la astucia y el encanto del líder de los invasores —China— encarnado por Tennyson Ferrada. De a poco, los intrusos van ganando terreno y concretando un proyecto revolucionario bastante grotesco que, por ejemplo, incluye el linchamiento del perro de los Meyer, la transformación de las bibliotecas en hospitales o el uso de las catedrales como comedores públicos.

Finalmente, toda esta invasión vivida por la familia Meyer es tan sólo un mal sueño, un horroroso delirio onírico del cual el protagonista despierta, para seguir viviendo su vida tal como antes.

Hasta ahí no aparece ninguna contradicción ideológica para el director Víctor Jara. En la obra se percibe la revolución como una pesadilla, los personajes proletarios aparecen en el texto como unos seres inverosímiles que, para forjar un nuevo mundo, van acabando con todo a su paso, tal como los vería Lucas Meyer en su conciencia culpable. Su temor a perder los privilegios es tal, que hasta en sueños vive atemorizado de que esta posibilidad esté latente, pues la revolución se muestra para él como algo destructivo. Al final, el texto se vuelve desconcertante: una vez que las aguas de la conciencia de Meyer se aquietan al despertar totalmente de la pesadilla, el mismo vidrio de la propiedad vuelve a ser trizado y se asoma nuevamente una mano, como al comienzo de la invasión. Entonces surge la pregunta: ¿se trató o no de un sueño? Si esta segunda visión no es realmente una pesadilla, como se sugiere en el momento que se quiebra el vidrio y entra la mano por segunda vez, queda planteada una especie de indefinición o poca claridad política en el texto, más evidente aún si tenemos en cuenta que en el desarrollo del drama aparecen motivos de venganza personal del China en contra de Meyer. ¿Qué quiso decir el autor? Se puede concluir de la lectura actual del texto y, gracias también a las conversaciones mantenidas con Egon Wolff, que, más allá de las interpretaciones ideológicas y los debates a los que esta obra puede conducir, el autor tuvo la honestidad de manifestar sus propios temores de burgués. Hay, por ende, una crítica político-moral, de la cual Egon Wolff no se aparta. El hecho de que al final quede flotando el interrogante de si fue un sueño o no, según el autor, es “una autoadvertencia”: las pesadillas pueden llegar a hacerse reales si no hay un cambio radical en la conciencia de quienes detentan el poder.

De todos modos es importante dejar en claro que Egon Wolff no presenta una obra “pro-algo” o “anti-algo”... el panfleto está ausente.

Según el dramaturgo: “Mi intención fue, basándome en las ideas del terror que habían en ese tiempo hacia los cambios sociales, permitir al China en sus diálogos, en sus conversaciones, ir desmontando las estrategias y los valores que la burguesía construye para justificar su posición egoísta. El China ironiza, desmonta, descompone, deshace todo esto, pero nunca hace un panegírico de la revolución...”.

Egon escribió un texto en el programa de la obra que puede aclararnos su punto de vista. Comienza con un planteamiento de Pascal: *Porque resulta honorable matar a un hombre si habita al otro lado del río*. Y a partir de lo anterior reflexiona: “pienso que en este momento histórico de definiciones, la burguesía, me refiero a la burguesía violenta... se bate en retirada. Hemos oído sus argumentos hasta la saciedad. La excelencia de los aptos... el derecho moral de la propiedad... la pobreza, un estado de impotencia... la inalterabilidad del estado de cosas... la incurabilidad del egoísmo... la falta de esperanzas para un mundo condenado para siempre a la rapiña y la tortura... Los seguiremos oyendo. (...) No se trata ya de condenar el problema a la ignorancia, envolviéndolo en banderas de un color u otro. Es ése un cómodo artificio para postergar la hora en que la violencia de un lado del río responderá a la violencia del otro, si no actuamos inteligentemente y hacemos un mundo mejor para todos, a la manera humana, con el espíritu, la razón y la ternura...”¹³ Si nos remitimos a esta reflexión, podemos deducir que el autor, más que un problema político, a través de la obra *Los invasores* pretendió plantear un asunto existencial. El problema radica en que, para hacer tal, creó un texto que aborda un tema de contingencia política de una forma apolítica, en una época de polarización extrema, en la que el que no pertenecía a un lado, necesariamente estaba en el otro. Los términos medios no tenían lugar y, en ese sentido, *Los invasores* constituyó una excepción. Es muy necesario tener claros los alcances

¹³ Extracto del programa de *Los invasores*, de Egon Wolff, ITUCH, 1963.

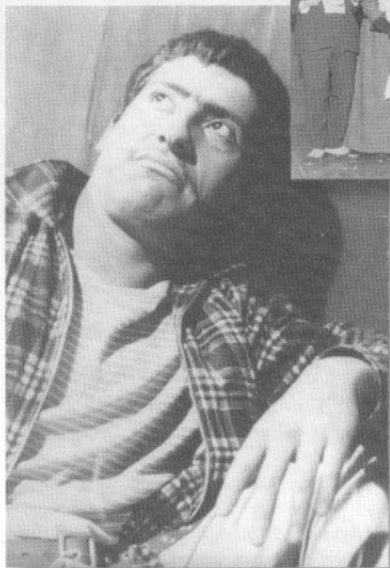


Fiesta de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en 1956. Víctor Jara, arriba a la izquierda, junto a Jaime Vadell.

Víctor Jara en Las de Caín, 1957.

*Víctor Jara y otro estudiante junto a Mario Lorca
La fierecilla domada, 1958*

Prueba de maquillaje, La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón, 1958, Teatro Experimental. En la foto, de izquierda a derecha, Víctor Jara, Jaime Silva, otro alumno de la Escuela de la Universidad de Chile y Tomás Vidiella.



*Elenco de
El sombrero de paja de Italia, 1956.
De pie, Víctor Jara,
el segundo de derecha a izquierda.*

En El gesticulador, 1957.

Programa del Cuarto Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro, en el cual Víctor debutó como director con la obra de Alejandro Sieveking, Parecido a la felicidad, en septiembre de 1959.

La Compañía Nuevo Teatro de Chile llega a La Habana, Cuba con Parecido a la felicidad 1960



Víctor, a la derecha, en la escenografía de Parecido a la felicidad, junto a Bélgica Castro, Lucho Barahona, Miriam Benovich y Alejandro Sieveking.

En el escenario del Teatro Antonio Varas, todo el equipo de Ánimas de día claro, (ITUCH, 1962). Arriba, de izquierda a derecha, las cinco "ánimas": María Cánepa, Carmen Bunster, Kerry Keller, Marés González y Bélgica Castro. Abajo, el asistente de dirección, Luis Poirot; el escenógrafo, Guillermo Núñez; el autor, Alejandro Sieveking; la asistente de escenografía, Bruna Contreras; el director, Víctor Jara; el iluminador, Víctor Segura; el director de escena, Jorge Acevedo y los actores María Valle, Lucho Barahona, Gonzalo Palta y Tennyson Ferrada. Único ausente: Sergio Zapata, el vestuarista.



Dos aspectos del montaje de Dúo, de Raúl Ruiz, 1962, pieza teatral compuesta por dos obras: La maleta y Cambio de guardia. Izquierda: una escena de la primera. Derecha: Héctor y Humberto Duvauchelle en otra escena de la segunda.

VICTOR JARA

EN "ANIMAS DE DÍA CLARO", el ITUCH presentó a un nuevo director: Victor Jara, alumno a punto de egresar de la Escuela de Teatro. Para los críticos y comentaristas especializados, Jara no era un desconocido. Años antes, en un "Festival de Alumnos", había obtenido gran éxito con "Parecido a la Felicidad", de Alejandro Sieveking.

Jara entró a la Escuela de Teatro con el propósito de ser actor. Lo hizo en "Los Geniales Sonderling", "Las de Caín", "La Verdad Sospechosa", y "El Sombrero de Paja de Italia". Pero luego la casualidad le hizo desviar su intención.

—Nos aprontábamos para el festival — recuerda Jara — y mi curso preparaba una comedia musical. A última hora falló el director y, para salvar la situación, mi compañero Alejandro Sieveking me propuso dirigir una obra suya: "Parecido a la Felicidad". Ya antes me había hablado de ella. El tema me apasionaba y en un rapto de audacia acepté. Cuando supe que Bélgica Castro actuaría como actriz invitada, me asusté bastante. Mis conocimientos eran sólo teóricos y ella estaba acostumbrada a trabajar con directores de verdad.

Pero Bélgica no extrañó el cambio y siguió fielmente las indicaciones del joven principiante. Es más, en algunas oportunidades invitó a otros miembros del ITUCH para que lo vieran dirigir.

La obra se estrenó en el Lex, y la crítica la trató bien. Decidieron, entonces, realizar una gira a través del país. Aprovechando el vagón cultural de los Ferrocarriles del Estado, actuaron desde La Serena hasta Concepción.

Y surgió un proyecto más ambicioso todavía: visitar Argentina y Uruguay. Domingo Piga —director de la escuela— dio el visto bueno, y partieron, con dos obras: "Casi Casamiento", de Barros Grez, y "Parecido a la Felicidad", de Sieveking. Debutaron en "El Galpón", de Montevideo, con la primera. La crítica fue dura. La gira estaba a punto de convertirse en un fracaso. La noche siguiente le tocaba el turno a "Parecido a la Felicidad".

—Todos teníamos mucho miedo —nos dice Jara—. Era la primera compañía chilena que actuaba en Montevideo y no queríamos dejar una mala impresión de nuestro teatro.

Pero esa noche triunfaron. En Buenos



Aires ocurrió lo mismo. En seguida la gira por Cuba, Venezuela, Colombia, Panamá, Costa Rica, Guatemala y México. Todos los integrantes del elenco recibieron ventajosas propuestas. Algunos "tentaron". La actriz Miriam Benovici quedó en Cuba; el escenógrafo Fernald Krahn aceptó un contrato para EE. UU. el mismo el actor Tomás Vidiella.

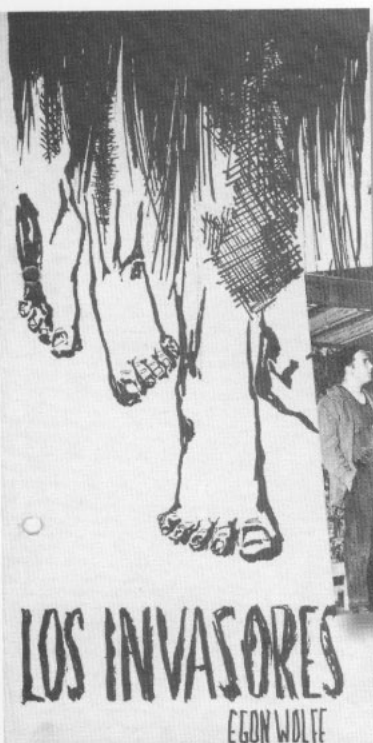
Jara y Sieveking regresaron. Jara volvió a estudiar. Su nuevo trabajo fue "Mandrágora", de Maquavello. Este, además, mereció un cinco. Su siguiente obra, "Animas de Día Claro", cumple una temporada en el Antonio Varas. Actualmente prepara su examen final, tesis de egresar, con "La Excepción y Regla", de B. Brecht. Esta pieza será llevada en extensión por diferentes provincias durante el mes de agosto.

Nos confiesa que, por el momento la dirección es lo que más le atrae, y que también le gustaría actuar de vez cuando. Su mayor ambición es dirigir una obra de Shakespeare. Tal vez "Romeo y Julieta" o "El Jardín de los Cerezos de Chejov".

Según Jara, falta un teatro realmente popular y chileno. Un teatro de gente ven, que salga a conquistar más público. Para ello es necesaria una escenografía menos pesada: la que actualmente se presenta en nuestros escenarios es poco viable. Finalmente, nos confiesa que sus sueños están dirigidos a Jeanne Moreau.

—Soy un hombre de suerte. Y a lo mejor... ¿Quién sabe? —termina sonriendo.

M.



Portada del programa de Los invasores, de Egon Wolff.



Víctor Jara dando indicaciones a Tennyson Ferrada y María Cánepa, en Los invasores, de Egon Wolff, ITUCH, 1963.



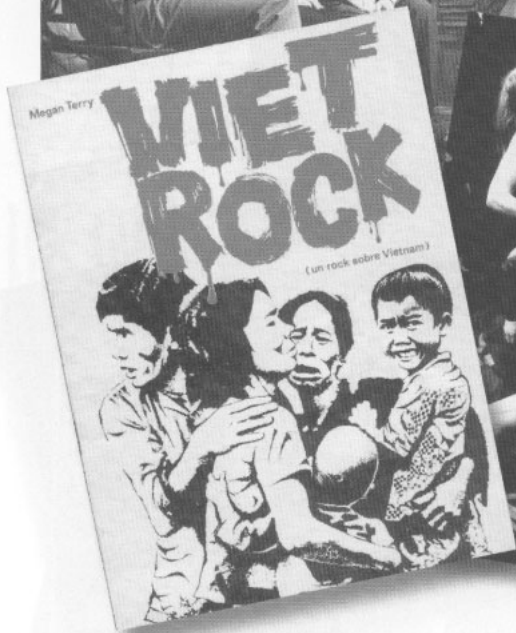
Director y autor de Los invasores durante un ensayo.

Escena de La remolienda (ITUCH, 1965), con la totalidad del elenco. primer plano, Tomás Vidiella, María Castiglione, Eduardo Barril y Jo. Boudon. En segundo plano, alrededor de una mesa: al centro, Tennyson Ferrer hacia la derecha, Carmen Bunster, Mario Lorca, Claudia Paz, Juan Katev Kerry Keller, Lucho Barahona, Sonia Mena y Bélgica Castro.



La escena de “los topones”, creada por el director Víctor Jara. En la foto, Juan Katevas y Kerry Keller “versus” Mario Lorca y Claudia Paz.

Escena de La casa vieja, de Abelardo Estorino, ITUCH, 1966. De izquierda a derecha, Mario Lorca, Bélgica Castro, Tennyson Ferrada, Sonia Mena y Rubén Sotoconil.



Programa de Viet Rock, de Megan Terry, DETUCH, 1969.

Violeta Vidaurre y Jaime Azócar, en una escena de Antígona, 1969.

de esta obra en ese momento histórico para comprender a Víctor Jara y suponer lo que debió haber significado para él enfrentar esta puesta en escena. El contexto político de los 60 en Chile era el de la Guerra Fría, con una revolución cubana recién conquistada, una campaña presidencial en pleno fragor... es decir, un ambiente polarizado del que nadie estaba ajeno y menos aún el propio Víctor Jara, militante de las Juventudes Comunistas, desde fines de los 50, y con una gran e innegable sensibilidad política. En sus manos cayó una obra que representaba los temores de una clase social a la cual criticaba y que más tarde se convertiría en uno de los blancos predilectos de sus canciones y que, al mismo tiempo presenta una visión, para él, distorsionada de la clase proletaria con aspiraciones revolucionarias. Pero, como buen profesional, debía ser fiel a un texto que lo ponía en jaque, no sólo a nivel artístico. Por otra parte, tenía una presión extra: al estar recién contratado por el Instituto, no podía darse el lujo de rechazar este trabajo o de enfrentarlo de una forma más personal, tal como hizo seis años después, cuando le tocó dirigir *Viet Rock*. A todo eso, hay que sumarle la presencia del autor en algunos ensayos, con el que, definitivamente, no tenía el mismo *feeling* que con Alejandro Sieveking.

Pero, además de esta problemática interna o de conciencia, Egon Wolff plantea que dirigir *Los invasores* también significó para Víctor Jara enfrentarse a presiones externas, específicamente las de su partido, que consideraba —siempre remitiéndonos al testimonio del autor— que la obra podría ser perjudicial para la campaña de Allende. El crítico teatral “Sulfito”, en su columna del diario *La Última Hora*, escribió un comentario sobre *Los invasores* titulado “El temor a Allende”: “En vez de *Los invasores*, esta obra de Egon Wolff podría llamarse ‘El Dedo en la Llagá’. (...) es un documento social y político que capta el sentir de un fuerte sector de la burguesía frente a las eclosiones sociales de nuestros días. Más aún, refleja el temor subconsciente de mucha gente frente al comunismo, las transformaciones sociales y aún la posibilidad de que Salvador Allende emerja victorioso en las próximas elecciones presi-

denciales”. Pese a este clima, Wolff rescata que el director fue “fiel a los símbolos, los contenidos y los alcances de la obra. Víctor tenía una gran sensibilidad y apertura, lo que le permitía entender las fuerzas que motivaban a la burguesía como ente entorpecedor de un proceso de justicia social en Chile...”. Es muy interesante este planteamiento, siendo que —como ya se señaló— él mismo reconoce haber volcado en *Los invasores* los temores de una burguesía a la cual también pertenecía. Si efectivamente Víctor Jara tenía esa apertura de pensamiento como para comprender el actuar burgués, es otro elemento útil para comprender por qué llegó a ser tan peligroso para la oligarquía chilena. Finalmente la obra fue estrenada y se produjo una interesante confusión en la opinión pública. Egon Wolff cuenta que después de su estreno hubo muchas amistades burguesas que le quitaron el saludo y lo tildaron de “comunacho” y “los comunistas tampoco me saludaron más —recuerda el autor— porque decían que había escrito una obra desde un punto de vista burgués: efectivamente así lo hice... lógico, porque son los terrores de un burgués”. Al mismo tiempo, Bélgica Castro —quien encarnaba a la Toletole— recuerda que había gente que después de la función les preguntaba si eran pro o antiallendistas, siendo que la mayoría del elenco era de izquierda.

Probablemente, ese “inevitable conflicto de clases” entre autor y director, en el que este último: “estaba resuelto a dirigir la obra de modo que la simpatía del público se volcara del lado de los pordioseros, mientras que Egon quería que el énfasis se pusiera en los temores y la inseguridad de los habitantes de la casa”,¹⁴ como se plantea en *...Un canto truncado*, fue un potenciador del montaje, ya que, tanto la peligrosidad de la invasión como la simpatía que despertaron los proletarios en el público, fueron elementos decisivos dentro de dicho debate. Sin duda que montar una obra en la que se muestra una invasión de esas caracte-

¹⁴ Víctor Jara: *un canto truncado*, Joan Jara, 1983. 1ª edición, marzo 1999.

rísticas produjo temor entre gran parte del público burgués que asistía al Varas, al mismo tiempo que pudo haber descolocado un tanto a quienes tenían como referente la antes estrenada *El círculo de tiza caucasiano*.

En todo caso, al parecer dentro del elenco no hubo mucha satisfacción por el resultado. Por ejemplo, María Cánepa, quien interpretó a Pietá Meyer recuerda: “*Los invasores* fue una obra un poquito frustrada. La gente como que se asustó, porque Egon en la obra quería hacer ver la invasión de gente que no estaba preparada para hacer un cambio. Era interesante, pero no pasó nada... teníamos un poco de miedo, porque era un poco negativo hacerla en ese momento... parece que Egon quería decir algo que no se vio”.

Pero dejando de lado por un momento el contenido, también es interesante tener un testimonio que nos aproxime a una percepción estética del montaje. Para eso es esclarecedor conocer la descripción de la escenografía hecha por Amaya Clunes, la escenógrafa y vestuarista de *Los invasores*:

Este proyecto, junto a *Romeo y Julieta*, son los más significativos hechos por mí desde el punto de vista de la creación espacial en el Teatro Antonio Varas. Víctor me dio bastante libertad y pude desarrollar un trabajo que hasta el día de hoy encuentro válido (...) *Los invasores* nos daba el desafío de recrear una casa burguesa invadida, en el momento de las pesadillas de su propietario industrial, por elementos del lumpen proletario. El primer impulso de Víctor fue mostrar de manera realista el confort de una clase acomodada. Pero le propuse —y aceptó— representar más bien el concepto del confort poderoso, de un confort insensible, pero temeroso. Pasamos de una ilustración iconográfica a una serie de signos indicativos y simbólicos de la clase burguesa. Propuse una escenografía que permitiera la realidad y la irrealidad al mismo tiempo apoyadas por la iluminación. Para eso creé un dispositivo de bastidores gigantes que se perdían en la altura del escenario (...) Los grandes basti-

dores 'texturados' por la pintura y dispuestos en profundidad, constituían los muros de la casa. Como en el caso de la plantación de las telas pintadas no había puertas practicables, se entraba por entre los bastidores. Pero el elemento central era una gran escalera curva con dos salidas superiores hacia los dormitorios (...) El panorama de fondo era una inmensa ventana gracias a una gran cortina transparente, donde el cristal se hacía evidente sólo en el momento de sentir que era quebrado por una piedra (efecto de proyección). A esto se le agrega la prolongación fuera del escenario de una especie de terraza interior semitransparente construida en madera, que permitía una iluminación inferior. Los bastidores dobles y la terraza semitransparente al ser iluminadas desde el interior, permitían perder la noción de los límites y obtener la sensación de vértigo y pesadilla. Según Svodoba, no debe haber cambios de decorado, sino que el decorado debe cambiar, se transforma, actúa como parte del discurso global...¹⁵

Víctor Jara, apoyándose en el aporte de los elementos escenográficos ya descritos y a una iluminación plagada de efectos y de creación de ambientes, logró algo por lo que ya había sido elogiado en sus trabajos anteriores: la atmósfera de la obra. Como ya se planteó, la peligrosidad de la invasión llegó al público, gracias a una efectiva dirección espacial de los actores, más allá de si los personajes estaban bien encarnados o no, cosa que muchos entrevistados y críticos de la época —por primera vez— cuestionaron. Yolanda Montecinos, entonces crítica teatral del diario *Las Últimas Noticias*, comenta: "la inconsistencia del texto le impide llegar (a Víctor Jara) a resultados más positivos. Construye una plana de movimientos llena de sutilezas, desplaza a los actores como parte de un ballet expresionista y obtiene de algunos de ellos

¹⁵ Revista *Conjunto* N° 108. Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, Cuba. Enero-marzo, 1998.

actuaciones de un patetismo pocas veces visto en elementos del ITUCH. Todo ello aminora, en parte, la debilidad del texto”.

A esas alturas, el poder creativo del joven director estaba creciendo y adquiría matices muy marcados con respecto a sus colegas contemporáneos. Se había acercado al teatro chileno desde prismas muy diferentes: al realismo poético-sicológico con *Parecido a la felicidad*; al realismo mágico, con *Ánimas de día claro*; a la vanguardia experimental, con *Dúo* y al realismo expresionista, con *Los invasores*.

Los invasores, junto a *Ánimas de día claro* tuvo una temporada veraniega en 1964, en la que, en ambas obras, el propio Víctor Jara reemplazó a Gonzalo Palta, quien se había retirado del ITUCH.

LA MAÑA CON EL ICTUS

Caminos para seguir caminando...

En 1964 Eduardo Frei Montalva asumía la Presidencia de Chile. Fue el mismo año en que Joan Jara dio a luz a Amanda, la única hija biológica de Víctor Jara; la otra es Manuela, hija de Patricio Bunster con Joan, a quien consideraba como propia. Paralelamente fue contratado por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile como profesor de actuación, cargo que ejerció, aunque no en forma regular, hasta 1967. Al mismo tiempo comienza a dirigir un taller de teatro, creado por Domingo Tessier en la Casa de la Cultura de Ñuñoa.

Mónica Carrasco, quien fue su alumna en dicho taller, lo recuerda como un profesor que: “nos hacía jugar con el teatro, lo cual era maravilloso. Ahí conocimos lo que son las improvisaciones. Después, cuando entré a la escuela de la Chile, me di cuenta de que no se usaba mucho. Pero lo que más nos quedó de Víctor, era esa cosa mis-

tica del teatro que él tenía. Cuando un profesor te entrega eso, es mucho más importante a que te hagan una ‘súper clase magistral’”. A pesar de ser éste un taller de aficionados, que no tenía como fin último formar actores profesionales, del mismo salió gente como la misma Mónica Carrasco, Óscar Hernández, Hugo Medina, Carlos Matamala, Patricia Guzmán, Jorge Durán, Eduardo Durán (director de cine que actualmente trabaja en Brasil), entre otros. Mónica Carrasco recalca: “éramos quince en la Casa de la Cultura y de ahí nos fuimos ocho a la escuela de teatro”. Con ese grupo, Víctor Jara adaptó como comedia musical y dirigió la obra de Antonio Skármeta *Los vecinos*.

Ese mismo año estuvo encargado del remontaje de *El círculo de tiza caucasiano*, respetando la dirección original de Atahualpa del Cioppo. También, con ocasión del Primer Festival de Teatro de Atlántida, fue a Uruguay como parte de la delegación del ITUCH, a presentar *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Edward Albee, dirigida por Agustín Siré y *Ánimas de día claro*, en donde el propio Víctor interpretó el papel de Nano. El último día del festival fue animado por los chilenos. El diario montevideano *El Día*, en su edición del 16 de septiembre de 1964, comenta: “*Ánimas de día claro* vino a cerrar con broche de fulgor diamantino (velado y resplandeciente al mismo tiempo) un festival internacional de teatro que, por muchas razones, deja un saldo francamente positivo y cuyos logros más considerables deben ser acreditados a la participación de conjuntos procedentes de Chile y Brasil”. La obra de Sieveking gustó tanto que el elenco debió quedarse en Montevideo, presentándose en El Galpón durante una breve temporada, tras la cual regresaron a Chile.

En 1965 Víctor Jara incursionaría, por segunda vez, fuera de la esfera del teatro de la Universidad de Chile. Fue invitado por la compañía teatral independiente ICTUS para dirigir la obra de la dramaturga inglesa Ann Jellicoe, *The knack (La maña)*. En Inglaterra, ese mismo año,

había sido llevada al cine, dirigida por Richard Lester, el mismo director de las dos primeras películas de Los Beatles: *A hard day's night* y *Help!*

El elenco estaba conformado por Jaime Vadell, Nelson Villagra, Delfina Guzmán y Fernando Bordeu, quien, según se refiere en ... *Un canto truncado*, había instado a Víctor a probar suerte en la escuela de teatro, nueve años atrás.

Hasta ese momento, como director profesional, tan sólo había dirigido obras de autores chilenos: Sieveking, Wolff y Ruiz. Ahora se acercaría a un texto escrito por una compatriota de su esposa Joan.

La maña es una obra donde los tres jóvenes personajes masculinos: Colen, Tom y Tolen viven juntos en una casa. Uno de los hombres –Tolen– es el que cree tener “la maña” por su carácter fuerte y seductor. Es de aquellos tipos que aseguran acostarse con siete mujeres diferentes por semana. Siente una cierta rivalidad –la que se va dando muy sutilmente con el transcurrir de la obra– con Tom, el otro habitante de la casa que parece ser menos hablador pero más sólido en cuanto a su forma de ser. Colin, el tercer personaje, es el típico ser de carácter tímido e inseguro con las mujeres; lo único que quiere es que Tolen le enseñe las armas de seducción.

Las situaciones del comienzo retratan los clásicos problemas domésticos de tres solteros viviendo juntos, como el color de una de las paredes o el desorden provocado por los bultos de uno que molesta al otro, que a su vez está en la disyuntiva de vender o no su cama... o sea, nada del otro mundo. De repente, la rutina de estos tres hombres es interrumpida por una bella e inocente joven provinciana (Nancy), perdida en la ciudad, quien llega pidiendo ayuda para encontrar un lugar. Inmediatamente comienzan los juegos de seducción, las competencias de egos y el florecimiento de sentimientos que en la cotidianidad anterior no se habían manifestado.

Es una obra realista psicológica con diálogos bastante absurdos, en la que es muy interesante ir descubriendo, a medida que se desarro-

lla la trama, las relaciones y sicologías de estos personajes sometidos a situaciones “cotidianamente extremas”.¹⁶

Víctor Jara ya había trabajado este nivel tan sutil de relaciones dramáticas en *Parecido a la felicidad*. Por otra parte, ésta es una obra plagada de entradas y salidas de escenas... de relevos de personajes y que exige el gran dominio que Víctor tenía de lo rítmico y coreográfico en escena. Además, *La mañana* es una obra de personajes jóvenes y situaciones de jóvenes. En aquellos años, Víctor era el único director consolidado que podía considerarse joven, tenía treinta y tres años de edad.

Estos requisitos lo presentan como el director idóneo para este montaje aquí en Chile. Por otra parte, la invitación del ICTUS, además de los antecedentes ya proporcionados, también obedeció, según Jaime Celedón, a un asunto de amistad. Dejando de lado la antigua camaradería entre Víctor y Nelson Villagra, el ambiente en que toda esta gente se movía estaba sumamente interrelacionado. Víctor era amigo de Jorge Díaz, quien a su vez lo era de Jaime Celedón. Este último trabajaba en una película con Raúl Ruiz, quien asimismo había trabajado dos años antes con Víctor... etc.

Lo cierto es que el resultado dio muy buenos frutos. Víctor obtuvo dos importantes premios por su trabajo en *La mañana*: el Laurel de Oro, premio basado en una votación popular y otorgado por el diario *El Clarín* y la radio Pacífico. También fue distinguido como el mejor director del año, con el Premio de la Crítica del Círculo de Periodistas.

Pero, al parecer, no fue un trabajo fácil. De hecho, al leer el texto se aprecia una atmósfera de fuerte erotismo y liberación sexual, que en Europa recién comenzaba a hacerse sentir. Además la obra está cargada de un humor muy inglés. Por lo tanto, el trabajo de Víctor Jara debe

¹⁶ Con este término me refiero a situaciones sin importancia que adquieren una dimensión más grande por los conflictos a los que conlleva. Por ejemplo, los pelos en el lavatorio de un baño comunitario.

haber tenido elementos eminentemente intuitivos, ya que en 1965 en Chile la realidad distaba mucho de lo que esta obra dejaba entrever y, además, él mismo jamás había estado en Inglaterra... pero estaba casado con Joan Turner, una inglesa. No podemos dejar de lado la influencia que debe haber supuesto su relación con ella. Tiene que haber sido un elemento fundamental para su acercamiento al texto. Hacía más de cuatro años que estaban viviendo juntos y el joven director había hecho suyas muchas de las costumbres de su esposa. De hecho, esto se dejaba ver en simples anécdotas, como la recordada por Delfina Guzmán, quien interpretó a Nancy: “estábamos toda la mañana en esto del *training* (eran dirigidos también por Joan) y en la tarde ensayábamos la obra. Llevábamos nuestra comida y hacíamos un pic-nic ahí mismo. Me acuerdo que Víctor y Nelson peleaban tanto, porque como vivía con la Joan, Víctor había adquirido formas gringas de vivir y como Nelson era chileno... bueno, al igual que Víctor... ¡Las peleas por los sándwichs de dulce de membrillo con queso que traía Víctor! Nelson se enfurecía, porque era algo tan inglés y le decía: ‘Siútico, hueón, que te estáis comiendo esa mierda que es pésima’... y yo le decía: ‘pero déjalo, si le gusta...’”.

Pero, volviendo a *La maña*, Lucho Poirot, quien hizo las fotografías del montaje, cree que fue una pieza dada antes de tiempo, ya que las situaciones eran muy de jóvenes ingleses y en esos años Chile era un país mucho más provinciano que hoy. Él cree que el primer problema al que se enfrentaron con ese texto, fue entender sus alcances y significaciones.

Delfina Guzmán piensa que el buen resultado que se logró con *La maña* fue porque el acercamiento al texto se hizo en forma sensorial y corporal: “todas las mañanas hacíamos *trainings* en los que nos aproximábamos a la música de los Beatles, que fue un puente para meternos en la cuestión inglesa. Para mí era una experiencia distinta, porque yo venía de la Universidad de Concepción, donde estábamos muy amarrados a las ideas. Con Víctor partíamos de lo corporal”.

Nelson Villagra concuerda en el sentido corporal rítmico que se le dio a esta puesta en escena. Él cree que la sicología de los personajes era por Víctor dejada más al arbitrio del actor: “en ese momento, como director, tenía menos dominio sobre la sicología de los personajes que sobre la relación física de ellos. Era muy importante para él si un personaje se tocaba o no con el otro; si estaba más lejos o más cerca; las entradas y salidas; si este personaje se asoma por la ventana antes de entrar... toda la parte sensual-física... si la seducción que hacía mi personaje era brutal o no...”.

Lucho Poirot —quien además asistía mucho a los ensayos— plantea que otro de los conflictos con que se encontró al momento de dirigir tal elenco era el de que: “Víctor no les aguantaba a los actores sus tics y mañas. Nelson era un tipo lleno de mañas efectistas y resultonas y Víctor luchaba en contra de eso. Yo recuerdo a los actores muy bien en ese montaje... creo que la Delfina era primera vez que hacía un personaje”.

LA REMOLIENDA, TEATRO-MUSICAL / MÚSICA-TEATRAL

Deja su huella en el viento...

Paralelamente al trabajo de Víctor con el ICTUS, el comité de lectura del ITUCH ya había elegido una nueva obra de Alejandro Sieveking para que fuese uno de los estrenos del Antonio Varas de 1965. Se trataba de *La remolienda*, que con el tiempo se transformaría en un indiscutible clásico de la dramaturgia chilena, montada en innumerables ocasiones tanto a nivel profesional como aficionado.

Obviamente, la responsabilidad del montaje recayó en las manos del ya consolidado director Víctor Jara. ¿Por qué decimos “obvia-

te”? Porque ya había sugerido en *Ánimas de día claro* una forma diferente de llevar el campo chileno al escenario. En ella había plasmado el concepto de mostrar situaciones dramáticamente efectivas en un contexto campesino, abordando un desarrollo mucho más profundo de la poesía del campo y la sicología de sus personajes. Siempre que fue necesario se hizo evidente en su trabajo el haber crecido en un entorno campesino, manteniendo sus raíces intactas en él.

Por otra parte, *La remolienda*, según palabras de su propio autor, originalmente era una comedia musical y Víctor Jara, a esas alturas, tenía también una trayectoria como cantor popular, aunque todavía no como solista, sino sólo como integrante de Cuncumén. Fue él mismo quien eliminó casi el ochenta por ciento de las canciones y dejó tan sólo aquellas necesarias para que la historia pudiera contarse. Además, en la probada dupla Sieveking-Jara se daba una química maravillosa. Alejandro Sieveking confiesa: “Mis obras sin la dirección de Víctor no funcionaban. Teníamos una afinidad en que no teníamos que explicarnos nada, lisa y llanamente. Él entendía que esa cosa era obviamente así. En cambio, a otros directores tenía que explicarles cosas que eran elementales para mí y no entendía cómo se iban para otro lado”. Durante los ensayos, había un trabajo codo a codo entre el director y el dramaturgo: “Su aporte al texto fue mucho mayor en *La remolienda* que en *Ánimas...*, a la cual casi no le hizo ningún cambio”. Incluso Víctor creó una escena en la que los huasos juegan a los “topones”, una tradición campesina en la que los hombres toman en brazos a sus mujeres y chocan contra el hombro del otro huaso. Ésa fue la solución escénica que sugirió para mostrar la felicidad de los campesinos por haber conseguido la mano de sus amadas. Lástima que ésta sería la última vez que un texto de Alejandro Sieveking fuera montado por él.

Es importante recalcar que *La remolienda* tiene un tratamiento de lo popular diferente al de *Ánimas de día claro*; con un tono más de comedia y un realismo más costumbrista. No se trataba del entorno mágico-místico de *Ánimas...*, sino de algo más terrenal... más de “carne

y hueso”. Es la historia de una viuda que vive junto a sus tres hijos en un terreno muy apartado del pueblo (Curanilape), y se traslada a éste con la esperanza de encontrar un nuevo amor. Van a parar casualmente a un prostíbulo, propiedad de la hermana de la señora, en donde viven tres prostitutas con las cuales los tres hermanos comienzan una deliciosa historia de amor. En el transcurso de la obra, los huasos ven por primera vez un camino pavimentado y tienen contacto con la “luz eléctrica”.

De todas maneras, no sería justo encasillar *La remolienda* como obra meramente costumbrista, ya que se pueden percibir sin esfuerzo los elementos poéticos presentes en *Ánimas...*, aunque en diferente forma, sobre todo en la sublimación de los personajes. El hecho de no ser mostrados como “huasos brutos”, sino como seres candorosos, con la capacidad de asombro a flor de piel, da pie a que el espectador de la ciudad termine aprendiendo de ellos: los habitantes de nuestra tierra.

Era esto, precisamente, lo que a Víctor le resultó más atractivo de estos dos textos de Alejandro: la estatura que alcanzaban estos personajes tan arraigados a la tierra. No está demás reiterar que una de sus mayores inquietudes artísticas —también fuertemente presentes en sus canciones— fue la de mostrar al “gran público” la belleza humana de la gente del campo. Tanto *Ánimas de día claro* como *La remolienda*, eran terreno fértil para lograr ese objetivo y quizás sean ambos montajes, unos de los grandes aportes de Víctor Jara a la cultura chilena.

El viernes 8 de octubre de 1965, en el Teatro Antonio Varas, para la XXV Temporada Oficial del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, se estrenó *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, con el siguiente reparto, por orden de aparición:

OÑA NICOLASA	Bélgica Castro
NICOLÁS	Mario Lorca
GRACIANO	Juan Katevas
GILBERTO	Lucho Barahona
YOLA	Kerry Keller

ISAURA	Claudia Paz
CHEPA	Sonia Mena
DOÑA REBECA	Carmen Bunster
RENATO SEPÚLVEDA	Tennyson Ferrada
MIRTA	María Castiglione
MAURO	Tomás Vidiella
TELMO	Eduardo Barril
BAUDILIO	Jorge Boudon

La escenografía y vestuario fueron tarea de Bruna Contreras y la iluminación, de Sergio Zapata. La música incidental fue compuesta por Víctor Jara.

Nuevamente, y sin el ánimo de caer en reiteraciones, el elemento actoral seguía destacándose. La experiencia adquirida durante estos seis años como director no había variado mayormente su metodología de trabajo. Seguía teniendo ese trato personalizado con sus dirigidos. Incluso a una actriz tan experimentada como Bélgica Castro le ayudó a encontrar su personaje (Oña Nicolasa) de una forma bastante poco convencional. La propia Bélgica reconoce que, faltando pocos días para el estreno, se encontraba completamente perdida con su papel y que el día del penúltimo ensayo llegó Víctor a su casa, a eso de las nueve de la mañana: “Me dijo: ‘estái maaal’, y yo sabía que estaba mal, entonces empezó a buscar el ajuste. Yo estaba en un tono como de *La viuda de Apablaza* que no tenía nada que ver con *La remolienda*, que era una cosa mucho más eléctrica, más cómica, más farsesca. Yo era la única que estaba mal. Entonces me propuso que cambiara de facha, que me hiciera un peinado ridículo; yo me había peinado muy serio, con onditas y con un moño abajo, muy de señora dramática. Apenas me cambié el peinado, cambió todo. Me hice un moño más grande, arriba, con la cara más quemada y esa tarde empezó a salir el personaje. Él no esperó hasta el ensayo, sino que vino a mi casa a ver cómo lo solucionábamos”.

Una de las cosas que más llamó la atención del público fue la puesta en escena de un verdadero humor picaresco campesino, cosa que no se había visto antes en el teatro. No faltaron las clásicas adivinanzas de nuestro campo, tal como: *Gordo lo tengo, más lo quisiera/ que entre las piernas no me cupiera*. Eduardo Barril, quien interpretó a Telmo, recuerda divertido: “Yo hacía un curado que meaba de espalda en una cerca: ¡Insólito en el Teatro Antonio Varas!”.

Es precisamente por esta época que la música y el teatro empiezan, paulatinamente, a convivir en forma más estrecha en la vida de Víctor Jara. Si bien siempre estuvo, de alguna u otra forma, ligado al canto, la guitarra y la composición con su ex grupo Cuncumén, es a partir de 1965, cuando comienza a manifestarse la veta por la que sería conocido e inmortalizado para siempre: la de cantautor. Un suceso clave, que será analizado más adelante, es su ingreso como el quinto integrante de la Peña de los Parra, casi inmediatamente después de su inauguración. De hecho, su primer disco en su etapa de solista, *Víctor Jara* (para el sello Demon), aparece el mismo año, en formato de single, con “La cocinerita”, (canción del folklore boliviano) en la cara A y con su primer éxito discográfico, “El cigarrito”, en la cara B.

Pero, claro... la veta musical de Víctor Jara no sólo se manifestaba en canciones. Esta gran conciencia musical ya se había insinuado como director de teatro. El característico impacto visual de sus obras siempre estuvo reforzado por una rítmica escénica muy marcada.

No es curioso advertir que justamente con *La remolienda*, que coincidió –más o menos– con el comienzo de su carrera de cantautor solista, la concepción músico-teatral se haya empezado a manifestar con mayor fuerza en sus montajes. Si bien, ya en *Ánimas de día claro* había introducido elementos de danza (cuecas), en *La remolienda* no se limitó a eso; ahora aprovecharía escénicamente su relación de cinco años con una bailarina y coreógrafa... Hay una escena en que llegan unos borrachines a la quinta de recreo en busca de las prostitutas. Los ánimos se empiezan a caldear entre éstos y los tres huasos ignoran la

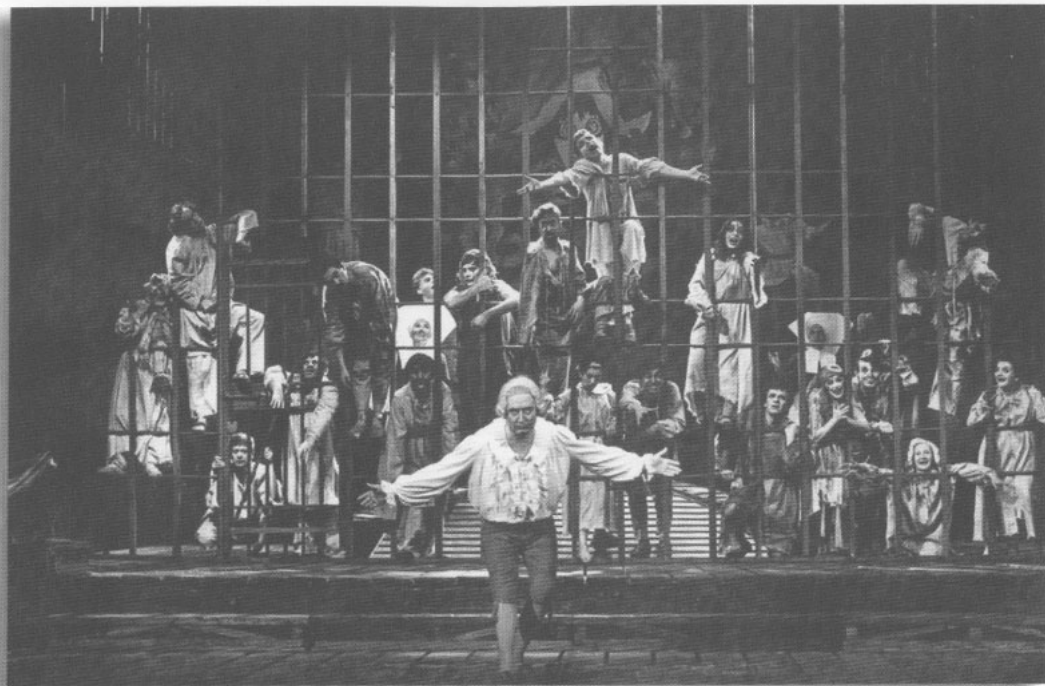
profesión de sus amadas, por lo que se llega a una tremenda pelea, en la cual participan todos los personajes, excepto uno de los curados, Baudilio (Jorge Boudon), quien toca la guitarra sin importarle la batahola armada a su alrededor. Víctor compuso una perfecta coreografía a partir de la improvisación de los actores, paso por paso, logrando una pelea de grandes dimensiones que resultó impresionante. Alejandro Sieveking, con papel y lápiz en las butacas, fijó la coreografía en las acotaciones del texto, por ejemplo: “se agacha tal personaje mientras una silla vuela y golpea a tal otro”. Eduardo Barril advierte: “había una cuestión en que si tú apagabas el audio, igualmente se habría visto interesantísimo. Víctor se preocupaba mucho de los tiempos”. Esta reflexión de Barril sumada al colorido de este montaje sugiere un concepto de “música visual” para el espectador.

Por su trabajo con *La remolienda*, Víctor Jara fue premiado nuevamente con el Laurel de Oro, cerrando el círculo de un año redondo. Gracias a esta obra y a *La maña*, el reconocimiento como director ya no sólo era del público y de sus dirigidos, sino también de la crítica. Ítalo García, por ejemplo, señaló a Víctor, en 1965, como: “sin lugar a dudas, el mejor director joven que posee el país en la actualidad”.

Además, su ingreso a la Peña de los Parra, la exitosa edición de su primer disco y sus giras por el país con el elenco de *Chile ríe y canta*, fueron consolidándolo como un artista imprescindible dentro del medio artístico chileno. La vida le sonreía y Víctor le sonreía a la vida.



CAPÍTULO V



Escena final de Marat Sade, de Peter Weiss (ITUCH, 1966). En primer plano, Tennyson Ferrada.

VÍCTOR Y LOS QUILA

La raíz profunda se hundirá...

Lucho Poirot recuerda que en un ensayo de *Ánimas de día claro* “Víctor tenía que enseñarle a bailar cueca a una de las actrices... no se me va a olvidar nunca cómo bailaba cueca... y después otra actriz tenía que cantar una canción del folklore popular. Víctor sacó la guitarra y la empezó a cantar. Estábamos en la sala de ensayo del Varas y se produjo un silencio y le dijimos: ‘¿por qué no grabas un disco solo? Déjate de cuentos, qué haces en un grupo (en ese tiempo estaba con los Cuncumén), tú estás para cantar solo...’, pero él decía: ‘no, no’. Era en ese sentido muy humilde, no se creía el cuento”.

¿No se creía el cuento, o aún no llegaba el momento en que su canto cobrara la importancia que tuvo? No creo que haya una sola respuesta.

Podemos decir que hasta aquí ya está perfilado y definido el director teatral-músico. Ahora es necesario, para seguir conociendo a Víctor Jara como artista integral, descubrir elementos teatrales en su música, más allá de la poesía y las potentes imágenes presentes en sus letras.

Como se ha indicado, su activa participación en la Peña de los Parra, casi inmediatamente después de su inauguración y precisamente

por los años en que *La remolienda* aparecía en cartelera, fue un hito en su carrera de compositor e intérprete.

El contacto con el público había sido muy diferente hasta entonces. Cantaba junto a un grupo, actuaba o dirigía en teatro. La Peña, a diferencia de lo anterior, facilitaba una relación artista-público muchísimo más directa e informal que la que se daba en los espacios en donde antes había trabajado. Según Eduardo Carrasco (ex Quilapayún), desde sus comienzos en la Peña, uno de los elementos más fuertes de Víctor Jara como intérprete musical era el aspecto visual: no descuidaba ningún detalle; tanto su vestuario como su postura corporal al cantar una determinada canción estaban absolutamente estudiados. Esa casona ubicada en la calle Carmen 340 se fue convirtiendo en una especie de taller de experimentación del canto de la tierra en interacción con el canto urbano. La gente que asistía no se comportaba como un mero espectador pasivo... el diálogo espontáneo entre ésta y los artistas, fue dando como fruto una revaloración del papel del cantor popular. Podemos encontrar aquí uno de los gérmenes de lo que poco tiempo después se conocería como La Nueva Canción Chilena.

La experiencia de la Peña de los Parra encontró un rápido eco en todo Chile. Víctor Jara era frecuentemente invitado a cantar en otras peñas. Fue en una de éstas, en Valparaíso, en donde tuvo contacto por primera vez con el grupo Quilapayún. Corría el invierno de 1966. Este conjunto aún era poco conocido. Después de terminada la tocata, derivaron a la casa en donde el grupo alojaba: “nos pasamos la noche cantando canciones picarescas. Fue una jornada muy divertida”, recuerda Eduardo Carrasco. Ésta fue la noche en que le propusieron ser el director artístico del grupo Quilapayún. Él aceptó de inmediato.

Tenía cierta experiencia adquirida por su paso por Cuncumén, pero ahora las dimensiones sociales de este trabajo sobrepasarían todo lo antes experimentado como director artístico. Tanto el grupo Quilapayún como Víctor Jara-solista, fueron transformándose en una presencia importantísima no sólo en el ámbito artístico, sino también en

el político-social chileno. Junto a otros músicos, tales como Violeta Parra y sus dos hijos, Ángel e Isabel; Patricio Manns, el grupo Inti Illimani y otros, fueron forjando el movimiento de la Nueva Canción Chilena, un indispensable referente artístico para entender muchos de los fenómenos sociales, culturales y políticos de los años 60, que trascienden el nivel chileno, y se expanden a escala latinoamericana.

Pero, por ahora, nos remitiremos al trabajo netamente creativo que Víctor Jara desarrolló como director artístico de Quilapayún.

Para Eduardo Carrasco, el aspecto teatral fue el aporte más novedoso de Víctor al grupo, el que “lamentablemente no tuvo repercusiones después, porque la música chilena dejó esa vía que era la de asumir el trabajo de escena del músico como un trabajo teatral. Nosotros queríamos hacer de eso una tradición, pero todo se perdió después del golpe...”.

Víctor Jara, por su parte, fue quien llevó la disciplina del teatro al conjunto. Los integrantes de Quilapayún a esas alturas (año 66) ya sabían qué era lo que pretendían como músicos, pero tenían problemas de organización interna, por lo que se les hacía indispensable la dirección de alguien experimentado. “Nos juntábamos a guitarrear y echábamos tallas y de repente salía algo. Con él empezamos a valorizar los silencios, la concentración antes del ensayo o de la interpretación. Ya no partíamos una canción de una conversación... vino una conciencia del trabajo”.

A partir de la dirección de Víctor Jara, la puesta en escena que propuso Quilapayún ya no se limitó a la exclusiva interpretación musical. El mismo Eduardo recalca “con Víctor hicimos un trabajo minucioso de los movimientos arriba del escenario. Llegamos a ser un grupo que, en cada presentación, teníamos todo estudiado... tal como en una obra de teatro. O sea, de dónde entrábamos a escena, qué actitud teníamos frente al público, el vestuario... todo fue estudiado en función del propósito que teníamos, que era hacer una música muy expresiva”. Así, tanto el mensaje de los textos de las canciones como la música propiamente tal, se veían realzados por el elemento expresivo visual.

Quilapayún, según palabras del propio Eduardo Carrasco, desde un principio se concibió como un grupo de escena y no de discos, aunque grabaron varios. “Lo central para nosotros era la relación directa con el público”, la que llegó a tener toda la magia del teatro gracias a la dirección artística de Víctor Jara, pues “él nos entusiasmó a utilizar todos los elementos del teatro: luces, vestuario, dicción, postura, movimiento, etc.”

Este aporte de Quilapayún supuso una verdadera revolución en la música chilena, porque si uno compara este conjunto con grupos musicales de la época (obviando aquellos que incorporaron la danza, como lo hizo Cuncumén), se encuentra con una puesta escénica rígida, en la que había un solista o en la que todos los integrantes cantaban construyendo armonías vocales. En cambio, en Quilapayún las voces se iban rotando “se hacía casi un *casting* para elegir al solista de cada canción –prosigue Carrasco–. Tomábamos en cuenta hasta la cara que ponía el tipo para cantar”.

Si bien antes de que Víctor asumiera la dirección del grupo, sus integrantes ya utilizaban vestuario negro, él los entusiasmó a utilizar estos elementos en función de la expresividad. Los atuendos fueron adquiriendo mayor importancia a medida que lo teatral se iba instalando. Las manos –una vez más–, comenzaron a valorizarse de otra forma, ya que con el vestuario, la incorporación de un fondo negro y la iluminación apropiada, los gestos adquirirían un valor expresivo mucho mayor. Lo mismo sucedía con los rostros. Al final: “te transformas en un instrumento, no sólo la guitarra”, como bien señala Eduardo Carrasco.

Para el armado en escena, Víctor Jara utilizaba esencialmente el mismo método que cuando dirigía teatro, acentuando siempre el concepto de trabajo colectivo. “Era un ordenador de la creatividad común. A veces trabajábamos a partir de la improvisación y otras llegaba con una idea que tenía: ‘vamos a hacer esta canción de esta manera... Tú te mueves acá. Ustedes, que no tienen nada que ver, se van para atrás con cierta actitud y de espaldas al público’. Ciertamente, no tiene el mismo

valor expresivo que un cantante interprete un tema al borde del escenario que al fondo de éste. Ninguno de estos elementos fue dejado al azar por Víctor Jara.

Otro ingrediente innovador de Quilapayún fue el concepto de recital masivo. Éste estaba asociado generalmente a la música clásica, ya que los músicos populares actuaban en peñas, radios o televisión. El que un grupo se presentase en un teatro y armase un espectáculo con sus canciones era algo inédito en Chile. En el exterior se tenía el referente los recitales rock, pero acá la cosa era diferente, pues no se acostumbraba ir a escuchar canciones tipo *yeah, yeah*, sino a recoger e impregnarse de un mensaje social y político, que fue creciendo cada vez más.

Víctor Jara nunca fue integrante formal de *Quilapayún*. Aun así, su voz y guitarra quedaron registradas en varios discos del grupo el que, a su vez, en más de una oportunidad, colaboraría en alguna producción suya, tal como en el LP editado en 1969, *Pongo en tus manos abiertas*. Su colaboración al grupo también abarcaba lo musical, aunque el mismo Eduardo Carrasco dice “a pesar de que los arreglos musicales de Víctor son hermosos, en lo que más nos marcó fue en el aspecto teatral... de puesta en escena”. No obstante, queda claro que como músico tenía bastante que entregarle al grupo. Contaba con una trayectoria de varios años como folklorista, había trabajado con “monstruos” como Margot Loyola y Violeta Parra, y había desarrollado un estilo guitarrístico muy propio. Se atrevía a inventar sus propios acordes y su mano derecha tenía una forma muy especial de rasguear las cuerdas.

Además, en su música podemos distinguir la influencia de variadísimos estilos musicales, incluyendo el mismo rock, algo considerado una “frivolidad” para un militante comunista. Es notable comprobar cómo uno de los cantores pilares del movimiento de la Nueva Canción Chilena tuvo esa sintonía con la cultura universal sin importarle ser calificado de “extranjero”. La canción “El derecho de vivir en paz”, es una prueba de lo planteado. Está interpretada con guitarras eléctri-

cas junto a Los Blops. Este instrumento era “ajeno” al fenómeno de la Nueva Canción Chilena, cuya creación estaba basada casi exclusivamente en elementos autóctonos latinoamericanos. Todo lo anterior muestra a un iconoclasta de cuerpo entero: se sentía libre para crear y ejercitaba esa libertad.

Paulatinamente, su voz y su guitarra empiezan a ser cada vez más familiares para el pueblo chileno a través de las radios. El contenido de sus letras, realzado por su fuerza interpretativa, van alcanzando una impensada importancia. Víctor Jara comienza a darse cuenta del poder de la canción como arma. Éste es el principio del “fin relativo” de su carrera teatral...

LA CASA VIEJA

Si yo a Cuba le cantara...

El 21 de junio de 1966 el Teatro de la Universidad de Chile celebra su vigésimo quinto aniversario. La primera obra montada esa temporada en el Teatro Antonio Varas fue *La casa vieja*, del dramaturgo cubano Abelardo Estorino, estrenada el viernes 29 de abril. Víctor Jara, su director, eligió a los siguientes actores para interpretarla:

ESTEBAN	Tennyson Ferrada
LAURA	Claudia Paz
DALIA	Sonia Mena
DIEGO	Mario Lorca
FLORA	Carmen Bunster
HIGINIO	Rubén Sotoconil
ONELIA	Bélgica Castro

La vestuarista fue Bruna Contreras. La iluminación estuvo a cargo de Víctor Segura y la escenografía fue diseñada por Guillermo Núñez.

La casa vieja es una obra realista cuya acción transcurre en una provincia de Cuba en los años de la revolución recién instaurada. El protagonista es Esteban, un hombre sumamente acomplejado por una cojera, que vuelve después de mucho tiempo a la casa de su niñez, donde aún viven sus padres y sus hermanos. Años atrás, se había escapado a La Habana para estudiar arquitectura, pero ahora su padre está a punto de morir, por lo que regresa para estar con él en sus últimos momentos. Al llegar a la casa, comienza un nuevo tormento personal: se siente culpable por no haber sido un buen hijo pero ya es demasiado tarde. Su padre agónico muere al final del primer acto. A partir de ese momento se desarrollan situaciones en que se reabren antiguas heridas con su familia, en especial con sus hermanos.

Quizás lo más interesante de esta obra no es la trama propiamente tal, sino lo que se atisba de la sociedad cubana en ese momento tan peculiar. Estorino, por medio de este texto, va mostrando con finas pinceladas diferentes aspectos de la vida de los cubanos de provincia que sienten que la revolución también les pertenece, pero están demasiado lejos de todo.

Creo que el texto mismo no ofrece un gran atractivo. Es de un realismo naturalista demasiado probado en las tablas chilenas. Quizás los personajes pueden llegar a ser interesantes, pero la metáfora del defecto físico que amarga la vida del protagonista no alcanza a ser verosímil o apasionante. La ambientación, tanto en su contexto físico como histórico, superó con creces el tratamiento del propio drama.

Para Víctor Jara, de cualquier modo, llegó a ser interesante la posibilidad de recrear el campo cubano, del que no tenía un conocimiento demasiado directo. Por eso debió recurrir a ciertas percepciones guardadas del viaje que había hecho seis años antes a la isla, con la gira de *Parecido a la felicidad*. Una de las imágenes que le quedó en la retina, según el escenógrafo Guillermo Núñez, se le transformó en una especie

de obsesión: “A veces a Víctor se le ponían cosas entre ceja y ceja y no lo sacaba nadie de eso. No discutía mucho. Cuando yo trabajaba con Pedro Orthous discutíamos mucho, analizábamos la obra. Víctor era un poquito... quería imponer cosas. Se amarraba de pequeños detallitos, a veces absurdos. Por ejemplo, en *La casa vieja*, lo único que le importaba era que hubiese un árbol especial de flores rojas que hay en Cuba. Eso lo motivaba mucho... lo hacía como símbolo de la obra”.

Jaime Schneider aún tiene muy presente la escenografía diseñada por Guillermo Núñez: “Había efectos especiales que hacían que las puertas y las ventanas se abrieran con el viento. De hecho los tramoyistas que operaban todo el aparataje escénico como titiriteros, también salían a saludar con los actores. Para uno, como público, era bonito aplaudir a lo que le daban vida a esa escenografía, porque la casa verdaderamente adquiría vida”.

Hugo Medina, a quien tampoco le impresionó mayormente ese montaje, rescata lo siguiente: “Me acuerdo de la atmósfera. Era interesante, como con olor a naftalina, todo derruido con las paredes podridas, una casa en decadencia. Todo el mundo que mostraba era en decadencia. En todo caso –agrega– no creo que haya tenido mucho que ver con las imágenes de pobreza que yo había visto en el Caribe”.

Con *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, Víctor Jara logró una dirección “efectiva”, según Nelson Villagra. Pero, al igual que a él, a ninguno de los entrevistados que recordaron haberla visto, así como a la crítica especializada de la época, le pareció un trabajo especialmente importante dentro de su carrera.

Pero ese año participaría, como asistente de dirección, en uno de los montajes de mayor jerarquía en la historia del teatro chileno...

MARAT SADE

Le gustaba ese trabajo

En 1966, gracias a las posibilidades de intercambio artístico y cultural establecidas por un convenio suscrito entre la Universidad de Chile y la Universidad de California, fue posible que el director teatral estadounidense William I. Oliver, se hiciera cargo de uno de los montajes más recordados del ITUCH: *Marat Sade*, del dramaturgo, escritor, pintor y director cinematográfico Peter Weiss, de nacionalidad germanosueca.

Entre los treinta y tres actores que conformaron el elenco de esta producción, estrenada el 22 de noviembre de 1966, estaban: Franklin Caicedo como Marat y Tennyson Ferrada como Sade; además de Alejandro Cohen, Alicia Quiroga, Domingo Tessier, Alejandro Sieveking, Mireya Moreno, Rubén Sotoconil, Sonia Mena, Sergio Aguirre, Carmen Bunster, Bélgica Castro, Fernando González, Kerry Keller, María Cánepa, Jorge Durán, Tomás Vidiella, etc.

La música fue compuesta por el también estadounidense Richard Peaslee. La dirección musical estuvo a cargo de Héctor Carvajal; la escenografía fue de Sergio Zapata, la iluminación de Víctor Segura y el vestuario de Bruna Contreras.

Peter Weiss debe haberse sentido tranquilo, ya que su obra sería montada por un equipo excepcional. Mientras Patricio Bunster componía las coreografías, el director ayudante, Víctor Jara, dirigía las actuaciones y William Olivier armaba todo el espectáculo. "Era un genio para organizar que todo eso saliera", opina Bélgica Castro, quien interpretaba a una de las locas. Alejandro Sieveking agrega: "a uno le parecía que Oliver no miraba al escenario, pero él sabía todo lo que pasaba arriba; estaba todo el rato leyendo y después te llegaba un papel con indicaciones, entonces uno decía: 'en qué momento me vio si estaba

escribiendo todo el tiempo'. Eran 30 ó 40 actores en escena y a todos les llegaba un papelito escrito a máquina todos los días".

Los actores comenzaban a actuar media hora antes de que la obra, propiamente tal, comenzara. Alejandro Sieveking escribió los textos de los personajes de los burgueses que alternaban con el público afuera del teatro. Entraban junto a él mientras en el escenario ya estaban instalados los locos encerrados en jaulas. Recién después de todo eso, comenzaba la obra. Al final "no saludábamos; saludaba el puro Sade, mientras que los guardias y las monjas empezaban a apalearnos y nos teníamos que ir pa' atrás y ahí se terminaba. La gente se impresionaba mucho. Era muy apropiado para el tema", concluye la misma Bélgica.

Marat Sade tuvo un éxito de público tan grande, que con ella se rompió una antigua norma del ITUCH, que establecía que una obra no podía estar más de dos meses seguidos por temporada. Pero con ésta, el teatro se llenaba —fácilmente— con dos semanas de anticipación. Llegó a ser una de las producciones más importantes presentadas en el Teatro Antonio Varas.

Pero, dejando *Marat Sade* a un lado, 1966 fue un año bastante intenso para el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Diferentes obras presentadas en el Varas fueron trasladadas a numerosos puntos del país: entre enero y febrero *La remolienda*, *Ánimas de día claro* y *Santa Juana*, de Bernard Shaw, por ejemplo, efectuaron una gira a Punta Arenas que llegó a campamentos de la ENAP en Tierra del Fuego. *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Albee, cumplió una temporada en Antofagasta. Hubo presentaciones en carpas y plazas públicas de *El gran circo del mundo*, de Calderón de la Barca. *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, por su parte, fue presentada en Concepción. En noviembre se realizó una función de *La remolienda* en la Cárcel Pública de Santiago. En agosto, el ITUCH organizó el Primer Festival Nacional de Títeres y Marionetas y, gracias a un convenio entre la CUT y la Universidad de Chile, al mismo tiempo asesoró técnica y artísticamente el desarrollo de grupos teatrales y de títeres en Puente Alto, Valparaíso

y Santiago, contribuyendo, asimismo, a la formación de más de doscientos actores obreros y al nacimiento del Teatro de la CUT. Como era la tónica de aquellos años, los dos teatros universitarios de Chile tenían la preocupación de fomentar la cultura popular por medio de la difusión del teatro. Víctor Jara se formó académica, artística y políticamente impregnado profunda y definitivamente de este espíritu, cerca de progresistas maestros como Domingo Piga o Rubén Sotoconil, por ejemplo, que a partir de la fundación del Teatro impulsaban, desde la institución, iniciativas de fomento a la cultura popular y masiva.

Ese mismo año Víctor editó su primer disco larga duración, homónimo, como cantante y compositor, incluyendo temas originales como “El arado”, “Deja la vida volar” y “¿Qué saco con rogar al cielo?” y, antes de que el año terminara, vuelve a dirigir *La remolienda*, esta vez para ser transmitida por el Canal 9, de la Universidad de Chile. Lástima que no haya quedado ningún registro de eso.

Y OTRAS HIERBAS

Como dijera Violeta...

1967... No fue un año que empezara muy alegremente para el medio artístico chileno. En la soledad de su carpa de circo en la comuna de La Reina, el 5 de febrero, la gran Violeta Parra puso fin a su vida con una pistola. Víctor Jara lloró esta pérdida. Y también lo hizo el Chile al que ella le cantó, pero era demasiado tarde. Cuando vivía, la gente no conoció ni valoró el aporte de Violeta Parra y cuán importante llegaría ser para nuestras almas. (Mucha gente ni siquiera se le acercaba por su aspecto.) Tuvo que morir para ser reconocida y situada en una dimensión más acorde con su real importancia.

El propio Víctor Jara, poco después de su muerte, reconoció que: “ninguno de nosotros podía decir, cuando vivía, que Violeta era una artista del pueblo. Nadie, ninguno de nosotros. Hasta cuestionábamos a Violeta. Quién va a ser artista del pueblo, el pueblo lo dirá, porque es él, en definitiva, quien va a hacer la revolución de la cultura. Con el ejemplo de Violeta, varios intérpretes y compositores jóvenes adoptamos este lenguaje (el del pueblo), porque lo impulsa el pueblo mismo”.¹⁷

Pocos meses más tarde, Víctor Jara dirigió otro reestreno de *La remolienda*, pero paulatinamente sus actividades teatrales van cediendo espacio a la música y a la política. Ese año viaja a Montevideo, Uruguay, con la representación de las JJ.CC. de Chile —de las que era delegado al comité central— al Congreso de las Juventudes Comunistas de Uruguay.

También en esa fecha aparece el disco *Quilapayún*, el primero del grupo desde que había asumido como director artístico y en el cual se incluyen cuatro composiciones suyas. Además, edita su segundo LP, titulado igual que el primero. En éste se incluyen canciones como la bella “El amor es un camino que de repente aparece”; “El lazo”; “Canción de cuna para un niño vago”, emotivo tema con sabor urbano y, especialmente, la popular “El aparecido”, dedicada al comandante Ernesto Che Guevara, quien se encontraba en algún recóndito lugar del continente luchando por instalar focos guerrilleros que crearan condiciones parecidas a las que culminaron con la revolución cubana, establecida desde hacía ocho años en la isla del Caribe. La permanencia del Che en la selva boliviana puso en alerta a la CIA y a todos los ejércitos de Latinoamérica, los cuales no cejaron hasta lograr su captura y muerte, ocurrida el 9 de octubre de ese año. Víctor Jara hizo poesía su esperanza de que el Che

¹⁷ “Habla y canta Víctor Jara”, Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

podiera aparecer en cualquier momento con un nuevo foco revolucionario: *deja su huella en el viento/ y lo cobija el silencio*.

A nivel internacional estaban sucediendo cosas interesantes y novedosas. En Inglaterra, con olor a incienso y marihuana, y con todos los lisérgicos colores de la psicodelia Los Beatles dan a conocer uno de los discos más importantes y revolucionarios de la era del rock: *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. En Colombia, Gabriel García Márquez escribe *Cien años de soledad*, una de las obras cumbres de la literatura latinoamericana. En Sudáfrica, el doctor Crhistian Barnard, realiza el primer transplante de corazón. En Monterrey, California, se efectuó el primer recital de rock masivo de la historia: entre el 16 y el 18 de junio se congregaron al compás de aquella música más de cincuenta mil personas. Muchos movimientos estudiantiles de todo el mundo comenzaban a sacar la voz. Los jóvenes aparecían, por primera vez, como influyentes en la política y en la sociedad, más aún por sus alianzas con los sectores obreros. Este nuevo protagonismo de la juventud los hace sentirse capaces de cambiar el mundo, todo parecía posible, allí tenemos el mayo francés en 1968, las reformas universitarias en Chile, el "cordobazo" en Argentina en 1969...

El mundo de entonces es el mundo de los innumerables conflictos armados... golpes de Estado, revoluciones, guerras. Es así como, especialmente en Estados Unidos, comienzan a surgir movimientos antibelicistas como los hippies, por ejemplo, quienes vivían en comunidades urbanas, buscando formas de vida alternativas, experimentando con LSD y cargándose con el "poder de las flores". El 15 de abril de 1967, en Nueva York se comenzó a vivir el "verano de amor" con una marcha por la paz que congregó a más de trescientos mil manifestantes protestando por la patética guerra de Vietnam, la que asimismo se transforma en una bandera de lucha antiimperialista, en especial en nuestro continente.

Se vive una época en la que cualquier cosa era vivida como posible. El mundo parecía colgar de un hilo...



CAPÍTULO VI



Escena de Entretengamos a Mr. Sloane, de Joe Orton (Compañía de Los Cuatro, 1968. En la foto, Humberto Duvauchelle y Raúl Espinoza.

VÍCTOR DE VIAJE

Abre sus alas para volar y volar...

En 1968, Víctor Jara se va de viaje. En enero parte a Estados Unidos con la delegación del ITUCH que presentaría una selección de escenas de sus montajes más exitosos hasta el momento, incluyendo la versión completa de *La remolienda*, cuyo título fue traducido al inglés como *Bawdy Party*. Recorrieron California en un bus, haciendo funciones en diferentes campus de la UCLA (University California Los Angeles).

Nemesio Antúnez, quien era entonces agregado cultural en Nueva York, hizo las gestiones necesarias para que la obra se presentara, durante diez días, en el teatro Barbizon Plaza de esa ciudad. El montaje fue un gran éxito de crítica y público, en especial entre la abundante población latina residente.

California era la cuna del hippismo por aquellos años. Víctor alucinaba con los colores de la psicodelia. Guillermo Núñez, quien viajó como jefe técnico de la delegación, cuenta que entraron a una discoteca donde vieron por primera vez una luz estroboscópica y “Víctor se volvió loco bailando”.

Aunque todos estos movimientos juveniles, incluyendo el hippismo, lo entusiasaban mucho, Víctor Jara encontró mucho de crítica-

ble en la postura de los jóvenes estadounidenses. Pensaba que, si bien se justificaba como “una normal reacción en contra de este mundo sinies-tramente higiénico y mecanizado,”¹⁸ creía un tanto ingenua la llamada “revolución de las flores”. En todo caso, era consciente de las diferencias entre los problemas de estos jóvenes y lo que sucedía en Latinoamérica. La guerra de Vietnam estaba en uno de sus puntos más álgidos y la mayoría de los muchachos se sentían comprometidos con la causa antibélica. Lo criticable –según su punto de vista– era que la revolución de los hippies se traducía más que nada en una evasión del problema, en un constante estado lisérgico escuchando la música india de Ravi Shankar o canciones-protesta de Bob Dylan, Joan Báez y Jefferson Airplain, entre otros. Víctor tenía mucho que decir sobre el canto-protesta, luchando siempre por marcar la diferencia entre éste y el canto-comprometido, revolucionario o popular. Él pensaba que la industrialización y la comercialización de los ídolos del canto-protesta lo único que conseguían era “adormecer la rebeldía innata de la juventud”. Por el contrario, el canto-comprometido “está unido íntimamente a la juventud y al pueblo... íntimamente en sus sentimientos más nobles, en su deseo ferviente de ser libre y de vivir mejor”.¹⁹

Gracias al reconocimiento por sus trabajos como *La remolienda* y *La maña*, el año anterior Víctor Jara había recibido una invitación del British Council, en calidad de director teatral, para pasar una temporada en Inglaterra asistiendo a ensayos y espectáculos. Después de finalizada la gira de *La remolienda*, se encontró con Joan en el aeropuerto JFK, de Nueva York. Con ella emprendió rumbo al Swinging London. Estaba justificadamente emocionado, pues conocería la tierra de William Shakespeare, uno de sus autores predilectos; y de Los Beatles, de quienes era gran admirador.

¹⁸ Víctor Jara. *Un canto truncado*, Joan Jara, 1983, 1^o edición, marzo de 1999.

¹⁹ CD *Víctor Jara canta y habla*. Recital en la Sala Central de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 4 de marzo de 1972, Warner Music.

Durante todo el primer mes de estadía, Joan se encargó de mostrarle todos los lugares de su infancia. Fue, según nos cuenta ella, una especie de luna de miel. Después de ese mes, tuvo que volver a Chile y Víctor se quedó trabajando.

Durante esta estada de tres meses, después de la partida de su mujer, asistió a cuanto espectáculo teatral pudo, todo auspiciado por el British Counsil. Presenció también los ensayos de múltiples compañías inglesas, como la Worthing Repertory Company, The Richmond Company y la Royal Shakespeare Company de Stratford-upon-Avon, que se encontraba montando *Dr. Faustus*, de Goethe.

Según lo narrado por Joan Jara en ...*Un canto truncado*, Víctor, a pesar de estar disfrutando de su estadía en Inglaterra, se sentía cada vez más nostálgico de su tierra y de su familia, más aún después de recibir la noticia de que su pequeña hija, Amanda, estaba enferma de diabetes. Además, había dejado Chile en un momento en que él, como artista, estaba siendo cada vez más necesario para la causa político-social que defendía.

Pero una de las cosas que nosotros debemos agradecer del sentimiento de nostalgia producido por su estada en Inglaterra, fue que dio como resultado una de las canciones más bellas compuestas jamás por ningún músico: “Te recuerdo, Amanda”; sin duda, su creación más emblemática. En ésta, por primera vez, se refiere a su padre sin rabia. Es una composición de amor con “lectura entre líneas”, como bien dice Joan Jara en ...*Un canto truncado*, y que, al mismo tiempo, deja al descubierto un profundo sentimiento de añoranza por sus seres amados. Tan lejos de casa, sentía que *la vida es eterna en cinco minutos*. “Te recuerdo, Amanda”, puede “verse”, es una pequeña escena cinematográfica que habla de la gente común inmersa en su entorno común. Pero, como es característico de su poesía, estos “lugares comunes” adquieren una dimensión universal gracias a la delicadeza de su tratamiento:

*Ibas a encontrarte con él, con él
que partió a la sierra
que nunca hizo daño, que partió a la sierra.
Y en cinco minutos quedó destrozado.
Suena la sirena, de vuelta al trabajo.
Muchos no volvieron... tampoco Manuel.*

Después de cuatro meses de ausencia, Víctor vuelve a Chile. Su familia, sus amigos y su trabajo lo estaban esperando.

MR. SLOANE, CON LOS CUATRO

¿Desde cuándo me habré ido?

Además de todo lo que había visto y vivido durante su ausencia, la evolución experimentada por Víctor también se reflejó en el aspecto físico. Llegó con el pelo notoriamente más largo, más “champudo”, mejor dicho, y con unas frondosas patillas. Sus ropas eran bastante llamativas para nuestro conservador país: camisas floreadas y pañuelos con diseños psicodélicos. Los envidiosos del Teatro Antonio Varas lo apodaron “el indio pata e’ gamuza”; los zapatos fabricados de ese material eran aún bastante sofisticados en Chile.

Es divertido comprobar cómo muchos de los entrevistados concuerdan en señalar lo vanidoso que era Víctor: no eran pocas las veces en que se quitaba la edad. Estaba permanentemente preocupado de su aspecto personal y de estar a la moda aun en su época universitaria, cuando no tenía un peso para comer, se las arreglaba para vestirse con un estilo muy personal. Bélgica Castro lo recuerda la vez que llegó a su casa con una polera estampada en tiempos en que era muy raro ver a

alguien usándolas: “Ando de lolo”, le dijo con su amplia sonrisa. La misma Bélgica se espantaba cuando había veces que sólo almorzaba una ensalada de lechuga, por encontrarse gordo.

El propio Víctor se refiere a este rasgo como: “la parte frívola de mi personalidad. La moda, sí, me gusta la moda alegre y de inspiración latinoamericana”.²⁰

Ni bien llegó de Inglaterra, se puso de cabeza a apoyar con su canto movimientos como el que dio inicio al proceso de la Reforma Universitaria. El año anterior –1967– había tenido lugar la toma de la Casa Central de la Universidad Católica por parte de sus estudiantes. Algo insólito, si tenemos en cuenta la tradición conservadora de esta casa de estudios. De cualquier modo, este hecho significó el comienzo simbólico de un movimiento estudiantil que culminaría con la Reforma de 1968, en la Universidad Católica y la de 1969, en la Universidad de Chile.

Este clima está contenido en una canción que compuso ese año, “Móvil Oil Special” en la que, tanto la letra como los ruidos de fondo (sirenas, explosiones y gritos de estudiantes), recrean los enfrentamientos entre los jóvenes y el Grupo Móvil, equipo antidisturbios creado por el Estado.

Pero, a pesar de todo este ajeteo político, Víctor por tercera vez se hace el tiempo para trabajar como director teatral de una compañía independiente.

Nuevamente sus dirigidos fueron Los Cuatro. Esta vez la obra sería *Entertaining Mr. Sloane* (*Entretengamos al Sr. Sloane*, como fue traducida en Chile), del inglés Joe Orton. A diferencia de la oportunidad anterior con la obra de Raúl Ruiz, fueron los miembros de la compañía quienes le propusieron este trabajo.

²⁰ Víctor Jara habla y canta. Colección Nuestros Países, Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

Entretengamos... es una pieza bastante desconcertante, ya que dentro de un formato cómico, nos introduce en un mundo de sordidez, crímenes y depravaciones sexuales. Es la situación que vive un joven (Sloane), pensionista en la casa de dos hermanos, un gay y una mujer “media putinga” –según Humberto Duvauchelle–, quienes viven junto a su padre. En el transcurso de la trama, comienza a producirse una turbia seducción entre la mujer y el joven, bajo la atenta sospecha del hombre (Eddie).

El padre de los hermanos es un ser siniestro el que, en un punto de la obra, termina siendo asesinado a patadas y fierrazos por el joven Sloane. Los hermanos, a condición de no acusarlo a la policía, llegan a un acuerdo: cada uno va a ser dueño de él por dos semanas.

Si hoy en día aparece como un texto violento, remontémonos a 1968. Cabe preguntarse qué fue lo que atrajo a Víctor de un texto como éste. En el programa de la obra, el propio director lo explica:

No nos extraña que Joe Orton sea un autor que cause violentas condenas por sus temas audaces y provocativos. La verdad es agresiva como un desfloramiento, más aún cuando nos sorprende entretenidos en medio de la corrupción. Al querer sacarnos de nuestra letargia, de nuestras respuestas no críticas a la vida rutinaria, trabajando insidiosamente con nuestros prejuicios y preconceptos, Orton constituye una obra directa, perversa, cruel y agradablemente divertida con materiales que normalmente creeríamos desagradables y no apropiados para un tratamiento cómico. Así, influidos por su talento, aceptamos sin ninguna tensión, congelando toda reacción moral, aquello que se supone deberíamos rechazar. *Entretengamos a Mr. Sloane* no es un legado de mensajes ni símbolos. Es un trozo descarado de la realidad finamente escrito en el mejor estilo de “comedia negra” por un alto valor de la nueva literatura dramática inglesa.

Humberto Duvauchelle recuerda “tuvimos muchos meses esa obra en cartelera, a pesar del horror. El público se helaba viendo eso, pero la recomendaban: ‘oye, es terrible, pero anda a verla...’”.

El reparto dirigido por Víctor fue el siguiente:

KATH	Orieta Escámez
MR. SLOANE	Raúl Espinoza
KEMP (EL PADRE)	Héctor Duvauchelle
EDDIE	Humberto Duvauchelle

La escenografía fue María Julia Pérez. La iluminación fue diseñada por el propio Víctor Jara.

A diferencia de su acercamiento tres años antes a otro texto inglés (*La mañana*), esta vez la cosa no fue tan intuitiva. Recordemos que venía recién llegando de Inglaterra. Además, había tenido experiencia trabajando con esta compañía.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de este trabajo, fue lo que hizo a nivel actoral con Humberto, ya que la homosexualidad de su personaje —Eddie—, sólo se hace evidente al final de la obra. Es el mismo actor quien rememora “una de las mayores dificultades que yo tenía con ese personaje era que el noventa por ciento de la obra tenía que ser un homosexual no revelado, sino contenido: un *yuppie* de hoy, un tipo correcto. Víctor me decía: ‘Para hacer el homosexual tienes que estar seguro de que impactas como hombre y en esa seguridad-inseguridad está la cosa blanda que tiene el personaje. Hazlo duro... más duro... más duro, como un boxeador golpeado en que aparece su otra cara...’ Víctor quería que saliera un tipo absolutamente apaleado que se hace el duro y que muestra la debilidad desde la dureza”.

La actuación de Humberto en este montaje fue muy elogiada por los medios de prensa de la época. El siguiente es un extracto de una crítica hecha en *El Mercurio*, que confirma lo expresado anteriormente por el actor en cuanto a las pretensiones del director:

Humberto Duvauchelle se apartó por fin de sus conocidos patrones de actuación. Voz y gesto no tienen nada que ver con sus recursos habituales: sobre la escena “vive” realmente el homosexual maduro y controlado que corresponde encarnar, sin ninguna referencia a las actitudes conocidas del actor que lo interpreta. Pequeñas maneras, dejos en la voz, gestos apenas insinuados y el humor correspondientes crean por fin el personaje imaginado por Orton.

Al igual que en otros de sus trabajos anteriores, Víctor fue descubriendo la sicología de los personajes desde un nivel de relaciones físicas entre éstos. El acento de la dirección escénica se manifestaba en lo físico-coreográfico; en la ocupación espacial. Humberto concuerda con lo planteado: “fíjate que Sloane estaba sentado en un sofá. Entraba Eddie, quien sabía que estaba Sloane ahí. ‘No lo mires –decía Víctor– haz que él te mire a ti. Tú estás consciente de que él está ahí mirándote... pero tú no consientas’. Había todo un ballet en eso, no hablábamos nada. Había escenas largas, mudas, de grandes pausas. Estaban llenas de verdad, de contenido, eran muy lindas... bellísimas. Por ejemplo, estábamos en lados opuestos del escenario, entonces había un momento en que Sloane era una especie de gatito, gatita juguetona, malito, tierno, dulce, un maldito manipulador desgraciado: todo eso en un tramo. Era un vía crucis que mostraba todas las facetas de Sloane. Eddie estaba de pie y lo miraba, sin ninguna reacción, serio. Se miraban largamente y se iban acercando y se quedaban mirando casi desde un punto incómodo en que la mirada cuesta mantenerla. Entonces empezaban a coquetear a esta distancia... apenas tres centímetros. Era difícilísimo hacer eso con verdad. Además era incómodo para el actor, porque sentías el aliento, toda la parte sensorial: la mirada, el olfato, el tacto... te ponías turno. Había una cosa de contacto y de no contacto a la vez: había un juego tremendamente perverso. Hablábamos en esa época de ese juego perverso, de la flor del mal; había una cosa muy retorcida, pero había una gran poesía detrás de todo eso”.

En esta obra se trabajó directamente con la perversión, un tema no muy tratado en el teatro de aquellos años. No era común encontrarse con temáticas tan “íntimas”, por lo que no es extraño suponer el impacto que debe haber producido una obra de estas características. Más aún si estaba bien hecha... y al parecer así fue, ya que gracias a su trabajo con ...*Sloane*, nuevamente Víctor Jara recibió el Premio de la Crítica del Círculo de Periodistas a la mejor dirección del año, así como Orieta Escámez obtuvo lo propio como la mejor interpretación femenina de 1968. *El Mercurio* no ahorró palabras de elogio:

La Compañía de los Cuatro ha trabajado junto a una serie de directores y ha experimentado con piezas teatrales nuevas, hermosas, violentas o discordantes. Sus interpretaciones han tenido, en general, un buen nivel. Ahora, con ...*Sloane* han logrado una realización excelente, ajena por completo a sus “marcas habituales” y el primer mérito de reconocimiento hay que acreditarlo, sin duda, a la labor del director Víctor Jara, quien sostuvo permanentemente la tensión de la acción y guió de manera segura y original a los actores...

Por otra parte, la Compañía de Mimos de Noisvander ese año presentó por televisión un programa en varios capítulos, titulado *Legendas de mi país*, para el cual Víctor compuso el tema instrumental “La partida”. Cada vez estaba más comprometido por medio de su canto con causas socio-políticas, a pesar de lo cual volvería –por última vez– al año siguiente a dirigir en el lugar que lo había acogido artísticamente durante los últimos doce años...

VIET ROCK. EL ITUCH PASA A SER DETUCH

Poeta Ho-Chi-Min

En casi todas las universidades de nuestro país, y como consecuencia directa de la Reforma Universitaria recién conquistada ese año (1969) en la Universidad de Chile, comienza a reinar un espíritu de mayor compromiso y participación en los fenómenos sociales por parte de la gran mayoría de los estudiantes chilenos. Así como en otras universidades, en la Chile este ímpetu se iba manifestando en todas sus carreras y dependencias.

En 1968, el ITUCH fue refundado, pasando a ser DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile). Este nuevo *status* se legalizaría formalmente un año después. El DETUCH reunía en un solo organismo a la escuela y al teatro, siempre manteniendo las raíces artísticas del Teatro Experimental.

El DETUCH también sintió el llamado de los tiempos:

Nuestro teatro está viviendo hoy uno de los momentos más importantes de su historia, tal vez el más notable desde 1941 en que fundamos el teatro en la Universidad de Chile. Ahora lo refundamos, con casi 30 años de experiencia de vida, de teatro y de luchas. Nacimos en el fragor de una lucha social de caracteres parecidos a los actuales, imponiendo nuevas técnicas y concepciones artísticas que cambiaron el teatro chileno. Hoy renacemos en una nueva lucha junto a la clase obrera y campesina. Somos hombres de teatro y universitarios conscientes y responsables del momento histórico que estamos viviendo y del papel que debemos desempeñar desde la Universidad y hacia la sociedad... La acción de nuestro teatro será llevada a todo el país, a los barrios, a los colegios, las escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos. Ahora con audacia, pero con clara conciencia de los principios que sus-

tentamos y de los deberes y responsabilidades que tenemos como miembros de una Universidad nueva, nacional y al servicio de la sociedad, trabajaremos con nuevos métodos y nuevas ideas.²¹

La primera obra estrenada por el DETUCH, el viernes 2 de mayo de 1969, fue *Viet Rock*, de la estadounidense Megan Terry. Es una obra antibélica sobre la guerra de Vietnam. La dirección recayó en manos de Víctor Jara.

Esa guerra era tema obligado de cualquier discusión sobre actualidad en aquellos años y, como cualquier otro, no era ajeno a la sociedad chilena, por el solo hecho de involucrar a seres inocentes que estaban siendo masacrados. El sentimiento antiimperialista desarrolló en muchos de los artistas de nuestro continente un espíritu de solidaridad con la causa vietnamita, en especial entre la juventud.

Una de las actrices que participó en este montaje —la entonces estudiante de actuación, Mónica Carrasco— recalca la importancia de que, gracias a la Reforma, las obras ya no eran escogidas solamente por “la superestructura”, según sus propias palabras. A partir de ese momento, tanto los estudiantes como los académicos (aunque ambos con mucho menor grado de influencia real que los directivos), podían participar en la elección de los textos a montar. Esto significó la inclusión de obras como *Viet Rock*, con temáticas de una mayor contingencia y de una estética y estilística que quebraban con las viejas convenciones del teatro de la Chile.

El mismo DETUCH, como institución social, se autoplanteaba —en 1969— la necesidad de crear nuevos públicos y “un teatro nuevo que exprese, en forma y contenido, este mundo de cambios y de crisis en que viven (estos públicos)”.²²

²¹ Extracto del programa de *Viet Rock*. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1969.

²² Extracto del programa de *Viet Rock*.

Viet Rock era un texto que se prestaba para tal necesidad, porque además del tratamiento crudo y directo de los horrores de una guerra que se estaba desarrollando en ese mismo momento, presentaba una nueva forma de hacer teatro en Chile; lo que más tarde se conocería como “creación colectiva”.

En todo caso, hay que precisar que este nuevo estilo no era algo absolutamente nuevo en el medio chileno. Ya en 1968, en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, había surgido el Taller de Experimentación Teatral (TET); una iniciativa, nacida durante todo el fervor de la Reforma Universitaria, debida a Fernando Colina, con la asesoría de Enrique Noisvander. Se inauguró con la obra *Peligro a 50 metros*, de Alejandro Sieveking y José Pineda, dirigida por el mismo Colina y luego con *Nos tomamos la universidad*, con dramaturgia de Sergio Vodanovic y dirección de Gustavo Meza.

Pero aún no era algo masivo.

Megan Terry, la autora de *Viet Rock*, dirigía un taller de dramaturgia para el Open Theatre. Esta obra fue fruto de dicho taller, en el que Terry hacía las obras con sus actores.

Según Richard Schechner, de quien hay un pasaje en el programa de la obra, el método que Terry utilizaba para llegar a construir un texto comienza con una etapa de “‘nociones’, las que pasan a través de un estado embrionario de improvisación, llegan a solidificarse en un texto y son puestas en escena. Pero esta solidificación no es definitiva; las obras mismas, al igual que las representaciones, evolucionan”.²³

Víctor Jara, quien durante su estadía en los EE.UU. presenció y tuvo contacto directo con corrientes teatrales como las del Open Theatre y del Living Theatre, parecía ser el director apropiado para esta versión chilena. Sin dejar de lado, obviamente, el papel que estaba desempeñando como artista comprometido con la contingencia política.

²³ Extracto del programa de *Viet Rock*. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1969.

Fue un trabajo experimental tanto para él como para la mayoría de los actores que se vieron involucrados en este montaje. Una de las nuevas premisas creativas que debían manejar, era la constante ruptura de las “circunstancias dadas” (por darle un nombre stanislavskiano) al correr de la obra. O sea, si cierto actor es el personaje A que está en una casa, a los dos minutos puede transformarse en el personaje B que ahora está en una selva. Lo mismo puede ocurrir con los tiempos o los objetivos. Estos cambios carecen de procesos psicológicos: son instantáneos, sin transición. O sea, más que escenas, lo que se presencia son episodios que van de uno a otro en forma continuada, al correr de la obra.

Además, se prescindía de la cuarta pared. Por lo tanto, significó una violenta ruptura con lo que se venía haciendo en el teatro de la Universidad de Chile hasta ese entonces. Aquí no había escenografía, maquillaje ni vestuario. De hecho, los actores se presentaban en mallas elásticas y descalzos en un escenario desnudo. Si bien la mayoría de ellos eran bastante jóvenes (varios estudiantes y recién egresados), también había actrices más antiguas como Sonia Mena y Alicia Quiroga que estaban acostumbradas al teatro realista. Víctor valoró mucho la participación de ambas, calificándola como “un ejemplo de amor al teatro y disciplina al sumarse a la homogeneidad del conjunto”.²⁴

Tomás Vidiella recuerda lo difícil que les resultó a estas actrices no llevar maquillaje. Cuenta que, finalmente, cuando la obra ya no estaba en manos del director, se las arreglaron para llevar un maquillaje de calle muy suave.

El elenco de dieciséis actores que dio vida a *Viet Rock* fue, por orden alfabético, el siguiente:²⁵

²⁴ “Habla y canta Víctor Jara”. Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

²⁵ Los nombres que están acompañados de un asterisco corresponden a alumnos del Departamento de Teatro y de dos, al actor invitado.

Mónica Carrasco*

Peggy Cordero

Rodrigo Durán

Jorge Durán

M. Teresa Fricke

Fernando Gallardo*

Bárbara Martinoya*

Hugo Medina*

Sonia Mena

María Angélica Núñez

Hernán Ormeño*

Alicia Quiroga

Gregorio Rosenblum*

Alberto Sendra*

Tomás Vidiella

Nelson Villagra**

La música estuvo a cargo de Marieanne de Pury, la escenografía y el vestuario de Bruna Contreras, los arreglos y la dirección musical de Luis Advis y la iluminación de Víctor Segura.

Este texto, traducido del inglés por Alicia Quiroga y Enrique Sandoval, fue el primero que Víctor Jara, como director, intervino en sus temas. ¿La razón? Que él mismo nos cuente:

Acepté dirigir *Viet Rock* de Megan Terry, ya que me pareció fascinante por lo aprovechable. Provocaba nuevos desafíos a la imaginación de un director. (Pero) La autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve el imperialismo de su país con los ojos que lo vemos los chilenos y latinoamericanos, amén de muchos compatriotas suyos. En muchas escenas tuve que intervenir prácticamente la interpretación ideológica de Megan Terry. Nosotros no somos norteamericanos y no tenemos por qué incurrir en las distorsiones de la autora.”²⁶

El director pone como ejemplo una escena del primer acto, en que hay un encuentro entre los yanquis y la población sudvietnamita. Según el texto original, las mujeres nativas se van colgadas del cuello de los soldados extranjeros:

²⁶ “Habla y canta Víctor Jara”. Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

He ahí la primera diferencia ideológica que tuvimos con el texto. Luego, al final de ese mismo acto, en el tribunal de investigaciones norteamericanas, el (texto) original presentaba al testigo indio aullando con la mano en la boca, como en los bodrios de Hollywood. Luego, Megan Terry quería que el testigo negro fuera un súper fanfarrón. Lo ridiculiza cruelmente. La testigo madre vietnamita es diseñada por Terry como una señora que se presenta muda ante el tribunal restregándose minuciosamente las palmas, hasta que un yanqui le pregunta si quiere lavarse las manos. Todo esto podría ser resentimiento racial o concesión al fascismo inficionado en la mente del norteamericano medio. Pero la escena más páfida es aquella en que un comandante vietcong y su amante torturan a un “pobre” norteamericano. El colmo de la falacia histórica. Todo eso fue desterrado y puesto en su lugar. Para nosotros, constituyó fundamentalmente una posición ideológica errada y perversa, sin importarnos si era inocente o ingenua. En Chile no lo íbamos a dejar pasar. Hay norteamericanos aparentemente progresistas que no pueden liberarse de su visión torcida –y en el fondo imperialista– del tercer mundo.²⁷

Viet Rock es, originalmente, una obra que intenta mostrar el sufrimiento de los jóvenes que fueron enviados por el gobierno de los EE.UU. a morir a Vietnam. O sea, algo completamente válido, salvo por la omisión del sufrimiento de los vietnamitas y de la posición de “salvador” del ejército estadounidense.

Este radical enfrentamiento de Víctor –y de gran parte del elenco– al texto original, dio como resultado un montaje final en que se devela tanto el dolor de las madres que tienen a sus hijos peleando una guerra absurda, como el del pueblo vietnamita. Se muestra el miedo y lo horrible de la guerra, la crueldad del hombre con el hombre... Pero también, según Mónica Carrasco, se logró ironizar la sempiterna

²⁷ “Habla y canta Víctor Jara”. Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978.

autoimagen de salvadores del mundo que tienen los estadounidenses. Había una canción que cantaban los soldados mientras andaban por la selva, que en la forma como se mostró en este montaje, hacía verlos ridículos. La propia Mónica me la cantó: *Caminemos firmes por la selva gris/ caminemos firmes sin temer morir./ A las mujeres de Vietnam vamos a liberar/ y los hombres libres como en "América"*. El crítico teatral Julio Huasi, de la revista *Punto Final*, opinó sobre *Viet Rock*: "Víctor Jara supo enfrentar ciertas ambigüedades y momentos subjetivamente dudosos en la obra, como un director lúcido ante sus propias raíces en un mundo sometido al imperialismo. Una decidida seriedad, trabajo y disciplina se confabulan para convertir su dirección en un alto acontecimiento estético".

El montaje en sí requirió de parte de los actores un gran desgaste físico, por lo que fueron sometidos durante dos meses a un duro *training* dirigido por Joan Jara, que "nos dejó como hojas de acero", según cuenta Nelson Villagra.

Efectivamente, Joan cree que su mayor aporte al montaje, aparte de la creación coreográfica, fue preparar a los actores para un montaje en el que: "los intérpretes debían estar en un gran estado de receptividad por sus exigencias físicas. Mi rol más importante era el de facilitar la conexión cuerpo-alma-atrevimiento. En ese tiempo los actores no tenían el atrevimiento ni la preparación física para lanzarse al aire. Yo me encargaba de que ellos '¡paf!'".

Pero Mónica Carrasco agrega que el *training* hecho por Joan no se limitaba a dejar al actor física y mentalmente preparado para las exigencias del montaje, sino que, además: "tenía una orientación de contenido. Ella nos decía 'ustedes son vietnamitas que están cubiertos en la selva. La selva es su aliada'. La idea era que termináramos realmente sintiéndonos vietcong".

La coreografía más recordada entre mis entrevistados fue aquella creada por Joan que se tituló "La explosión de la flor", con la que la obra partía. Era una imagen en que todos los actores formaban una

bola de cuerpos que respiraba, “que era como el útero”, según Hugo Medina. La respiración iba *in crescendo* hasta un momento de tensión en que explotaba y todos los cuerpos saltaban lejos, dando la sensación de una bomba.

Como ya se indicó, una de las premisas de interpretación era la de que ninguno de los actores tuviera un personaje fijo. En un momento podían ser todos vietnamitas; en otro, la mitad era estadounidense y la otra vietnamita y en el siguiente, el público se transformaba en el ejército al que los actores increpaban y disparaban con armas de pantomimas. Sin embargo, preferentemente eran las actrices quienes interpretaban a los vietnamitas, por razones netamente de textura física.

Con *Viet Rock*, Víctor Jara se despidió del Teatro de la Universidad de Chile en su calidad de director de planta. En todo caso, no fue un adiós cualquiera, ya que esta obra fue la primera experiencia de creación colectiva en el Antonio Varas. Hugo Medina cree que con Víctor como director experimentó algo nuevo como actor: “Ir más allá de llegar de tu casa y dejar la maleta y subirte al escenario. Llegó Víctor con la Joan e imponen otra manera de encarar la cosa, que era llegar a hacer un *training* como grupo, llegar a incorporarse a una preparación física que tenía que ver con la obra y con romper el esquema de lo que venían haciendo, que era un realismo en el que se habían quedado pegados (en el ITUCH) y esto era algo que lo revolucionaba un poco”.

Después de la temporada en el Varas, la obra se fue de gira por regiones. Se hizo una función en uno de los puntos más álgidos de la politización estudiantil chilena: la Universidad de Concepción (cuna del MIR) ante más de tres mil espectadores.

ANTÍGONA, EN EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

Debes seguir floreciendo...

Para hacernos idea de lo que se estaba viviendo en las universidades chilenas en 1969 (más específicamente en la Universidad Católica), es necesario tener presente algunos datos como antecedentes. Si nos remontamos a 1967, podemos comprobar que fue un año de crisis para la Universidad Católica y, en general, para todos los establecimientos educacionales chilenos. Los movimientos estudiantiles ponen en jaque las añejas autoridades de esa casa de estudios con la toma de la Casa Central, en cuyo frontis fue colgado el famoso cartel que decía: "Chileno: *El Mercurio* miente". Las presiones fueron tan fuertes, que el entonces rector Alfredo Silva Santiago tuvo que dimitir de su cargo, siendo reemplazado por el arquitecto Fernando Castillo Velasco.

Naturalmente, todas las transformaciones organizativas y de orientación de la educación de la universidad repercutieron directamente en el Teatro de Ensayo que, a fines de ese año, disuelve su planta estable. Así se forma, junto a cine y televisión, la Escuela de Artes de la Comunicación.

A toda la convulsión producida por los cambios en la macroestructura de la universidad, a la crisis del Teatro se suma la asimilación de nuevos procesos y corrientes teatrales que se estaban desarrollando en esa época a nivel mundial, como las de Peter Brook, del Living Theatre, de Richard Schechner y las nuevas propuestas de grupos chilenos independientes, como el Aleph. Incluso el ICTUS había realizado su primera obra de creación colectiva (*Cuestionemos la cuestión*). En el Teatro de Ensayo, así como en el ITUCH, se estaba viviendo una especie de anquilosamiento artístico que se hacía cada vez más evidente, por lo que empezaron a surgir voces clamando por un cambio y Fernando Colina se transformó en la cara más visible de quienes sus-

tentaban este afán de renovación teatral en la Universidad Católica. Él lideró la creación del Taller de Experimentación Teatral (TET), en el verano de 1967-68. Ésta fue la “respuesta” al estancamiento artístico que se estaba viviendo.

La mayoría de los actores convocados por él y por Enrique Noisvander (con el que trabajaba en esta iniciativa) eran muy jóvenes y algunos de ellos habían participado directamente en muchos de los movimientos estudiantiles que llevaron, finalmente, a concretarse en la Reforma Universitaria.

Todas las obras del TET fueron presentadas en la sala Camilo Henríquez, bajo el alero del Teatro de Ensayo. La primera de ellas fue en 1968. Se trató de Peligro a 50 mts., pieza dividida en dos partes (una de ellas titulada Las obras de la misericordia, escrita por José Pineda; y la otra, por Alejandro Sieveking, Una vaca mirando el piano.) En todo caso, Raúl Osorio, quien a esas alturas aún era estudiante de actuación, recuerda que el primer trabajo que realizaron como TET, fue una experiencia a partir de ciertos textos poéticos latinoamericanos que fueron teatralizados y que fue mostrado tan sólo en una oportunidad y ante no más de doscientas personas. “Ésa fue nuestra prueba de fuego”, recuerda Raúl, ya que con ella comprobaron en la práctica que era posible un espectáculo dramático a partir del movimiento, de la voz y del canto y, por lo tanto, devolverle al actor el espacio que había perdido y que estaban ganando los directores, los dramaturgos y los escenógrafos.

La segunda obra montada por el TET fue al año siguiente. Tenía el decidor título de *Nos tomamos la universidad*. Fue escrita por Sergio Vodanovic y dirigida por Gustavo Meza, debido a la sorpresiva muerte de Fernando Colina, durante una breve estadía en los EE.UU.

Ese mismo año, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica hizo una invitación a Víctor Jara para hacer clases de actuación. Paralelamente, después de los excelentes resultados que tuvo el incipiente TET con sus dos primeros montajes, se decidió que el tercero debía ser un clásico de la dramaturgia universal, sin perder el afán experimental

del que estaban empapados. El texto escogido fue *Antígona*, de Sófocles, en versión de Bertolt Brecht. Se le propuso la dirección a Víctor Jara y éste aceptó encantado. Raúl Osorio recuerda que fue llamado “en un intento de seguir en la línea de investigación, de experimentación, que era nuestra figura de trabajo; de probar fórmulas nuevas sobre el escenario. Crear un teatro de actores, en un espacio despojado. Víctor coincidía en que era una persona con muchas inquietudes. Había mostrado intentos de... no sé si renovación, es un poco pretenciosa la palabra, pero sí de intentar hacer un teatro diferente, que tenía otra energía, una dinámica diferente sobre el escenario. Me acuerdo de *La maña*, en el ICTUS, que llamaba la atención por una manera de poner en escena con una energía y una dinámica actoral muy especial para la época. Por eso fue llamado por nosotros. Era un tipo inquieto, joven, que proponía tipos de montajes bastante diferentes”.

Sus cada vez más absorbentes actividades relacionadas con el canto, y este nuevo montaje se tradujeron en el abandono de la Escuela de la Chile donde, al parecer, ya no estaba tan a gusto. Pidió un permiso indefinido, sin goce de sueldo. Dentro de esta institución, al igual que en todos los ámbitos sociales de esa época, había fuertes disputas por temas políticos. No hay que dejar de lado el hecho de que al desaparecer el ITUCH para dejar paso al DETUCH, la escuela y el teatro conformaron una sola institución, lo que provocó profundos cambios en su estructura interna. Además, a nivel más personal, Víctor sentía que había gente que no lo quería mucho. Joan Jara recuerda: “(Víctor) sufría mucho con el ambiente que empezó a crearse en el Varas... había celos, chantajes, competencias, gente ‘echa pa’ abajo’. Como tuvo éxito tan temprano, obviamente empezó a recibir malas vibras de alguna gente celosa”.

De hecho, producto de los buenos resultados artísticos obtenidos por el equipo cuyo núcleo estaba conformado por Víctor Jara, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking y Lucho Barahona, se empezó a hablar peyorativamente del “Clan Castro”, lo que, según Bélgica, era “bastante incómodo”. Alejandro Sieveking recuerda que a la vuelta de la gira a

EE.UU., su obra *Todo se irá se fue se va al diablo* ganó el concurso anual de obras para montar en el Varas y que la dirección insólitamente no le fue ofrecida a Víctor. “Eso fue una brutalidad que nos hicieron –se queja Alejandro–. Estaban picados por el éxito de *La remolienda* en EE.UU. Había una cosa como de envidia... no ‘como’ –rectifica–. Era envidia de frentón... el papel que tenía que hacer la Bélgica se lo dieron a la Kerry (Keller), el que tenía que hacer Lucho (Barahona) se lo dieron a Tomás (Vidiella)...”, a lo que Bélgica agrega: “el de Agustín (Siré) se lo dieron a Franklin Caicedo. Querían deshacer ese grupo”.

Ni Alejandro ni Bélgica niegan la existencia de un “Clan Castro”, recalcando también que había un “Clan Siré”, un “Clan Guzmán” y un “Clan Orthous”. “Pero yo también pertenecía al ‘Clan Siré’”, dice Bélgica Castro sonriendo.

En definitiva, Víctor Jara se hartó del ambiente que había en el DETUCH y se fue. Sumado a esto se produjo un alejamiento entre él y sus amigos de siempre: los Sieveking-Castro. Alejandro recuerda su versión de lo sucedido: “Estuvimos distanciados como dos años. Fue por lo siguiente: Víctor se fue a hacer clases a la UC y después le ofrecieron dirigir *Antígona*. Él dijo que bueno y tenía que dejar la escuela, pero ese curso lo habían dejado tres profesores antes. Entonces nosotros... no le dijimos a él; ésa fue una cosa mala nuestra. Dijimos que no podía hacerlo y que tenía que dejar el montaje. Entonces, había una persona ahí que ni tonta ni perezosa fue a decirle esto como una copucha, como un pelambre. Después nos fuimos como ocho meses a Europa y no lo vimos. Supongo que Víctor se habrá quejado de nosotros porque le pareció una traición”.

En el aspecto netamente teatral, Víctor Jara, quien por última vez dirigiría una obra en el sentido ortodoxo de la palabra, se encontró en un ambiente muy diferente. El solo hecho de estar trabajando con otra gente y de ser parte de un proyecto netamente experimental había renovado su ánimo. Este montaje, rebosante de juventud, tuvo el siguiente reparto:

ANTÍGONA	Ana Reeves
ISMENIA	Silvia Santelices
CREONTE	Jaime Vadell
GUARDIA	Francisco Morales
HEMÓN	Raúl Osorio
MÉDIUM	Violeta Vidaurre
MENSAJERO	Elsa Rudolphy

CORO DE MUJERES

Gloria Lazo
 Mirna Hiche
 M. Eliana Nett

CORO DE HOMBRES

Francisco Morales
 Raúl Osorio
 Jaime Azócar
 Abraham Aburman
 Mario Rojas
 Nelson Velásquez
 Omar López

Bernardo Trumper diseñó la iluminación y la escenografía. La música fue compuesta por Celso Garrido Lecca y el vestuario fue creado por Raúl Osorio y Armando Vásquez. El profesor de movimiento fue Enrique Noisvander.

La mayoría de los actores ya había participado en, por lo menos, uno de los montajes anteriores del TET. Víctor Jara, por su parte, venía de dirigir recién *Viet Rock* que, si bien en el tema tratado tenía muchas diferencias con los trabajos del TET, estaba en la misma sintonía de quebrar ciertas convenciones teatrales. Por lo menos, ambos montajes compartían tres premisas propias de las creaciones colectivas:

1. *Escenografía despojada*: las escenografías “arquitectónicas anecdóticas” (según una definición de Raúl Osorio), dan paso a la desnudez del espacio escénico.
2. *La ruptura de la cuarta pared*: el goce actoral puede experimentarse abajo del escenario, desde la platea, lo que cambia drásticamente la relación actor-público. Ana Reeves, al respecto, recuerda: “era importante para Víctor definir un entorno sensorial. Se buscó visualizar este cuerpo pudriéndose a las puertas de la ciudad. Para eso, se corporizaron unas aves de rapiña, las que no sólo revoloteaban por el escenario, sino que bajaban a la platea y se agarraban de las butacas. Se hacía sentir que no sólo se estaba pudriendo el cadáver, sino que todo”.
3. *La importancia del actor*: que su presencia no fuera tan sólo interpretativa, sino vivencial. Es un ser humano que se involucra con sus sentimientos y con sus posiciones ideológicas arriba del escenario. Su papel es el de mayor importancia en el espectáculo teatral.

“Colina y Noisvander, desde un principio del TET, comenzaron por hacer una preparación técnica de los actores. A movernos, a explotar las cualidades que cada uno tenía”, afirma Raúl Osorio. Se pretendía que el actor recuperara sus capacidades histriónicas y orgánicas para desarrollarlas en escena y, finalmente, lograr que en un escenario desnudo y despojado, se realizaran acciones de un fuerte valor teatral a partir de la expresión corporal y vocal.

Todas estas premisas teatrales tienen su fuente directa en el Living Theatre. En su viaje, Víctor Jara había tenido contacto con todas esas corrientes revolucionarias. Ahora se embarcó en un fugaz viaje a Estados Unidos, cuando recién habían comenzado a ensayar *Antígona*. Precisamente fue a presenciar ensayos del Living Theatre.

Es muy importante, para visualizar este montaje, tener en cuenta el hecho de que el Living Theatre tiene una enorme influencia de las teorías artaudianas,²⁸ las que, entre otras premisas, sostienen que el actor es un ser que se sube al escenario, a desgastarse hasta lo último de sus posibilidades físicas y espirituales. Silvia Santelices, que estaba embarazada, cuenta que lo sufrió en carne propia, ya que a las pocas funciones de *Antígona* perdió un hijo.

El único elemento escénográfico era una gran reja de metal que estaba al fondo del escenario. Por ahí, los actores trepaban o se colgaban. Estaba dispuesta de tal forma, que cuando era tocada, chocaba con la pared posterior, produciéndose un sonido característico. Esto fue utilizado por Víctor para darle una musicalidad muy propia al espectáculo. Jaime Vadell usa el término “montaje percutivo”, para referirse a *Antígona*. Ana Reeves entraba a escena arrastrando una gruesa cadena “que compramos con Víctor en la ferretería de la esquina. Hacía un sonido muy especial, que aportaba al dramatismo de la obra”. Además, como ya era característico en sus direcciones, le daba mucha importancia a los silencios dentro del armado acústico. Los sonidos (tanto corporales y guturales como de percusión) y los silencios, sumados a la musicalidad misma de un texto lleno de coros, hacen que el calificativo para esta puesta en escena de “pequeña sinfonía”, según Ana Reeves, no sea disparatado.

En el plano literario, resulta penosamente premonitoria la temática de *Antígona*: el drama de una mujer que lucha por darle sepultura a su hermano, que le es negada por un tirano (Creonte), aduciendo que el difunto era un “traidor de la patria”. Esta adaptación de Brecht al

²⁸ Antonin Artaud (1896-1948). Actor, director, dramaturgo y poeta francés. Redefinió el papel y el significado del teatro por medio de múltiples ensayos, en los que desechaba el teatro convencional, proponiendo otro inquietante, destructor y revolucionario, con un lenguaje más cercano al caos que al orden, a lo visceral que a lo intelectual. Algunos de sus escritos al respecto son *Puesta en escena y la metafísica* (1932) y *Teatro y la peste* (1933).

texto clásico de Sófocles, comienza con un prólogo que sitúa la acción en el Berlín de 1945, durante la decadencia de la Alemania nazi. Este texto es reemplazado, a instancias de Víctor Jara, por una escena en que Polinice y Etéocles (hermanos de Antígona) se matan entre ellos.

Actualmente, después de todas las cosas sucedidas en Chile, textos como estos no parecen distantes. Pero estamos hablando de 1969, año en que ninguno de los participantes del Taller tenía alguna vivencia ni siquiera remotamente parecida. Silvia Santelices nos cuenta: “El trabajo era de un sondeo muy interno para realmente identificarse con situaciones tan ajenas. No había dónde recurrir. Era casi como recurrir a los dolores propios para poder expresarlo”. Sin embargo, Raúl Osorio apunta a la existencia de muchos vecinos latinoamericanos que, en esos años, vivían bajo el yugo de tiranías militares, como Argentina, Paraguay y Perú, por nombrar a algunos. Eso hacía que *Antígona* no fuera un texto tan distante para ellos...