



Universidad de Chile
Facultad de Artes

DEPARTAMENTO DE TEATRO

“EVOLUCIÓN DEL DISEÑO TEATRAL EN CHILE”

Memoria para optar al título de Diseñadora Teatral.

Por:

**Nicole Irene Sánchez Fuentealba.
(Nicoletta Fuentealba)**

Profesora Guía:

Sofía Verónica Navarro Ramírez.

Santiago de Chile, 2017.

A mi Mamma...

...a mi Josefina...

ÍNDICE	Página
Índice de Imágenes.....	4
Resumen.....	7
Introducción.....	8
Capítulo 1: Contextualización y origen del termino Diseñador Teatral.....	12
Capítulo 2: Acerca de la evolución de la Escenografía en Chile.....	18
2.1 1941-1949.....	18
2.2 1950-1960.....	38
2.3 1961-1972.....	49
2.4 1973-1979.....	58
2.5 1980-1997.....	66
2.6 1998-.....	84
Capítulo 3: Visiones sobre la evolución del Diseñador Teatral.....	96
Conclusión.....	102
Bibliografía.....	105

ÍNDICE DE IMÁGENES	Página
1- Bocetos de Héctor Del Campo para "Ligazón" de Ramón Del Valle Inclán y "La Guarda Cuidadosa" de Miguel De Cervantes.1941.....	24
2- Registro de la "La Guarda Cuidadosa" de Miguel De Cervantes 1941.....	24
3- Bocetos de Héctor Del Campo, el de abajo es para "La Farsa del Licenciado Pathelin"	27
4- Registro "La Farsa del Licenciado Pathelin" 1942.....	28
5- Boceto de Héctor Del Campo para "El Caballero de Olmedo" de Lope De Vega	29
6- Boceto de vestuarios de Fernando Debesa para "El Peregrino" 1943.....	32
7- Registro obra "El abanico" 1944.....	33
8- Boceto para "Nuestro Pueblo" hecho por Héctor Del Campo 1945.....	34
9- Registro de "Nuestro Pueblo" 1945.....	34
10- "Fuenteovejuna" de Lope De Vega 1952	39

11- "Chañarcillo" de Antonio Acevedo Hernández 1953.....	40
12- "Noche de Reyes" de W. Shakespeare 1954.....	41
13- "Noche de Reyes" de W. Shakespeare 1954.....	41
14- "Martín Rivas" de Alberto Blest Gana 1954.....	42
15- "Fuerte Bulnes" de María Asunción Requena 1955	43
16- "Esta Señorita Trini" de Luis Alberto Heiremans 1958.....	47
17- "La Pérgola de las Flores" de Isidora Aguirre 1960.....	48
18- "Ejercicio para Cinco Dedos" de Peter Shaffer 1962.....	51

19- “Población Esperanza” de Isidora Aguirre 1959.....	52
20- “Versos de Ciego” de Luis Alberto Heiremans 1961.....	53
21- “El Círculo de Tiza Caucásico” de Bertolt Brecht 1963.....	54
22- “Topografía de un Desnudo” 1967.....	54
23- “Los que van Quedando en el Camino” De Isidora Aguirre 1969.....	55
24- “Cuestionemos la Cuestión”, creación colectiva del Teatro ICTUS, 1969.....	56
25- “Pedro Juan y Diego” del teatro ICTUS 1976.....	60
26- Bocetos de la diseñadora María Kluczynska para “El Mercader de Venecia”.....	62

27- “El Mercader de Venecia” de William Shakespeare 1978.....	62
28- “La Celestina” del Teatro Itinerante 1982.....	64
29- “Nuestro Pueblo”, Teatro Itinerante 1983.....	65
30- “El viaje de José y María y lo que les pasó en el camino” TEUCO 1981.....	68
31- Registro de “Historias de un Galpón Abandonado” de Ramón Griffero 1984.....	70
32- Registro “Cinema Utopia” 1984.....	71
33- Registro de “La Negra Ester”.....	73
34- Escenografía “Rio Abajo” de Ramón Griffero 1995.....	77
35- “Pinnoccio” de la compañía de teatro “La Troppa 2001.....	79
36- “Viaje al Centro de la Tierra” 1995.....	80
37- Registro del remontaje de la obra “Gemelos” 1999.....	81

38-	“Hechos Consumados” de Juan Radrigán 1999.....	83
39-	“Casa de Muñecas” de Enrik Ibsen 2006	83
40-	“Cuerpo” de la compañía de teatro “La Provincia” 2005.....	87
41-	“Superhéroes”, de Alexis Moreno 2005.....	88
42-	“Caín” de Alexis Moreno 2009.....	89
43-	“Las Huachas”, de Alexis Moreno 2008.	89
44-	“Cristo” de Manuela Infante 2008.	90
45-	“El Húsar de la Muerte” 2000.....	91
46-	“El Jabalí, adaptación popular de la tragedia Ricardo III” 2005.....	93
47-	“Kadogo, niño Soldado” de “La Patriótico Interesante” 2008.....	94
48-	“La Victoria de Víctor” 2012.....	94

RESUMEN

La presente investigación busca realizar una revisión histórica de los hitos más importantes y representativos del Diseño Teatral Chileno, desde sus inicios en la década de 1940, hasta la década del 2010. Con el objetivo de descubrir si ha existido una evolución del rol de los profesionales dedicados a esta área y además poder dar a conocer la evolución estética y técnica del Teatro Chileno.

Se espera aportar a la reconstrucción de la historia de la profesión de Diseño Teatral en Chile.

Para la realización de esta investigación se han revisado y analizado diversos documentos de prensa, imágenes, archivos de todo tipo vinculados al área de cultura y

espectáculos. Además de entrevistas a profesionales dedicados ininterrumpidamente al Diseño Teatral del país en las últimas décadas.

Gracias a esta recopilación de información ha sido posible identificar cada periodo y los trabajos escenográficos más representativos.

A través de esta investigación se ha logrado observar una evidente evolución estética y técnica, a pesar de no siempre contar con las condiciones óptimas para llevar a cabo cada producción. Junto a esto se puede ver un notable crecimiento en el campo laboral abarcado por los diseñadores teatrales, así como también el aumento de las áreas de experimentación dentro de las mismas artes escénicas. Si bien, esta evolución ha sido provocada por los avances del arte y de los medios de comunicación de los últimos tiempos, se puede observar que a pesar de este crecimiento del área en Chile, ha habido un evidente retroceso en la apreciación de este arte por parte de la prensa y la crítica nacional.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la carrera de Diseño Teatral se discute muchas veces sobre el rol o función que debe cumplir el diseñador dentro de una compañía o producción, ¿cuáles son los límites del trabajo del diseñador teatral: el diseñar y olvidarse del trabajo? ¿Diseñar y también ser productor, realizador de ese diseño? ¿Ser parte activa del proyecto desde que se piensa la primera idea de montaje hasta la última función? ¿Cómo es que los diseñadores actuales han llegado a interesarse también por otras áreas del quehacer teatral, como la producción, dirección, dramaturgia y hasta la actuación? ¿Cómo es que han derivado en otras artes? ¿Siempre han sido los diseñadores teatrales chilenos tan multifacéticos como ocurre ahora?

Estas, y muchas más, son las opciones e interrogantes a las cuales se enfrenta un Diseñador Teatral al verse involucrado dentro de un montaje, y es a partir de estas variadas discusiones y cuestionamientos, que nace la inquietud de investigar sobre los roles que asumen los Diseñadores Teatrales que en Chile han desarrollado laboralmente, y a partir de esto, investigar cómo se enfrentaban al proceso de creación y puesta en escena los antecesores de los actuales profesionales de esta área, al mismo tiempo, se investigará cómo ha sido el camino que los ha llevado a ser parte más activa dentro de un proyecto; porque a pesar de que algunos de éstos se nieguen a la posibilidad de convertirse en realizadores de sus creaciones, tema importante en algunos profesionales, o que se nieguen a la necesidad de estar presentes durante todo el proceso de creación de una obra, de ser artesano de sus propios diseños, es una opción que cada vez se hace más común en el campo laboral y que nace a partir de las exigencias del arte de nuestros días.

Es por eso que para comprender el porqué de estos cambios se hace necesario revisar la evolución que ha tenido esta profesión durante la historia del teatro en nuestro país.

A partir de ciertas creencias con respecto a la labor del Diseñador Teatral que tienen que ver con las responsabilidades que asumen dentro de una producción, se ahondará en la evolución del trabajo del Diseñador, ¿Qué tanto han cambiado a lo largo de la historia?, ¿Realmente han cambiado o solo es una percepción errada por parte de los diseñadores actuales?, quienes tienen la sensación de estar más involucrados en las producciones que sus antecesores, al creer que ahora el proceso es diferente, ya no es suficiente presentar una propuesta creativa en torno al espacio, vestuario, iluminación y utilería, sino que además implica la producción y en muchas ocasiones realización de sus diseños.

Es así como desde la definición de escenógrafo o diseñador teatral, el estudio de su evolución histórica y el cambio de la utilización del concepto de Decorado a

Escenografía, es que se buscará entender las causas y necesidades profesionales, sociales, políticas, artísticas o hasta personales que han sido responsables de la existencia o inexistencia de esta evolución.

Para esta investigación se llevará a cabo una revisión de documentos de prensa del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Teatro Nacional Chileno, revistas y todo tipo de archivos vinculados al área de cultura y espectáculos, entrevistas a profesionales vinculados a las artes escénicas, a su desarrollo y evolución a lo largo de la historia, desde la creación de los Teatros Universitarios en la década de 1940 y hasta nuestros días. Para esto se realizará una selección de diseñadores, directores y compañías más representativas de cada periodo. Cuyos resultados serán revisados a partir de las imágenes disponibles de las puestas en escena más destacadas de sus producciones creativas. Se hará referencia paralelamente el contexto sociopolítico que ha envuelto

a cada uno de los hitos más importantes para el desarrollo de la escenografía.

Entendiendo por rol: la función que cada profesional lleva a cabo dentro de una producción, y metodología: como el modo de obrar o proceder, el hábito y costumbre que cada uno tiene y observa para llevar a cabo en este caso un diseño escénico, producción y realización.

Se espera llegar con esta investigación a poder definir claramente el origen de los roles desempeñados por los Diseñadores Teatrales, dentro de las producciones, como en los resultados obtenidos por cada uno en sus propuestas escénicas. Se busca aclarar y comprender que tan significativa ha sido la evolución de estos profesionales, comprender, a partir de la observación de resultados, las diferencias en las metodologías utilizadas por los escenógrafos de décadas anteriores comparadas con los egresados más recientemente y si es que estas son realmente significativas. Al mismo tiempo también entender el contexto en que se desarrolló cada una de las tendencias

llevadas a cabo anteriormente, logrando con esto ser un aporte a la construcción de la historia del Diseño Teatral Chileno. Ambas profesiones, actores y diseñadores se han formado juntos desde un comienzo y que incluso los escenógrafos en Chile partieron desde un punto más avanzado que los demás profesionales dedicados al arte teatral.

Lo que se buscará a partir de esta investigación es lograr erradicar algunas creencias con respecto al Diseño Teatral Chileno, poder destacar hitos importantes en las construcciones plásticas de los espectáculos creados y no tan solo a partir de la dramaturgia o la crítica a los actores y directores. Puesto que, hasta ahora la historia del teatro en Chile no ha sido revisada desde su visualidad y desde los aspectos técnicos. La bibliografía disponible para su estudio pocas veces, por no decir ninguna, habla sobre los escenógrafos destacados, sobre los premios otorgados a estos profesionales o sobre lo sorprendente del resultado conseguido por tal o cual escenógrafo, dejando siempre en

un segundo plano y restándole la importancia que se merece a esta profesión.

A esto se suma que muchos de los profesionales que se desempeñan actualmente en este ámbito poco conocen de la historia de la carrera y la profesión: quiénes fueron los diseñadores más importantes en cada época y por qué, cuáles fueron sus trabajos más destacados, especializaciones, cómo aquellos venidos desde otras carreras como arquitectura o ingeniería llegaron a interesarse por este oficio y de qué manera se han desarrollado en él.

Este trabajo busca responder a estas interrogantes y poder aportar a la historia de la escenografía nacional, para que los diseñadores tengan la posibilidad de poder encontrar en un solo documento la información necesaria sobre sus antecesores, aquellos gracias a los cuales existe la carrera universitaria, los que de alguna forma han aportado a que esta profesión exista y sea tan importante y fundamental para las artes escénicas nacionales.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZACIÓN Y ORIGEN DEL TERMINO DISEÑADOR TEATRAL.

Para comprender el trabajo del Diseñador Teatral o Escenógrafo actual, es necesario primero revisar la definición de escenografía y parte de la evolución de ésta, esto nos ayudará a ubicar cronológicamente los momentos importantes dentro de esta evolución, para luego, situar a Chile con respecto al desarrollo de esta disciplina en el resto del mundo.

Básicamente partiremos de lo más simple a lo más complejo, al revisar el diccionario de la R.A.E se encuentran las siguientes definiciones de escenografía y decorado:

La definición de la palabra escenografía según la R.A.E. Nos dice: *del griego “skēnē” escena y del sufijo “grafía” describir. Arte de diseñar o realizar decorados para el teatro, cine o televisión.* Aunque literalmente la palabra escenografía traducida del griego sería: graficar, describir o dibujar la escena.

La definición de decorado, cuya nominación fue utilizada en el diccionario de la R.A.E. podemos ver: *del lat. Decorare: adornar, intentar embellecer una cosa o un sitio. Servir para adornar o embellecer algo. (1)*

Es decir que tomando ambas definiciones literalmente y al intentar comprenderlas podemos concluir que la escenografía es el arte de embellecer la escena, de adornarla, acompañar al actor, para adornar su trabajo. Pero a pesar de que por un lado sí es tarea de la escenografía embellecer la escena, la utilización del concepto decorado nos queda un poco superficial para referirnos a los objetivos que hoy en día cumple la escenografía en las artes escénicas contemporáneas. Existe una diferencia fundamental que

plantea el arquitecto y escenógrafo Ramón López para aclarar ambos conceptos:

“Si bien los espacios concebidos por un decorador y un escenógrafo pueden ser casi idénticos, existe una gran diferencia: El decorador no es responsable de los actos que cometerán los que ocupen ese espacio: su trabajo se basa en juicios estéticos que son independientes a la acción. El escenógrafo, en cambio, debe hacerse responsable de los actos de los personajes y su tarea no concluye hasta que los personajes hayan habitado y se hayan posesionado de dichos espacios.” (2)

Así actualmente la escenografía cumple objetivos mucho más complejos que solo acompañar el trabajo del actor, su tarea es interpretar atmósferas para comunicar los mensajes que como compañía (actores, director/dramaturgo, diseñador) se ha escogido para contar una historia, “complementar” el trabajo del actor a través de elementos plásticos, que a su vez el espectador deberá aprender a

traducir, cambiando el rol de este, pasando así de ser un espectador pasivo a uno activo, opinante. A diferencia de los llamados “decorados”, los actuales elementos escenográficos no pretenden representar estéticamente un espacio necesariamente reconocible por el público.

Estos elementos plásticos antes mencionados serán volúmenes reales que a lo largo de la historia se han incorporado a la configuración de la escenografía buscando eliminar todos los elementos falsos e imitativos de la realidad que antes se utilizaban, aportando así a la tridimensionalidad del espacio. Juan Antonio Hormigón explica el origen de esta necesidad y nueva manera de pensar el espacio teatral:

“...partió del repudio de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el Renacimiento. Su análisis le lleva a privar al espacio escénico viviente de toda mentira y dotarlo de unos elementos sólidos, materiales, practicables, jugados en función de su significado concreto...” (3)

Todo esto en favor de la puesta en escena, al dejar de buscar la imitación de la realidad, todo lo que la compone se vuelve más real, refiriéndonos sobre todo a las actuaciones, aunque el estilo no sea naturalista.

Esta insistente búsqueda de verdad ocurre con el objetivo de que el espectador adquiriera la capacidad de poder descifrar y completar los signos necesarios para poder comprender la historia, lo que también ha permitido más que entregar la información literal al público se le entregue preguntas y cuestionamientos que le permitan formular su propia opinión respecto a la temática de la obra y reflexionar con respecto a su contenido, así se ha logrado lo que Appia y Craig buscaban al proponer el abandono del telón pintado en busca de un distanciamiento.

Con el tiempo y el constante desarrollo del área plástica, estos elementos se han transformado logrando sintetizar en muchos casos a objetos más que a grandes volúmenes, trastos o dispositivos escenográficos, estos objetos al mismo tiempo al ser utilizados sobre el escenario

adquieren un nuevo valor artístico, ya que, como dice Anne Ubersfeld, al ingresar a la escena puede adquirir el nivel de signo:

“El objeto teatral no es un signo. Es un objeto como todos los objetos, pero en escena se convierte en signo”. Así “el objeto es seleccionado por el creador para expresar algo que será a la vez él y otra cosa, es al mismo tiempo el significante y el referente de un acto referencial” (4)

Lo que provoca que el espectador no sólo lo interprete como el objeto que es sino como lo que este también representa, dando opciones de lectura al observador de la obra. Es necesario señalar también que cualquier elemento que se encuentre dentro el espacio escénico y sea manipulado por los actores inmediatamente se convierte en objeto y puede cumplir las funciones antes señaladas.

Junto con esta necesaria evolución de la utilización del concepto “decorado” a “escenografía”, podemos observar también como a lo largo de la historia se ha llevado a cabo

un importante cambio en la manera de concebir estos elementos, un cambio en el proceso de creación de estos, en busca de generar resultados distintos a los antes conocidos, el trabajo del escenógrafo pasa de ser un imitador de espacios reales a un creador de espacios evocadores de otros espacios que pueden ser reconocibles o no.

Para comprender esta evolución podemos referirnos al avance histórico del trabajo del escenógrafo, observando por ejemplo el trabajo técnico que realizaban los encargados de esta área durante la edad media, cuando imitaban los mecanismos de las construcciones de catedrales para así poder crear efectos dentro de los espectáculos con el fin de atraer al público. Durante el renacimiento podemos ver que la mayoría de los profesionales dedicados a la escenografía provenían desde el área de la pintura, es la época de los primeros telones pintados cuando plasmaban perfectas perspectivas que sumadas a los llamados rompimientos lograban dar profundidad a la escena, esto más tarde será un aporte a la construcción de escenografías corpóreas, rescatando desde las pinturas renacentistas la utilización de

luces y sombras para destacar las profundidades y volúmenes de los objetos. Estos decorados y telones se disponían en edificios diseñados para realzarlos y marcar claramente la diferencia entre el espacio del espectador, la decoración y actor. A fines del siglo XIX surgen algunas ideas base para la escenografía actual: darle al decorado un uso expresivo, que daba la posibilidad de relatar por medio de la imagen: interpretar y transmitir el texto y el subtexto. Dando paso así a uno de los hitos más importantes dentro de la evolución de la escenografía: la creación y experimentación escénica de Adolph Appia y E. Gordon Craig gracias a quienes comienza esta nueva manera de pensar la escenografía, eliminando el telón pintado y reemplazándolo por volúmenes en el espacio eliminando también la cuarta pared para democratizar la visión del espectador.

Ahora observando estos procesos nos encontramos con que ha sido necesario un análisis cada vez más complejo y acabado para poder definir o descubrir en los distintos casos cual o cuales son los espacios más adecuados y necesarios para una mejor escritura visual de la obra, una mejor

traducción visual de esta, este análisis y trabajo previo a la creación de la escenografía permite también descubrir cuál es la manera más adecuada de interpretar las atmósferas necesarias en la historia que se quiera contar, las más acordes con el mensaje que se busca entregar o también la más adecuada al contexto sociopolítico que rodea a la creación y ejecución de esta obra, ya que este es clave para determinar los códigos que se utilizaran.

Es decir, en el proceso de diseño y creación de una escenografía es imprescindible la comprensión absoluta del texto, historia o mensaje que se quiere comunicar, para encontrar la mejor manera de comunicarlo es necesario un análisis profundo del uso del espacio, los cuerpos en escena y participar de los ensayos, conocer perfectamente cómo se comportan, sus debilidades y fortalezas, sus necesidades. El arquitecto y escenógrafo Ramón López lo explica:

“el acto teatral se crea en la misma representación. No basta con realizar buenos bocetos o maquetas. Por muy impresionantes que estas sean, lo importante es su

ejecución, la relación con la puesta en escena y el universo del actor” (5)

Luego de comprender mejor la tarea del escenógrafo, su evolución y el porqué de ésta, surge la pregunta de ¿por qué se le llama también diseñador teatral?, entendemos que al decir escenógrafo nos referimos no solo a aquel que crea el espacio en el cual se llevará a cabo la obra, sino que también todos los elementos plásticos presentes en la escenificación de una obra, entonces podríamos entender también que al decir diseñador teatral estamos hablando de un sinónimo del anterior.

Pero, observemos la definición de diseño según la R.A.E.: “se define como el proceso previo de configuración mental, "pre-figuración", en la búsqueda de una solución en cualquier campo” (6) Podemos llegar a una definición de diseñador teatral, ya que según lo anterior sería “*el encargado de proyectar las soluciones a las necesidades que se presentan dentro de un montaje*”, si lo miramos así llegamos a una tarea más funcional que artística dentro del

proceso de creación de un espectáculo, pero si observamos el resultado o incluso parte del proceso de trabajo, al mismo tiempo que busca las soluciones funcionales a los problemas, busca también embellecer el espectáculo mientras plasma en él, su propio discurso u opinión con respecto al tema planteado por la obra o puesta en escena. Si observamos en el actual perfil de egreso de la carrera de Diseño Teatral, encontramos que se define como un artista creador capaz de concebir, proyectar y materializar los elementos que componen la escena; esto, unido a la definición anterior nos ubicaría en un lugar intermedio entre diseñador y artista, se podría decir según el análisis anterior que el Diseñador Teatral es el encargado de proyectar las soluciones a las necesidades que se presentan en un montaje, pero para llevar a cabo esta tarea se sirve no sólo de la observación de obras de arte y de ciertos elementos estéticamente bellos no necesariamente funcionales pero si coherentes dentro de la creación del espectáculo, sino que también de herramientas técnicas y funcionales imprescindibles para la creación y materialización de una obra escénica.

Cabe destacar que, los actuales profesionales y egresados se hacen cargo también de la producción y realización de sus propias propuestas escénicas, podríamos decir que los Diseñadores Teatrales se encuentran también en la categoría de artesano, o técnico realizador; ya que está dotado de las herramientas necesarias para ocuparse de más de una tarea dentro de una producción y que muchas veces la falta de técnicos y realizadores especializados lo llevan a hacerse cargo además de estas otras labores dentro del montaje, lo que por otra parte demuestra lo completa y multifacética que resulta la formación en esta carrera.

1 <http://www.rae.es>

2 LÒPEZ C., RAMÒN. "Diseño Teatral Cuarenta Años". Santiago, Chile: Eds. ARQ, 2009. P.014

3 HORMIGÓN, JUAN ANTONIO. "Investigaciones sobre el espacio escénico" Madrid: Alberto Corazón, 1970. P.24.

4 UBERSFELD, ANNE. "La escuela del espectador"
Traducción de Silvia Ramos) Madrid: Publicaciones de la ADE,
1997. P.129.

5 LÒPEZ C., RAMÒN. "Diseño Teatral Cuarenta Años".
Santiago, Chile: Eds. ARQ, 2009. P. 015.

6 <http://www.rae.es>

CAPÍTULO 2

ACERCA DE LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA EN CHILE.

Este capítulo se centrará en la revisión de los principales trabajos de diseñadores, directores y compañías más representativos de cada uno de los periodos en los que se ha dividido la historia de la escenografía de nuestro país.

2.1 1941-1949.

Para el desarrollo y evolución de la profesión de Diseñador Teatral en Chile fue fundamental el inicio tanto de los Teatros Universitarios como de las compañías

independientes chilenas, ambas corrientes fueron directamente influidas por su contexto sociopolítico, es así como en la década de 1940 hay una gran cantidad de factores que propician el surgimiento de la figura del escenógrafo en Chile.

Durante el gobierno del frente popular de Pedro Aguirre Cerda (1938-1944) existió una fórmula de estado, de la cual uno de sus ejes centrales es la ampliación de los beneficios sociales (educación, salud, vivienda, alimentación). Así se le facilitó a las universidades la posibilidad de ampliar sus funciones y atribuciones, lo que permite la formación, entre otras organizaciones, del Ballet Nacional Chileno (BANACH), la Orquesta Sinfónica, la Escuela y Museo de Bellas Artes, institutos fílmicos, teatros y más tarde canales de televisión. Todas estas medidas traen consigo la creación en el año 1943 de los estudios de Chile Films, consiguiendo el estreno de 22 cintas nacionales hasta el año 1949.

Otro antecedente, indirecto pero no menos importante es la guerra civil española, ya que esta fue la detonante de

un periodo de visitas de compañías teatrales europeas a nuestro país, marcando así un periodo rico en estímulos visuales que inciden en la creciente necesidad de un cambio estético de la escenografía nacional.

Un claro ejemplo de esto es la visita de la compañía de Margarita Xirgú, en el año 1938, la que muestra un nuevo concepto de escenografía, vestuario, iluminación y maquillaje que deja una huella en la mentalidad de los jóvenes teatristas chilenos y más tarde sería una motivación y referente para la creación de los Teatros Universitarios.

Durante la década de 1930 en Chile ocurre una crisis cultural provocada por varios factores tanto artísticos como sociales: la crisis económica mundial de 1929, la masificación de los espectáculos teatrales catalogados como frívolos, la aparición y masificación del cine sonoro.

La gente asistía poco al teatro por diversas razones y porque las pocas salas que seguían funcionando como teatros acogían a compañías que hacían espectáculos superficiales, los que eran sin contenido crítico y social, cuyo

objetivo era entretener burdamente, apoyados por completo por el apuntador, que era quien les dictaba los diálogos a los actores en escena, los que muchas veces ni siquiera leían la obra antes de aparecer en el escenario. Sin un director definido, sino más bien solo un primer actor que hacía a veces de director y productor además de interpretar al protagonista de la obra, estrenando dos a tres espectáculos por semana.

En cuanto a escenografía, utilizaban los mismos telones pintados durante varias temporadas, sin importar que tuviera o no coherencia con el contenido de la obra, daba lo mismo si la acción ocurría en un salón o en una habitación, un interior o exterior, solo funcionaba como fondo y lo importante era que fuera fácil de montar y transportar. Además de utilizar siempre la misma luz de candilejas, frontal y pareja para todos los personajes y escenas sin ninguna progresión dramática en la iluminación. Mientras que los vestuarios los proporcionaban los mismos actores, convirtiéndose en parte fundamental de sus aptitudes para conseguir interpretar

algún personaje en una obra. Si un actor tenía el vestuario necesario, se quedaba con el personaje.

Claramente podemos ver como lo comenta Bernardo Trumper, en un artículo que recopila Juan Andrés Piña para “La Historia del Teatro en Chile: 1890-1940”, quien critica la estética utilizada en ese entonces dando énfasis en la falta de contenido crítico de las imágenes creadas, restando valor artístico a éstas, convirtiéndose así en un producto vacío que no evoluciona con la sociedad de la época:

“Crisis Escenografía y Renovación Teatral”

“El teatro sobrevivía como producto comercial no bien comercializado y no como expresión artística...la imagen social que se entregaba en el teatro no correspondía a la necesidad de imágenes verosímiles que el nuevo medio sociocultural requería. El teatro entregaba imágenes sin vigencia, imágenes arcaicas, estereotipadas” (7)

Todos estos factores son la causa de un vuelco en la manera de pensar el teatro y en especial la escenografía, ya no bastaba con un telón pintado que representara un espacio convencional útil para cualquier texto dramático, se comenzó a buscar el sentido del contenido estético de las obras.

De esta manera, en respuesta a esta crisis cultural, apoyados por las políticas públicas y la Universidad de Chile, es que el 22 de junio de 1941 se estrenan en el Teatro Imperio de Santiago “La Guarda Cuidadosa” de Miguel De Cervantes y “Ligazón” de Ramón Del Valle Inclán, las primeras dos obras producidas y realizadas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, compañía compuesta por estudiantes de la Universidad y del Instituto Pedagógico, jóvenes que tenían la inquietud de hacer teatro de una manera nueva, contrariando y criticando todo lo que ocurría en el área teatral hasta ese entonces, incorporando en sus producciones nuevas maneras de llevar a cabo el trabajo de los artistas dedicados a este, nuevas maneras en todo sentido, en actuación, producción y, sobretodo en

elementos estéticos que hasta ese entonces no se acostumbraba utilizar.

Es así como la manera de concebir la escenografía en las producciones del Teatro Experimental se convierte en uno de los elementos de mayor admiración del Teatro Chileno de la época.

Lo que buscaba este grupo de jóvenes era que por fin en Chile se creara teatro como producto artístico, más que sólo como objeto de divertimento para el pueblo. Un rol fundamental para cumplir este objetivo en cada nueva producción lo cumplía el escenógrafo, que por primera vez en nuestro país dejó de ser sólo técnico y se convirtió de verdad en artista creador y su trabajo en objeto de admiración del público, que gracias a esto comenzaba por fin a apreciar el teatro como algo más allá que solo el espectáculo protagonizado por la figura del primer actor, comenzaron a apreciar el teatro como un todo, una completa obra de arte. Mientras que además se transformaba la figura del director, que antes era tan solo aquel “dueño” de una compañía, el

que escogía la obra, producía y protagonizaba un espectáculo, ahora también se convertía en el artista que encabeza el conjunto y sobre el cual debían recaer las decisiones artísticas de todas las áreas de una producción teatral. El que finalmente se encargaba de entregar una unidad a esta gran obra de arte.

Añadiendo a esto que además dentro de estas nuevas formas se observaba un bajo o nulo interés por la cantidad de entradas vendidas, lo importante era que la gente asistiera al teatro, que se creara un ambiente y una cultura teatral, olvidando el lado comercial. De esta manera se daba mayor libertad también a los creadores escenógrafos, se comenzaba a establecer la relación entre el escenógrafo y el director que necesitaban trabajar unidos en pos de un proyecto para generar un producto artístico más complejo, acabado y completo. Logrando mayor sorpresa y admiración por parte del público, lo que además aportaba para cumplir el objetivo de atraer mayor cantidad de espectadores:

“La Hora” 25 septiembre 1941.

“Para un teatro sin trabas comerciales sin “programaciones de taquilla”, donde los artistas escenógrafos pueden dar libre vuelo a su imaginación o inspirarse en los grandes pintores o arrancar todo el partido a los temas” “Solo una acción como la que realiza el Teatro Experimental puede dar lucimiento a verdaderos autores escenógrafos y luminotécnicos”

Esta modalidad pasó a ser un referente y objeto de inspiración y/o imitación para las demás compañías profesionales, las que con el tiempo y al ver que esta nueva fórmula daba resultado, encantaba al público y provocaba en este la necesidad de imponer una mayor exigencia estética ante los espectáculos a los cuales se enfrentaba, lo que aumentaba el valor artístico de cada obra, hacían el esfuerzo de traer desde el extranjero a sus propios escenógrafos, lo que fue enriqueciendo cada vez más las creaciones estéticas de la cartelera chilena.

Entre los grandes maestros que trajeron a Chile estas diversas maneras de enfrentar la creación escenográfica podemos mencionar a Santiago Ontañón, escenógrafo de la compañía de Margarita Xirgú. Vicente Peralta, escenógrafo español, más tarde maestro pintor de telones del Teatro Municipal. Y Héctor del Campo, escenógrafo del Teatro Experimental.

“Es decir, la llegada de ellos marcaría dos maneras de crear espacios escénicos:

1) La tradición de telones escénicos pintados en tela o papel.

2) La incorporación al espacio de elementos corpóreos, creando con ellos la tercera dimensión aportada por la presencia física de trastos escenográficos”

Nuestro medio teatral manifestó interés por esta tendencia “moderna” incorporada a la escena por Héctor del Campo. Poco a poco las otras compañías

fueron incorporando en sus espacios escénicos la “visión tridimensional”.(8)

Con el tiempo y a partir de estos acontecimientos se impuso en el Teatro Chileno la figura del escenógrafo como un integrante de vital importancia dentro de las compañías nacionales, cabe destacar que dentro del Teatro Experimental, su escenógrafo Héctor Del Campo era el único integrante con estudios especializados en teatro y escenografía al momento de fundar la compañía, los demás si bien tenían muchas ganas, referentes y curiosidad por el tema eran solo actores aficionados y autodidactas que creaban solo a partir de su instinto, ya que eran estudiantes del instituto pedagógico. Mientras Del Campo ya tenía estudios de teatro y escenografía en el Instituto del Teatro de la Generalitat de Barcelona y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Su gran aporte fue incorporar los elementos corpóreos, los cuales vistos desde hoy se inscribían en el concepto de moderno.

En los bocetos de Del Campo podemos apreciar una propuesta diferente a las vistas hasta ese entonces, se logra ver profundidad, diferencia de planos, alturas y más de un espacio en cada una.

IMAGEN 1



Bocetos de Héctor Del Campo para las primeras obras del Teatro Experimental de la Universidad de Chile: “Ligazón” de Ramón Del Valle Inclán y “La Guarda Cuidadosa” de Miguel De Cervantes.

IMAGEN 2



Registro de la escenografía de “La Guarda Cuidadosa” de Miguel De Cervantes. En la primera función del Teatro Experimental el 22 de Junio de 1941 en el Teatro Imperio de Santiago.

La formación profesional de Héctor Del Campo acentuó desde ese entonces un nivel más avanzado en el área plástica de las producciones del conjunto universitario y provocaba un notable crecimiento en la curiosidad por las

novedades impuestas por las nuevas técnicas utilizadas en los montajes, comenzaron a aparecer críticas especializadas en los aspectos estéticos de los estrenos teatrales, comenzó a surgir un interés por esta área que no se había visto antes.

Será en el año 1942, que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile abriría cursos tanto de Actuación como de Escenografía, estos últimos impartidos principalmente por Héctor Del Campo; lo que significaba el comienzo de la formación de nuevos escenógrafos para el Teatro Chileno quienes reciben esta nueva manera de concebir la escenografía, el vestuario, iluminación y la utilería de un espectáculo.

En un inicio los cursos fueron impartidos sólo dentro del Teatro Experimental, para sus integrantes, luego estos se extendieron para los socios del Teatro, hasta que más tarde en 1946 estos cursos se abrieron a todo público. Convirtiéndose así en el primer paso para que desde el año 1949, la Universidad de Chile cuente con la carrera de Técnico Teatral, al igual que la de Actor y Director, se

estudiaba en dos años, impartiendo un primer año común en el que los estudiantes de las tres carreras debían aprobar los mismos ramos para poder pasar al segundo año de especialización en cualquiera de las tres áreas. Recién en 1966 se modificó el primer año común de estudios y, por primera vez se establecen por separado las carreras de Diseño y de Actuación Teatral, para finalmente, en el año 1982 crear la Licenciatura en Artes de la Representación, con menciones en Diseño Teatral y en Actuación Teatral. Plan que sólo entraría en vigencia en 1990.

Paralelamente a este fenómeno de formación de escenógrafos, continuaba creciendo el interés por esta área en la que antes no se había profundizado dentro de los espectáculos escénicos. Es así como se puede ver que en los años 1942 y 1944, Héctor Del Campo, organizó exposiciones de sus bocetos, actividad que además de ser novedosa en la época también se podría decir que resultaría novedosa en la actualidad, ya que además muestra parte importante del proceso de creación de vestuarios y escenografías junto con mostrar la vinculación directa entre

el teatro y las artes visuales destacando además lo multidisciplinaria que es el área a cargo del escenógrafo en una puesta en escena y su rol fundamental para la vinculación de ambas disciplinas.

Este tipo de actividades genera interés de la prensa, siempre elogiando la labor del escenógrafo, destacando el trabajo plástico en las creaciones de la compañía y como fue creciendo y adquiriendo un sello personal en sus bocetos y propuestas:

Revista “Ercilla”. 18 noviembre 1942

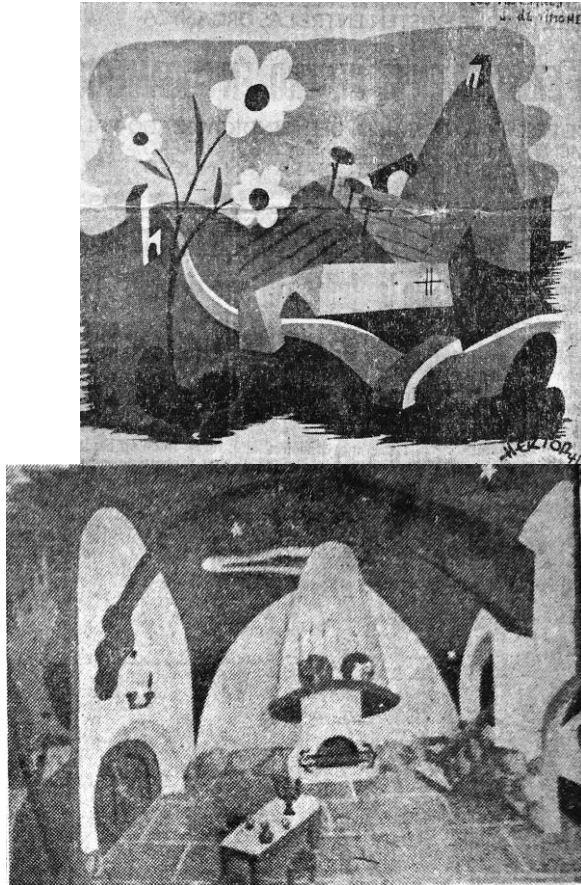
“Por primera vez un artista de veras se dedica a un género tan poco cultivado en Chile, ofreciendo una labor que ya está dando que hablar a los ambientes pictóricos locales y que, seguramente con el tiempo, creara cátedra de arte novísimo y veraz”

Antonio Acevedo Hernández comentando acerca de la exposición del año 1944, publicó en el diario Las Ultimas Noticias una crítica al Teatro Experimental por la elección de obras tan poco contingentes con el contexto sociopolítico de la época, mientras que por otro lado elogiaba el trabajo de Héctor Del Campo destacando su coherencia con la evolución del arte de ese entonces, lo que nos sirve de evidencia en cuanto a la calidad destacada de los escenógrafos con respecto al resto del equipo de producción de una obra en ese tiempo:

Las Últimas Noticias. 5 agosto 1944

“Héctor Del Campo ha marcado aquí la más interesante etapa de la decorativa teatral, colocándose dentro del ritmo del tiempo, haciendo obras llamativas, precisas de acuerdo con la evolución del arte, que no se detiene, interpretando el momento teatral con talento y novedad...”

IMAGEN 3



Algunos de los bocetos de Héctor Del Campo, el de abajo es para “La Farsa del Licenciado Pathelin” del año 1942.

Mientras también crecía y se desarrollaba artísticamente la plástica de las obras en cartelera de los teatros nacionales, comenzaron a haber comentarios, elogios y críticas al respecto en la prensa nacional, a continuación podemos ver comentarios sobre la estética de unas de las primeras obras producidas por el Teatro Experimental, destacando por primera vez en Chile, entre otras cosas, los vestuarios de “La Farsa del Licenciado Pathelin” haciendo mención a la alta calidad de creación y realización de estos, y dándose también el permiso para poder especular con respecto a mejores o peores soluciones para el montaje:

Revista “Hoy” 28 Mayo 1942

Sobre “La Farsa del Licenciado Pathelin”

“El vestuario excelente, como dibujado que fue expresamente para esta obra medioeval, por Héctor del campo, merece una cálida felicitación la señora Elena L.

De Araneda que tuvo a cargo la confección de los trajes del siglo XV.

Los decorados generalmente muy bien adaptados con un aire moderno, inspirado en el medioevo. No nos convenció la interpretación floral del fondo en la plaza pública, creemos que la estilización de una silueta urbana con campaniles, habría ambientado mejor la escena final en que actúa la justicia”.

IMAGEN 4



Registro “La Farsa del Licenciado Pathelin”. En la foto se puede ver que si bien se continuaba usando telones pintados de fondo, se incorporaron también elementos corpóreos, tales como paneles a los costados, niveles y cubos en los cuales los actores podían sentarse y manipular.

Mientras también se elogiaba y destacaba la creación completa del escenógrafo para la obra “El Caballero de Olmedo” de Lope De Vega, la cual cabe destacar también es

una de las primeras en viajar a regiones, aumentando así la cantidad de espectadores alcanzada por la compañía y dando la posibilidad a estos de ver esta nueva manera de hacer teatro:

Revista “Ercilla” 2 Diciembre 1942

Sobre “El Caballero de Olmedo”

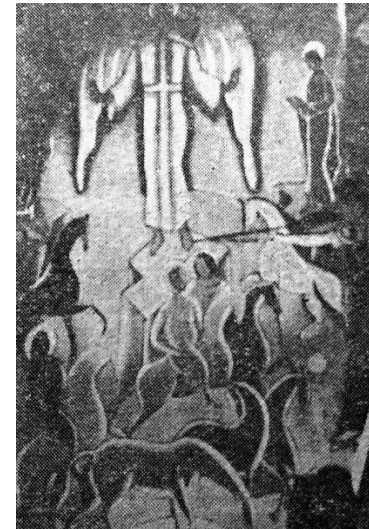
“Es una de las contadas ocasiones- tal vez la única- en que un escenógrafo se impone a los intérpretes. La versión plástica de Héctor Del Campo caló profundamente en el verdadero significado que debe tener para un criterio moderno de la literatura clásica”.

“La Discusión” de Chillan 1 mayo 1943. Por Víctor Molina Sierra.

Sobre “El Caballero de Olmedo”

“El héroe de la decoración del Teatro Experimental se llama Héctor Del Campo, ojalá que su obra repercuta en otros conjuntos teatrales, para que nuestro pueblo vaya adquiriendo una educación estética a través de lo escénico que hoy no cumplen las compañías dramáticas”.

IMAGEN 5



*Boceto de Héctor Del Campo para “El Caballero de Olmedo”
de Lope De Vega.*

Una de las compañías profesionales más importantes de la época y que se dejó influenciar para bien por estas nuevas formas de ver y hacer teatro es la de “Córdoba-Leguía”, encabezada por el actor Lucho Córdoba quien desde 1930, se incorporó en compañías profesionales y luego fundó su propia compañía con la cual funcionó ininterrumpidamente hasta 1976, en las salas Maru e Imperio en Santiago. Al aparecer el Teatro Experimental, Lucho Córdoba vio en esta nueva manera de trabajar, nuevos desafíos y metas que cumplir, comenzando a imitar ciertas técnicas, de actuación, producción y sobretodo plásticas, para lo que creyó necesario contratar escenógrafos traídos desde el extranjero, es así como hizo venir especialmente para trabajar con él a Vicente Peralta, quien más tarde se convertiría en uno de los más importantes maestros pintores del Teatro Municipal de Santiago, quien diseñó y realizó sus escenografías en el año 1944.

Otro escenógrafo extranjero, Alfredo Torti quien desarrollaba su trabajo principalmente en cine; durante el año 1943 se dedicó también a realizar escenografías para esta compañía, diseños que también fueron destacados por la prensa del momento una de las cuales recibió muy buenas críticas como lo vemos en el siguiente comentario:

El Diario Ilustrado 18 mayo 1943

“El Camino de Roma”.

“Con dos escuelas de buen gusto en materia de presentación escénica contamos por ahora, lo que es gran cosa en ambiente de teatros tan humilde como el nuestro; la del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y la de Lucho Córdoba. Este último consciente de la importancia de la “mise en scene” (tercera parte del éxito de un espectáculo) hace tiempo que abandonó los telones de papel pintado, los bastidores y los engrillados e inicio un periodo de decoración maciza, sobria,

sintética, que llamó,-como otros lo han llamado-, “Decorado Corpóreo”.

Es esta modalidad una de las que puede permitirse la osadía de hacer alguna competencia a los grandes escenarios que el público está acostumbrado a ver en el cine.

En “El Camino de Roma”, Córdoba ha montado dos escenarios de buen gusto, cuya responsabilidad ha estado a cargo de Alfredo Torti, artista que no habíamos oído nombrar hasta ahora y que si ha hecho trabajos anteriores que nos han pasado inadvertidos, este nuevo le da categoría entre nuestros mejores escenógrafos modernos”.

El 17 de octubre del año 1943 nació otro grupo universitario que vendría a reafirmar en Chile la labor del Teatro Experimental: el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que surge en la Facultad de

Arquitectura de dicha Universidad y al igual que el de la Universidad de Chile tenía su origen en una imperiosa necesidad de dar al país un teatro de categoría artística. Lo mismo ocurrió luego en la Universidad de Concepción, la Universidad del Norte y la Universidad Técnica del Estado.

Si bien la escuela de teatro de la Universidad Católica nunca tuvo una carrera especializada para escenógrafos, desde un comienzo hubo una gran preocupación por el área técnica y plástica de este arte.

De esta manera se crearon talleres para la mantención, almacenamiento y realización de las escenografías, vestuarios, utilerías e instrumental de iluminación de la compañía: manteniendo un taller de decorados, para la fabricación de estos con todas las maquinarias y herramientas necesarias. Un taller de confección de vestuarios donde también se almacenaban los trajes al terminar una temporada. Un taller de equipos eléctricos para mantener los equipos de iluminación de la compañía. Y finalmente un taller de utilería y muebles para la fabricación y

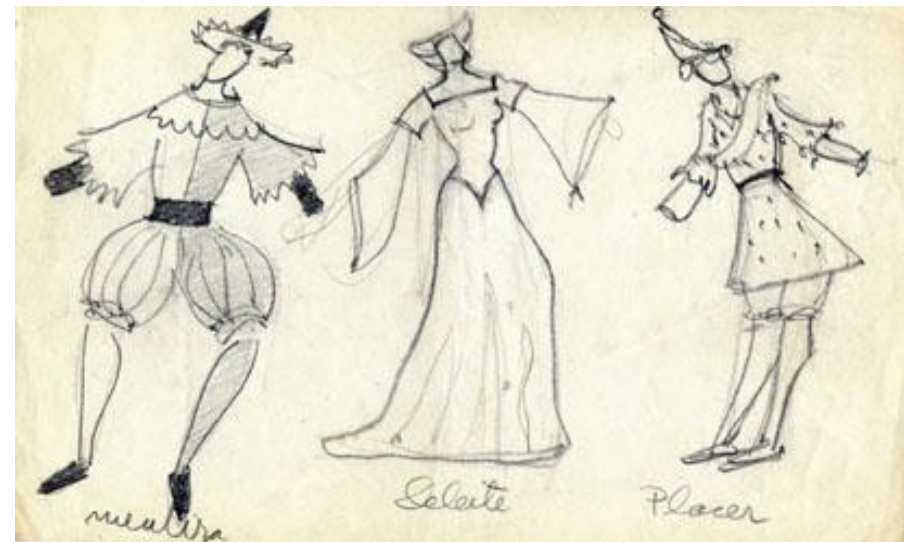
mantención de estos objetos. De esta manera, aunque no formaban escenógrafos, nunca fue un área descuidada en las producciones del Teatro de Ensayo.

Juan Andrés Piña recuerda en “Historia del Teatro en Chile: 1941-1990” como uno de los fundadores del Teatro de Ensayo, el arquitecto y más tarde escenógrafo con especialización en Francia: Fernando Debesa relata lo que fue el fenómeno de los Teatros Universitarios y las nuevas visiones plásticas que estos imponían, destacando que en un comienzo solo se guiaban por sus instintos y por los referentes de compañías que visitaron Chile por esos años:

“Lo que trajimos los Teatros Universitarios fue un estudio de cada obra, ver donde ocurre la acción exactamente: si es un interior, definir ese interior; no hacer uno cualquiera, sino que definir la atmosfera, el colorido, el ambiente que tiene que rodear a los actores en ese decorado; llegar a trabajar todos los elementos de color y de forma que van a producir sobre el escenario un cierto efecto de conjunto con la actuación.

De esta manera, para ambos Teatros Universitarios, entre los años 1943 a 1950, porque todo partía de la obra y se estudiaba muy a fondo: el decorado, la iluminación, la utilería y el vestuario correspondiente a esa obra y ese momento”. (9)

IMAGEN 6



Boceto de vestuarios para la obra “El Peregrino” el primer estreno del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile.

IMAGEN 7



Registro obra “El abanico” del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica el año 1944. La escenografía y vestuario estuvo a cargo de Fernando Debesa y el maquillaje lo realizó Georgina Junemann y Vicente Urbistondo. (Foto de Mario Ferrer)

En el año 1945, se llevó a cabo un estreno que marcó un hito importante durante los primeros años del desarrollo de la escenografía del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, “Nuestro Pueblo” de Thornton Wilder con escenografía e iluminación de Héctor Del Campo demostró que, contrariando lo hecho por el grupo hasta ese entonces,

las escenografías corpóreas no eran la única opción; la obra ocurría en un espacio vacío, sólo con algunas sillas, sin telón de boca y sin utilería, la cual era simulada sólo con gestos de los actores, los que a su vez también proponían otro tipo de actuación, evidenciando estar en un espacio de representación, lo cual acentuaba la ausencia de telón, convirtiéndose así en una puesta en escena que innovó no solo en propuesta estética, al no tener un gran dispositivo escenográfico y basarse más bien sólo en iluminación, sino también en cómo se trabajó, desde la dirección, el montaje de la obra:

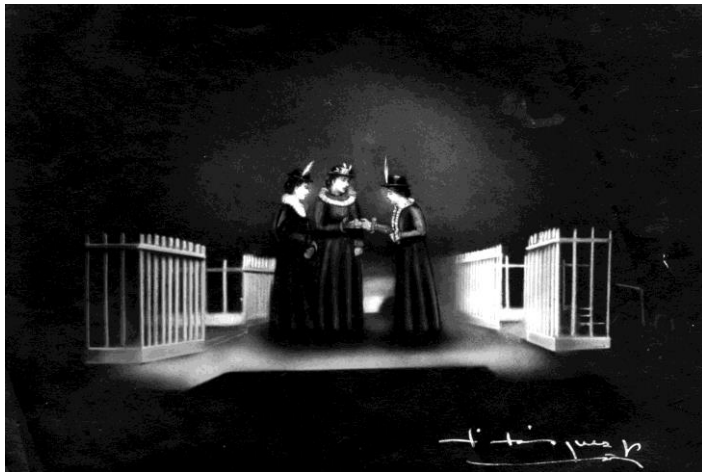
El Mercurio, 3 de septiembre 1945.

“La versión de “Nuestro Pueblo” tuvo en Pedro De La Barra, director, y Héctor Del Campo, escenógrafo e iluminador, una captación aguda, inteligente y certera. El movimiento de actores, luces y escenario se conjuntó con la eficaz habilidad, sin la estridencia acostumbrada en artistas noveles o regodeo estático de los

participantes, con una medida de tonos, gestos y transiciones muy digna”

De esta manera, como la obra se llevó a cabo en un espacio casi vacío, la iluminación cumplía un rol fundamental, al ser la que guiaba la acción y transformaba el espacio en lo necesario para la historia, aportando plasticidad al montaje.

IMAGEN 8



Boceto para “Nuestro Pueblo” hecho por Héctor Del Campo.

IMAGEN 9



Aquí se puede ver como los actores usan utilería imaginaria. Los vestuarios fueron diseñados por Pedro Orthous.

Durante esta década debemos destacar la importancia y calidad que había alcanzado el cine en Chile, el cual ya

hemos mencionado antes fue apoyado por la CORFO y logró tener un gran nivel de producción, contando en sus equipos de trabajo con profesionales de la escenografía, el vestuario, la utilería y el maquillaje que lograban enriquecer aún más el trabajo cinematográfico.

En esa época el público tenía acceso a diferentes espectáculos de excelente calidad visual tanto en cine como en teatro, a causa de esto, aumentaba la exigencia del espectador hacia los montajes teatrales. Es importante mencionar que en un comienzo el cine se inspiraba en el teatro de la época, lo cual se revierte a medida que la empresa cinematográfica crece. Podemos identificar esta influencia dentro del Teatro Chileno, ya que, para poder competir con las grandes producciones de Hollywood y las mismas nacionales es que se realizaba un esfuerzo aun mayor de producción por parte de las compañías teatrales. Era necesario encontrar la manera de captar público a pesar de esta competencia. Todo este fenómeno que se produce en relación a la plástica de los espectáculos en vivo y envasados traería consigo que la prensa demostrara su

interés por estos procesos de trabajo. Haciendo entrevistas y reportajes a estos profesionales en relación a sus procesos creativos en la empresa cinematográfica del momento.

Una de ellas fue Nieves Yanko, diseñadora y actriz, quien destaca la importancia de la estética en las producciones cinematográficas y explica las principales características que estudia al momento de llevar a cabo un diseño de vestuario, lo cual en ese momento no es muy distinto a los procesos que se llevan a cabo en teatro actualmente:

Ecran n°794 año 1946

Nieves Yanko diseña los trajes de “Encrucijada”

...pienso que el cine, espectáculo que entra por los ojos fundamentalmente, tiene en el vestuario, junto con la decoración, uno de los elementos primordiales de su calidad. Para diseñar el traje que ha de lucir un actor, estudio el ambiente en el que se va a mover, el tipo

físico del actor, el carácter del personaje y los matices psicológicos que se quieren sugerir. Un actor bien vestido en lo que respecta su papel se siente favorablemente influido para resolver su personaje. En la vida a veces ocurre lo mismo: nos cambiamos de traje para cambiar el estado de nuestra alma.

Raúl Soldi, uno de más reconocidos artistas escenógrafo de cine de la época, a continuación cuenta lo que podríamos decir es la verdadera tarea de cualquier artista escenógrafo, y quizá la mayor diferencia entre las escenografías creadas hasta antes del surgimiento de este rol en el Teatro chileno y la consolidación de este durante los años que siguieron a la creación de los Teatros Universitarios ya sea de cine o teatro:

Ecran n°796 año 1946

Dice Raúl Soldi:

“...si se miden los progresos realizados por el séptimo arte, se comprenderá que es en materia de escenografía donde más se ha avanzado...La finalidad que persigue el artista, es crear el ambiente propicio para las escenas. Crear no es reconstruir, ya que reducirse a hacer calles, una sala, una casa, es simple tarea de artesano, y no la de un escenógrafo, que, antes de iniciar su tarea ha debido leer el argumento y compenetrarse bien de su esencia temática”.

Carlos Godofroy, escenógrafo de más de cuarenta películas hasta ese entonces, habló sobre las principales diferencias entre una escenografía para cine y la arquitectura, mientras comentaba las dificultades que para esta implica el filtro de la cámara:

Ecran n°878 año 1947

Carlos Godofroy explica el arte de la decoración cinematográfica:

“Es un arte diferente. No puede comparársele, en ningún caso, con la arquitectura. Esta tiende a lo perfecto y lógico. Lo otro a lo imperfecto, y también a lo ilógico, más claro aún mientras el arquitecto busca una expresión cabal en sus construcciones, el decorador va tras el hallazgo de los medios expresivos que concuerdan con el ojo medio torpe a la vez que certero de la cámara. Así puede concebirse una columna sobre una ventana o dos ventanas pegadas, lo que interesa es como retratará aquello que es el fondo de la fotografía”

Podemos observar que durante este periodo deja de verse la escenografía, de cine y teatro como una reconstrucción, imitación o copia de espacios reales, se deja

de disfrazar tanto un set como un escenario por lo que podemos decir que se deja de “decorar”, aunque el termino se siga utilizando durante mucho tiempo más.

Se da paso a la creación de espacios y atmosferas necesarias para la transmisión de mensajes e historias, lo que al mismo tiempo da paso al escenógrafo para ser ese creador, ese artista que va más allá de ser solo un realizador, constructor e imitador de lugares.

De esta manera, el escenógrafo se convierte además en parte fundamental en la creación de la planta de movimiento, la manera cómo se moverá y por dónde transitará cada personaje, esto explica Héctor Del Campo:

Ecran n° 621 año 1942

“La delicada misión del escenógrafo empieza en la adaptación del clima de la comedia, en el decorado en relación con el espacio y los planos para el movimiento del actor, en la creación de formas

arquitectónicas o irreales. El escenógrafo debe dar al actor una fuerza “interior” al mismo tiempo que facilitarle “exteriormente”, los movimientos físicos indispensables para su trabajo escénico”.

Asignando de esta manera una tarea mucho más profunda al escenógrafo, quien comienza a ser parte importante también en la creación del personaje, dándole herramientas y estímulos tanto internos como externos, directos e indirectos al actor para que este pueda llevar a cabo su tarea de una manera mucho más profunda y verdadera en cuanto a creación e interpretación.

2.2 1950-1960.

A principios de la década de 1950, nos encontramos con un hito importante para los maestros escenógrafos chilenos, más que nada porque ocurre un hecho que marcaría también la importancia que fue adquiriendo en el último tiempo la figura del Diseñador Teatral, ya que por

primera vez, Chile recibe la visita de un destacado escenógrafo estadounidense que, auspiciado por el Departamento de Estado, la embajada de EE.UU. y el Instituto Norteamericano de Cultura, viene a dar charlas y conferencias sobre su visión de la escenografía: Donald Oenslager, quien deja sus enseñanzas en los escenógrafos, docentes y teatristas, acerca de este tema, cuenta como es el trabajo de los escenógrafos en Broadway, como funciona la industria del teatro en esa ciudad, analiza el trabajo de las compañías chilenas:

“El Mercurio” 24 marzo 1950

“En cuanto al arte de la escenografía, en el teatro todo se basa en el realismo propio, vale decir, de la realidad del escenario, con o sin “ismos”, tales como expresionismo, surrealismo u otros. De hecho el autor mismo hace las veces de diseñador, ya que el escenógrafo no hace sino plasmar los deseos de aquel, estableciendo el clima psicológico de la obra y

como parte orgánica de la misma. No se puede entonces, separar al escenógrafo del autor, ni a este del productor y director, sino que se precisa de un trabajo en equipo”

A pesar de la importancia que le dio la prensa del momento a la visita del señor Oenslager, no hay muchos registros de su visita, tampoco por parte de los maestros del Diseño Teatral de la época, hay prensa que indica que Héctor Del Campo y Óscar Navarro asistieron a sus charlas y conferencias pero no hay más información al respecto. Lo que si nos demuestra la información recopilada es la relevancia que había alcanzado hasta ese entonces la labor de los escenógrafos sobre todo para los medios periodísticos de la época.

En el año 1952, el Teatro Experimental estrena “Fuenteovejuna”, una obra que muchos de los profesores y teatristas que tuvieron la suerte de ver este espectáculo dicen que fue la primera escenografía basada solo en niveles, un

espacio que a partir de conceptos lograba crear, en este caso, un pueblo.

IMAGEN 10



“Fuenteovejuna” de Lope De Vega. Teatro Experimental. 1952, escenografía de Oscar Navarro. Utilería Guillermo Núñez. Vestuarios: Pedro Orthous. Maquillajes: Juan Cruz. (Foto de René Combeau)

En esta época además se realizan escenografías que se conforman a partir de una mezcla de elementos realistas

pero acentuando también elementos sintéticos y juegos de niveles.

IMAGEN 11



“Chañarcillo” de Antonio Acevedo Hernández. Teatro Experimental. 1953. Escenografía de Héctor Del Campo. Iluminación: Oscar Navarro. Vestuarios: Delfina Chaparro. Maquillajes: Juan Cruz. (Foto de René Combeau)

En el año 1954 se inaugura por fin la sala del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, llamada Antonio Varas, perteneciente al edificio del Banco del Estado y arrendada por la Universidad de Chile hasta el día de hoy.

Para la inauguración de este teatro hubo presentaciones de la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional, se hizo una reposición de “La Guarda Cuidadosa”, primera obra montada por el grupo universitario en 1941, y se estrenó la obra “Noche de Reyes” de William Shakespeare, cuyo escenógrafo fue Oscar Navarro, quien desde el año 1942 fue discípulo de Héctor Del Campo y hasta ese momento desarrollo una destacada carrera como escenógrafo. Para esta escenografía utilizó dos plataformas giratorias.

IMAGEN 12



“Noche de Reyes” de W. Shakespeare obra con la cual se inaugura la sala Antonio Varas. Escenografía de Óscar Navarro. Vestuarios de Pedro Orthous. (Foto de René Combeau)

IMAGEN 13



“Noche de Reyes” de W. Shakespeare, en la imagen aparecen los técnicos e integrantes del conjunto universitario montando la escenografía. (Foto de René Combeau)

En el mismo año el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica estrena una adaptación de la novela chilena “Martín Rivas” de Alberto Blest Gana. Para su producción, especialmente los vestuarios y muebles, se contó con la colaboración de familias que aun guardaban vestuarios y joyas de la época (1850). Mientras que la mayoría de los muebles fueron prestados por el Museo Histórico Nacional.

Para la escenografía, Bernardo Trumper realizó un escenario circular y giratorio que contenía los tres ambientes diferentes descritos en la novela, y que, al girar sobre un eje, permitía mantener la continuidad de la acción. Así, se presentaron los tres espacios distintos: una calle de Santiago de 1850; el salón de la casa de los Encina y el salón de la casa de los Molina. Todos comunicados entre sí por las puertas de las casas, que daban a la calle, para que la acción no se cortara en ningún momento.

IMAGEN 14



“Martín Rivas” del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. 1954. Escenografía de Bernardo Trumper. Iluminación de Germán Becker. Vestuarios de Tonka Domic. Maquillajes de Juan Cruz. (Foto de René Combeau)

IMAGEN 15



“Fuerte Bulnes” de María Asunción Requena, montada el año 1955 por el Teatro Experimental. La escenografía e iluminación fue diseñada por Ricardo Moreno. Vestuarios de Guillermo Núñez. Utilería de Francisco Herrera y maquillajes de Juan Cruz. (Foto de René Combeau)

Podemos observar como Chile ya tiene sus propios escenógrafos, formados a través de los cursos del Teatro Experimental, arquitectos y otros profesionales especializados en escenografía. Así también, comienzan a aparecer las dificultades al momento de enfrentarse a una creación, la revista ECRAN realiza en el año 1962 una entrevista múltiple a tres destacados escenógrafos del momento: Ricardo Moreno: Arquitecto, miembro fundador del Teatro de Ensayo y dedicado a la escenografía desde ese entonces. Guillermo Núñez: Escenógrafo egresado de la escuela de teatro de la Universidad de Chile y de la escuela de Bellas Artes, profesor de escenografía y jefe técnico del Instituto del Teatro (ITUCH) . Finalmente, Bernardo Trumper: arquitecto, especializado en escenografía en la Universidad de Yale (EE.UU), jefe técnico del Teatro de Ensayo. Quienes entre otros temas plantean las mayores dificultades del trabajo del escenógrafo, las que en mayor o menor medida continúan existiendo dentro del Teatro Chileno, ellos en ese entonces las plantean de la siguiente manera:

Ecran N° 1626. año 1962

“El ABC de la escenografía”.

Moreno: Aunque se me paga bien, no podría vivir de la escenografía. La fuente de trabajo para el escenógrafo en este país es poca. Faltan salas con escenarios adecuados y elementos de iluminación modernos. También falta el estímulo de una buena crítica.

Núñez: Los materiales de pintura no son de buena calidad, y no hay mucha gente especializada; de este modo, el escenógrafo debe hacerlo todo y buscar todo. En general, el decorado es mal pagado. Falta de valorización y profundización de la crítica.

Trumper: Lo inadecuado de los escenarios, existe solo un escenario verdaderamente teatral: el Teatro Municipal. Los demás no están de acuerdo a las necesidades de la escenografía...No existe en Chile el escenógrafo que pueda vivir de su trabajo. Debe

desarrollar labores anexas, en Europa y los Estados Unidos el escenógrafo puede vivir de su profesión.

A este tipo de dificultades, que como ya se ha mencionado: son las mismas a las actuales, se sumaba la alta exigencia desde el público y la crítica hacia los montajes, particularmente a sus aspectos plásticos, sobre todo a los que contaban con la participación de escenógrafos. Esto debido al alto nivel alcanzado hasta ese entonces por cada una de las puestas en escena en las que destacaba el alto nivel actoral como escenográfico.

Los escenógrafos también se encontraban con problemas particulares tanto creativos como técnicos, en cada montaje, problemas que siempre termina solucionando la imaginación y creatividad del escenógrafo a cargo, son los casos que se cuentan en revista ECRAN acerca de otros destacados profesionales de la época, Carlos Johnson, Ingeniero Civil, especializado en Decoración Teatral en la

“Academie Julien” de Francia. Y Raúl Aliaga: formado como escenógrafo en el trabajo con el Teatro Experimental:

Ecran n°1065 año 1951

Carlos Johnson sobre “La Isla de los Bucaneros”

Para que la obra tuviese una continuidad y un ritmo que no distrajesen al público, muchos de los cambios de los decorados se tenían que realizar en no más de treinta segundos. A primera vista esto parece prácticamente imposible. Mover un escenario, cambiarlo por otro, colocar los útiles y elementos, y todo en la mitad de un minuto, es cosa demoniaca. A pesar de las dificultades, se consiguió, ¿cómo? Carlos Johnson descubrió que se podían construir algunos decorados sobre plataformas, que giraban en torno a un eje central. De modo que, por el anverso y el reverso, representaban escenarios diferentes...

Ecran n° 1152 año 1953

Raúl aliaga en “La Dulce Enemiga” logró ubicar en el pequeño escenario del Teatro Imperio la escenografía necesaria para los nueve cambios que precisa la obra. Para ello rompió con una norma establecida en esa sala, y utilizó todo el espacio ubicado delante del telón de boca; suprimió este telón y sacó al consueta de la concha ubicada en primer plano, en el suelo del escenario.

A partir de estas soluciones planteadas y explicadas por sus escenógrafos, podemos ver o deducir que en esa época este tipo de escenografías resultaban bastante novedosas para los espectadores y críticos de teatro, a pesar de ser técnicas utilizadas desde hace siglos en Europa, como por ejemplo los escenarios giratorios usados en las célebres carretas del medioevo. Pero que pocas veces se habían visto

en nuestros escenarios. Además de lo llamativo que resultaba esta cierta “invasión” que se hacía del espacio del teatro completo, ya no solo del escenario.

Es así, como de cierta manera, los escenógrafos se fueron ganando su espacio dentro del ambiente teatral, convirtiéndose en un aporte a las producciones nacionales, se rompió con el espacio establecido y tradicional del teatro clásico, se comenzaron a ver nuevas soluciones escénicas, estéticas y técnicas. Estas últimas siempre considerando las malas condiciones con las que se enfrentaban y se enfrentan los diseñadores al llegar a una sala de teatro, ya que, como mencionaban los escenógrafos citados más arriba las condiciones técnicas de las salas en Chile muy pocas veces eran y aún son las adecuadas: las dimensiones, la falta de instrumental de iluminación, la falta de técnicos especializados en el área. Cabe mencionar que aun al día de hoy hay pocas salas que cuentan con el instrumental adecuado y que aun en muchas de ellas falta personal técnico que sepa el correcto manejo de estos.

Dentro de la importancia que se le dio a esta área en los espectáculos teatrales de aquellos años en nuestro país encontramos también premios y reconocimientos a variados escenógrafos en las décadas de 1950 y 1960. Dos de los escenógrafos destacados fueron Bernardo Trumper y Ricardo Moreno quienes tuvieron varios éxitos con el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Como por ejemplo la comedia musical “Esta Señorita Trini”, en 1958, obra que además tuvo funciones fuera del país, en las que fue reconocido sobre todo el trabajo de escenografía e iluminación de Trumper:

Ecran n° 1507 año 1959

El Teatro de Ensayo en Lima

“...la escenografía y la iluminación merecieron el entusiasmo del público y críticos. Un diario llegó a decir que la escenografía de “Esta señorita Trini” y su iluminación eran lo más perfecto que se había visto en Lima, después de la ópera “Porgy and Bess”. Mientras que la obra en sí se le consideró muy localista...”

IMAGEN 16



“Esta Señorita Trini” comedia musical del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. El diseño integral estuvo a cargo de Bernardo Trumper.

Luego en el año 1960 el gran estreno del Teatro de Ensayo que batió todos los records de cantidad de funciones y de público fue “La Pérgola de las Flores”, en la cual también destacó la labor de Trumper:

Ecran n°1525 año 1960

Sobre “La Pérgola de las Flores”.

“Bernardo Trumper a cargo de la escenografía, iluminación y vestuario. No solo muestra buen gusto. Su extraordinario mérito es haber ideado un dispositivo escénico que permitiera el constante cambio de los hermosos decorados, sin que se perdiera jamás el ritmo de la acción”.

Es importante destacar la capacidad de la escenografía de Trumper para adaptarse a cualquier espacio, esto ya que el éxito de este montaje la llevó a recorrer varios países , teatros y espacios adaptados para espectáculos, funcionando la escenografía de igual manera que en la sala Camilo Henríquez, donde se llevó a cabo el estreno de ésta en el año 1960, tenemos el ejemplo de la gira por Europa realizada

en 1961, cuando , en vista del éxito de público y la calidad del montaje, la obra recibió invitaciones para presentarse en distintos teatros de España, en el Teatro de las Naciones de París, Universidades de Alemania y en el Festival de Teatro de Parma. Su primer gran impacto fue en Madrid. El Teatro Ensayo de la Universidad Católica se presentó con “La Pérgola de las Flores”, el 2 de junio de 1961 en el Teatro Español de la mencionada capital europea, dando comienzo a una temporada que concluyó el día 11 del mismo mes.

IMAGEN 17



“La Pérgola de las Flores” de Isidora Aguirre. 1960. diseño integral de Bernardo Trumper.

2.3 1961-1972.

Durante la década de 1960 vemos que en Chile hubo un contexto político y social distinto, desde las décadas recientes se produjo una migración masiva del campo hacia la ciudad, favorecida entre otras cosas porque los gobiernos radicales decidieron privilegiar y fomentar la industrialización urbana, lo que generaba más puestos de trabajo, esto condujo a una crisis de producción agrícola que hizo necesaria la importación de alimentos, desembocando, más tarde, en una crisis económica.

La migración campo ciudad acabó en el surgimiento de tomas de terrenos y las llamadas poblaciones callampa en Santiago.

En respuesta a esta y otras situaciones parecidas, en 1962 se llevó a cabo la reforma agraria, la que plantea que los terrenos rurales de más de 80 hectáreas pasarán a los inquilinos, lo que provocó descontento en los latifundistas.

Es un periodo en que surgieron las manifestaciones sociales, dando origen a movimientos políticos como: Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de extrema izquierda, con el apoyo del gobierno de Fidel Castro en Cuba y el Frente Nacionalista Patria y Libertad (FNPL), de extrema derecha, los cuales llevaron a cabo una serie de manifestaciones violentas por descontentos de carácter político.

En 1966 se llevó a cabo un movimiento universitario, iniciado por los estudiantes de la Universidad Católica, quienes se tomaron la casa central de dicha institución para exigir un cambio de rector. Esta situación demostraría que si los estudiantes se organizaban y exigían el cumplimiento de sus derechos podrían conseguir una educación más democrática generando así la llamada reforma del 68`

De esta manera, por parte de gobierno se buscaba una nueva organización política, social y económica, lo que al final de la década acaba dándole el triunfo a la Unidad Popular, representada por Salvador Allende.

Desde la década anterior, vemos que ha comenzado a crecer en todo sentido el movimiento teatral, entre otras cosas surgen nuevas compañías y dramaturgos, los que en su mayoría son resultado de los concursos de dramaturgia organizados por los teatros universitarios. Algunos de ellos son: Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Egon Wolf, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking, Gabriela Roepke, quienes toman como referente las formas dramáticas europeas y norteamericanas de la época. Los miembros fundadores de estas nuevas compañías independientes, provienen de las universidades; de alguna manera en protesta a la llamada “Dictadura del Director” como se denominó a la manera de trabajar que se había adoptado en los teatros universitarios desde su creación hasta ese entonces.

Estos nuevos grupos teatrales son encargados de complementar, contrastar y cuestionar el quehacer de los teatros oficiales, llevando a cabo propuestas más arriesgadas, menos convencionales y clásicas que las de los teatros universitarios, enriqueciendo así la cartelera teatral,

por lo tanto este periodo es muy fructífero para el teatro chileno, ya que de esta manera se va ampliando el ambiente teatral.

Entre las compañías independientes que nacen en ese entonces se destacan: Mimos de Noisvander, Teatro del Errante, ICTUS, Aleph y El Túnel; así como también teatros aficionados estudiantiles, poblacionales y sindicales a lo largo del país.

Otra de las compañías nacida en aquella época es “La Compañía de los Cuatro” fundada por Orietta Escamez, Hugo, Héctor, y Humberto Douvachelle, quienes habían trabajado en la Compañía de Teatro de la Universidad de Concepción y en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Ellos buscaban llevar a cabo obras de vanguardia y contingentes. No trabajaron con escenógrafo estable pero uno de los más destacados trabajos escenográficos “Ejercicio Para Cinco Dedos”, fue diseñada por Ricardo Moreno, de quien destaca su habilidad para sacarle el máximo provecho

al espacio, a pesar de las condiciones técnicas desfavorables del escenario:

Ecran n° 1623 año 1962

Sobre “Ejercicio Para Cinco Dedos”

“La escenografía de Ricardo Moreno, un verdadero milagro. En el pequeño escenario del Pettit Rex, se ofrece una casa inglesa de dos pisos. Moreno captó el ambiente, y, si resulta demasiado estrecho, no es su culpa”.

De esta manera, a pesar del espacio reducido del escenario del Pettit Rex, Ricardo Moreno logró crear la multiplicidad de espacios necesarios para la obra, junto con eso destaca la riqueza de texturas de este, lo que instala una época, una temperatura y una condición social del espacio donde se desarrolla la acción.

IMAGEN 18



“Ejercicio para Cinco Dedos” de Peter Shaffer. “Compañía de Los Cuatro”. 1962. Diseño integral de Ricardo Moreno.

Vemos que durante este periodo existe el desarrollo de varias opciones estéticas y temáticas. Por parte de los teatros universitarios continuaba la producción de clásicos, aunque no siempre con estéticas tradicionales, en algunos casos

podemos ver que la búsqueda los llevo por un camino menos realista y se podría decir, hasta minimalista.

La generación de dramaturgos surgida en la década de 1950 evoluciona hacia una notoria radicalización política. El repertorio de obras chilenas montadas por el Teatro Experimental por ejemplo, se carga hacia el realismo épico.

Como testimonio de los problemas y luchas sociales de ese entonces. Se hace necesaria una nueva propuesta de formato de las obras, estética y dramáticamente que tengan coherencia con el contexto sociopolítico que vivía el país.

Un ejemplo de esto es el montaje de la obra “Población Esperanza”, de Isidora Aguirre cuya escenografía es destacada por el “efecto de realidad que provocó en los espectadores”. Fue montada por el Teatro de la Universidad de Concepción y diseñada por Raúl Aliaga en 1959. Para este diseño, Aliaga se basa en referentes de poblaciones reales,

se podría decir que es una de las primeras realizadas a partir de la observación de la realidad.

IMAGEN 19



Escenografía de “Población Esperanza” de Isidora Aguirre. Fue montada por el Teatro de la Universidad de Concepción y diseñada por Raúl Aliaga en 1959.

En otros casos se busca trabajar con espacios menos decorativos y realistas que los clásicos. Es el caso de “Versos de Ciego” de Luis Alberto Heiremans en el Teatro de Ensayo en 1961, “El Círculo de tiza caucasiano” de Bertolt Brecht,” montada por el Teatro Experimental en 1963, “Topografía de un Desnudo” de Jorge Díaz por el Teatro de Ensayo en 1967, las dos últimas además incluyeron proyecciones en escena.

IMAGEN 20



“Versos de Ciego” de Luis Alberto Heiremans. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. 1961. diseño integral de Bernardo Trumper. (Foto de René Combeau)

IMAGEN 21



“El Círculo de Tiza Caucasiáno” de Bertolt Brecht. Teatro Experimental. 1963. Escenografía de Guillermo Núñez. La iluminación estuvo a cargo de Víctor Segura. Mientras que la utilería es de Francisco Herrera y los vestuarios de Amaya Clunes. (Foto de René Combeau)

IMAGEN 22



“Topografía de un Desnudo”, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, 1967 diseño integral de Bernardo Trumper. (Foto de Luis Poirot)

IMAGEN 23



*“Los que van Quedando en el Camino” de Isidora Aguirre.
Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) , 1969.
Escenografía e iluminación de Víctor Segura. Vestuarios de Amaya
Clunes. Utilería de Carlos Seaman y Maquillaje de Juan Cruz.
(Foto de René Combeau)*

En este período surgió la creación colectiva como método de producción teatral. Esta se trata básicamente de tomar las ideas y propuestas de cada integrante de una compañía, para finalmente unirlas y formar una sola obra.

La compañía más representativa en este método de creación es Ictus, creada por ex alumnos de la Universidad Católica. La escenografía y vestuario también fueron creación colectiva de la compañía, mientras que la iluminación estuvo a cargo de Víctor Villavicencio. En este trabajo se puede ver que si bien a menor escala, hay una influencia de las creaciones escenográficas de los teatros universitarios en esa época: uso de niveles para la creación de espacios abstractos, búsqueda de profundidad, dispositivos practicables. Al mismo tiempo se puede ver que utilizan pocos elementos en escena.

IMAGEN 24



*“Cuestionemos la Cuestión”, creación colectiva del teatro
ICTUS, 1969.*

Por otro lado surgen nuevas maneras de expresión teatral, existen otros grupos que experimentan en la creación colectiva, prevalece el sketch, que es una obra en base a cuadros que grafica un punto de vista de un fragmento de

realidad. Se busca sensibilizar al espectador a partir de la creación de imágenes, sonidos, iluminación. Es un teatro sin elementos decorativos, se utiliza utilería simple, sintética, el cuerpo del actor es el elemento fundamental.

Los teatros profesionales que desarrollaron esta forma de creación fueron el Teatro de la Universidad Católica en sus Talleres de Creación Teatral (TCT) y de Experimentación Teatral (TET) perteneciente a la recién fundada Escuela de Artes de la Comunicación. Por otra parte, entre los teatros aficionados estudiantiles, poblacionales y sindicales se difundió con gran rapidez esta forma creativa.

A comienzos del año 1970, en Chile había múltiples compañías, con diversidad de metodologías de creación estética, dramática, actoral. En resumen una amplia cartelera teatral, con espectáculos para todos los gustos: contemporáneas, chilenas, extranjeras, clásicas, contingentes, costumbristas. Además, una elevada cantidad de teatro aficionado: estudiantil, obrero, campesino y/o poblacional.

Durante este periodo (desde 1968 hasta el golpe de estado de 1973) se le dio particular importancia al teatro aficionado, este fenómeno tuvo como antecedente la actividad de las universidades y de la CUT.

En 1966 se había creado el Teatro de la Central Única de Trabajadores, en un artículo publicado en la revista Punto Final del año 2008 el crítico Leopoldo Pulgar recuerda la declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile del año 1968, proclamada por su entonces director Domingo Piga, quien se refería al teatro como un arma fundamental para la lucha obrera:

**Revista “Punto Final” edición especial N° 665,
26 de junio, 2008**

En homenaje al centenario de Salvador Allende:

“El “nuevo teatro” tenía como soporte la “experiencia de vida, de teatro y de luchas” acumulada

en tres décadas de trabajo. Y que ahora correspondía renacer “en una nueva lucha junto a la clase obrera y campesina”. La proclama de Domingo Piga, director del DETUCH, finalizaba: “Somos hombres de teatro y universitarios conscientes y responsables del momento histórico que vivimos y del papel que debemos desempeñar desde la universidad y hacia la sociedad”.

En el mismo artículo, Pulgar recuerda las conclusiones del primer seminario de teatro aficionado organizado por la Universidad Católica en 1970:

“Esta corriente escénica “es la que más cerca se encuentra de una identificación con el pueblo”. Se agregaba que el teatro aficionado debía ser “popular” (identificado con los problemas e inquietudes del pueblo y sus luchas de reivindicación social); de un nivel “artístico digno”; y que debía estar junto a los sectores populares. Otros puntos importantes se referían a su capacidad formativa, para superar el “nivel cultural y social”, exaltar “los valores humanos y sociales del

pueblo”; que sus obras debían ser de “entretenimiento o de fácil comprensión para un público no acostumbrado al fenómeno teatral y deformado por los órganos de publicidad”; y que “en su fondo y forma tengan características de creatividad y motiven la toma de conciencia de un público preparado”.

A partir de declaraciones como las anteriores se puede observar el variado panorama teatral de aquel periodo, los avances, logros y cambios que se llevaban a cabo en el área teatral de ese entonces, el cual había crecido notoriamente en los últimos treinta años. La evolución que dentro de este tiempo había tenido la escenografía, desde la aparición de la figura del escenógrafo hasta la simplificación de los elementos utilizados en la escena para dejar los elementos decorativos, como lo eran los telones pintados que no significaban nada en los montajes de la década de 1930 y anteriores, o la imitación realista y detallista de espacios que se llevó a cabo en muchos de los primeros montajes de los teatros universitarios. Para luego dar paso al discurso que los mismos objetos podían transmitir, utilizando solo lo

necesario y lo que realmente significaba dentro de la escena, sin necesidad de parecer realista, sino más bien re-significando los elementos en escena. Evolución que se ve interrumpida dentro del periodo siguiente.

2.4 1973-1979.

Entre los años 1973 y 1976, no hay grandes proyectos. El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas y de Orden, en un movimiento conjunto por aire, mar y tierra, depusieron al Gobierno de Salvador Allende. El Palacio Presidencial, La Moneda, fue sitiado por unidades del Ejército y más tarde bombardeada por la Fuerza Aérea, mientras, en su interior, se quitaba la vida al Presidente Allende.

El autoritarismo político, la pérdida de autonomía de las universidades, el cierre de escuelas, el exilio y/o exoneración de muchos de los integrantes de las compañías y universidades son responsables de esta baja, la Universidad Católica y sus integrantes fueron los que continuaron con su

actividad, ya que sus directores siguieron siendo los mismos aun así, cambia su política de repertorio: pasa de estrenar variedad de obras de teatro chileno a volcarse solo en montajes de teatro clásico, cuyo público objetivo serían principalmente estudiantes, ya que el ministerio de educación lo recomendaba.

En todo ámbito, sobre todo en el artístico se prohibían temas y autores que hablaran sobre la realidad nacional. Además, se revisaban los contenidos de las obras posibles de montar y de las enseñanzas impartidas en la escuela. Esto debido a que la función crítica de los espectáculos teatrales, sobre todo las alcanzadas en los últimos años, su rol revelador y cuestionador, el uso y experimentación de lenguajes y técnicas estaba prohibida.

Estos nuevos públicos (estudiantes) obligaron a formular puestas en escena llamativas y vistosas, sobre todo en el ámbito estético, privilegiando el espectáculo por sobre los contenidos, si bien la elección de los clásicos no fue al azar, sino que siempre hubo una preocupación de que éstos

tuvieran un contenido crítico aunque sin relacionarlo literalmente con el contexto político social de ese entonces, la forma en que se ponía en escena era pensada desde el objetivo de llamar la atención del público y reconstruir las épocas aludidas en los textos más que contener un discurso con respecto a la realidad vivida.

Ninguno de los montajes de la época ofrecía una mirada distinta o experimental para enfrentar un clásico. Se llevó a cabo una práctica que bien la llamo Juan Andrés Piña como: “una ilustración escénica del texto”. (10)

Todas estas medidas adoptadas, debido a que desde ahora los teatros institucionales, antes subvencionados por el estado, deberán autofinanciarse y será de su responsabilidad, por la falta de políticas culturales, no perder al público. Más que crear, los Teatros Universitarios, tuvieron que subsistir.

La escuela de teatro de la Universidad de Chile permaneció cerrada desde el golpe de estado hasta mediados de 1974, y los alumnos de esta se vieron obligados

a paralizar sus estudios durante este periodo, al retomar sus actividades, se encontraron con importantes cambios, tanto de profesores, como de contenidos, por lo que fueron obligados a cursar nuevamente las materias ya aprobadas.

En el año 1976 una de las compañías independientes que logra perdurar en el tiempo es la compañía ICTUS, la que durante la época cumple un rol fundamental al ser una de las pocas que logra realizar montajes que hablan literalmente de temas contingentes y de denuncia social, es así como nace el montaje “Pedro, Juan y Diego” creado por la compañía y el dramaturgo David Benavente en la que, al igual como ya se mencionó anteriormente la creación de la escenografía es también colectiva. La construcción de la obra se llevó a cabo a través de investigación y observación de la realidad.

IMAGEN 25



“Pedro Juan y Diego” es una de las obras emblemáticas del teatro ICTUS durante la época de la dictadura, diseño creado en conjunto por Claudio Di Girolamo e Ictus. 1976. (Foto de Ramón López.)

Cabe destacar, que la compañía Ictus no usa mucha escenografía, le da poca importancia, si bien, a lo largo de su trayectoria han utilizado dispositivos escenográficos, estos

han sido solo en contadas ocasiones, la modalidad de creación colectiva los ha llevado por un camino estético que tiende a poner solo los elementos imprescindibles en escena.

Estéticamente en los teatros universitarios durante el periodo se puede observar un gran despliegue de producción en escenografías y vestuarios, principalmente por tratarse de clásicos y en varios casos de reconstrucciones históricas, por esta misma razón se podría decir que fue para los diseñadores teatrales una época rica en experimentación técnica, al verse en la necesidad de hacer alcanzar los presupuestos para estas grandes producciones. Tenemos el ejemplo del montaje de la obra “El Mercader de Venecia” de William Shakespeare, del Teatro Nacional Chileno, para la cual la diseñadora María Kluczynska creó casi 60 trajes renacentistas a partir de retazos de tela y unidos con brea caliente a la que daba terminaciones con spray, un trabajo de más de tres meses que concluyó en críticas como la siguiente:

Revista Cosas 17 agosto 1978

Sobre el “Mercader de Venecia”

Es preciso considerar a la diseñadora María Kluczynska haciendo una labor errada. Sus trajes son de gran belleza, a veces carnavalescos, otras de atosigante barroquismo, pero siempre desintegrados del total, como un factor distractivo de lo esencial y también contradiciendo al texto (Shylock habla de su gabardina de judío y viste traje de terciopelo).

IMAGEN 26



Bocetos de vestuario hechos por la diseñadora María Kluczynska para "El Mercader de Venecia" de William Shakespeare.

IMAGEN 27



La escenografía e iluminación fue diseñada por Remberto Latorre, en la fotografía se puede observar el regreso a las grandes escenografías basadas en niveles y amplios espacios.

Así, las limitaciones de censura y económicas a las que se sometía el teatro durante esta década, son las responsables de la llegada del programa "envasado extranjero", el cual permite evitar cualquier tipo de problema de censura debido a su bajo compromiso social. De esta manera, el cincuenta por ciento de las obras producidas en el periodo, especialmente desde 1975 corresponden a teatro

infantil, café concert y el género que alcanzó mayor éxito en la época es la “Comedia Musical”, siendo los más representativos de este estilo el teatro de Tomás Vidiella y el teatro “Casino Las Vegas” que bajo la propiedad de José Aravena introduce el “Teatro Envasado”, el cual se trata de hacer reproducciones exactas de montajes de éxito internacional. El auge de este género no llegaría más allá de 1980, por ser espectáculos orientados básicamente a entretener más que a la formación de público.

En 1978, se crea una nueva compañía teatral subvencionada por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica: el Teatro Itinerante. Esta compañía tiene como objetivo recorrer el país con sus montajes. Montan Teatro Clásico, Contemporáneo, y chileno. Con estas itinerancias aparecían problemas con los cuales se suelen encontrar muy a menudo los diseñadores y escenógrafos en la actualidad: la facilidad o posibilidad de poder transportar las escenografías para poder hacer giras al menos dentro del país. Un tema importante al hablar de recursos económicos dentro de una producción.

Este problema no existía antes de las escenografías corpóreas, porque obviamente los telones pintados eran muy fáciles de transportar, por lo que dicha dificultad aparece recién en la década de 1970 cuando la mayoría son superproducciones clásicas con grandes elencos y realizadas en su mayoría por los teatros universitarios en Santiago, lo que a su vez trae consigo el problema de la centralización de la cultura:

El mercurio 5 de abril de 1978

Sobre el “Teatro Itinerante”.

En el pasado todas las compañías viajaban por el país. Hasta hace poco lo hacían también las universitarias. Pero al cambiar las tendencias del montaje, reemplazándose los telones pintados por elementos corpóreos, el costo se tornó excesivo. Hace dos años, “El hombre de la mancha” tuvo un éxito inigualado en Santiago y permaneció en cartelera por

siete meses. Se pensó en llevarlo a otras ciudades, pero resultó demasiado caro hacerlo. Hacía falta un escenario inclinado, una numerosa orquesta y pasajes y estada de más de cuarenta personas.

Esta problemática del posible traslado de los elementos escenográficos, pasa a ser una razón de peso para comenzar a buscar opciones menos aparatosas para la solución de espacios de las obras montadas por esta compañía y que luego también sería una técnica adoptada por los teatros universitarios y otras compañías independientes cuando se encontraron con la posibilidad de realizar giras con sus producciones.

Se comenzaron a utilizar tarimas y rampas desarmables gracias a estar construidas al estilo de las “americanas”, es decir, con estructuras posibles de ensamblar. En otros casos utilizaban elementos

mínimos para conformar el espacio necesario para la historia.

IMAGEN 28



“La Celestina” del Teatro Itinerante, 1982. el diseño integral estuvo a cargo de Willy Ganga. (Foto de Pablo Castillo)

IMAGEN 29



“Nuestro Pueblo”, Teatro Itinerante, 1983. No se especifica el diseñador. (Foto de Leonora vicuña y Jaime Meneses)

En otras ocasiones, como lo fue “Martín Rivas” de Alberto Blest Gana, montada en el año 1979 por el Teatro Nacional Chileno, que fue un éxito en Santiago. En este y otros casos buscando posibilidades de poder mostrar las obras en regiones, se opta por restarle calidad artística al montaje:

El cronista 25 junio 1979

“Martín Rivas viajó al norte”

“A esta gira concurrirá el mismo elenco que presenta la obra en Santiago...las diferencias estarán planteadas en la escenografía. Si bien es cierto que se utilizará la misma utilería, cabe hacer notar que las soluciones de escenografía, debido al transporte y montaje, se logran mediante una cámara especial-funcional- y la utilización de telones de fondo”.

Con el gobierno militar y las políticas adoptadas por los teatros universitarios se ha podido observar en esta época un estancamiento con respecto a la evolución estética del teatro nacional, a pesar de valorar las grandes producciones, grandes talentos, el nacimiento de nuevas compañías independientes, se podría decir que disminuyeron las instancias propicias para poder experimentar y proponer soluciones innovadoras en el área visual del teatro, hablando principalmente de los teatros universitarios que estaban bajo las políticas del gobierno.

2.5 1980- 1997

El 11 de marzo de 1981 entra en vigencia la constitución política de 1980. Además de veintinueve artículos transitorios que le otorgaban amplias atribuciones al general Pinochet, por ejemplo su elección al cargo de presidente de la república por ocho años más, al cabo del cual se realizaría un plebiscito para ratificarlo para un segundo periodo hasta 1997.

La implementación de esta constitución obtuvo su aprobación mediante un plebiscito efectuado el 11 de septiembre de 1980, a pesar de que éste no contara con las garantías necesarias para sostener su legitimidad, ya que la oposición no participó de este, además de la censura de prensa y la inexistencia de registros electorales.

En el plano económico, se lleva a cabo una importante reforma a los sistemas de salud, educación y previsión estatales: se entrega la administración fiscal de la educación pública a las municipalidades. Se reemplaza el sistema de pensiones basado en un fondo común aportado por los trabajadores, por otro derivado de la capitalización individual en entes privados, las denominados Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP). Luego, se faculta a las personas a depositar sus cotizaciones de salud en entes privados, las denominadas Instituciones de Salud Previsional (ISAPRES).

A principios de la década existen positivas cifras de crecimiento, expansión del crédito y del comercio. Sin

embargo, esta situación económica tiene un abrupto final en el año 1982. El aumento del precio del petróleo, la caída en las exportaciones y la quiebra masiva de bancos e industrias sumen al país en una grave recesión. Esto provoca una ola de malestar que se traduce en las primeras protestas nacionales en contra de la dictadura. Estas manifestaciones de descontento se expresan a través de huelgas, marchas callejeras, enfrentamientos con la policía, barricadas en poblaciones marginales y golpeteo de cacerolas en los barrios medios.

El fracaso de las protestas para derrocar al régimen provoca que la oposición, excepto el Partido Comunista y otros grupos de izquierda, acepte insertarse dentro de la institucionalidad existente en la Constitución de 1980. Esto significa participar en el plebiscito que la Carta estipula para el año 1988 y derrotar a Pinochet en las urnas. Agrupados en la denominada “Concertación de Partidos por el No”: demócratacristianos, socialistas, radicales, humanistas y sectores de derecha liberales se lanzan en una campaña

que culmina el 5 de octubre de 1988, con la victoria de la opción “No” en el plebiscito ,con el 54% de los votos.

En este contexto, desde fines de 1970, y comienzos de 1980, la imperiosa necesidad de manifestarse y de llegar a todo público, desemboca en la exploración de otros espacios, por eso, Andrés Pérez Araya, actor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, junto con un grupo de compañeros con los mismos intereses funda el TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo) compañía de teatro callejero que comienza a explorar en esta nueva área con estéticas mucho más llamativas, de acuerdo a las necesidades del teatro de calle, con una fuerte influencia del circo, experimentando con zancos, acrobacias y materiales no recurrentes en las obras de sala hasta ese entonces.

Comienza a considerarse la calle como un espacio de manifestación artística, la cual presenta la posibilidad de comunicar opiniones e historias a todo aquel que transita por el espacio público.

IMAGEN 30



*“El viaje de José y María y lo que les pasó en el camino”
Teatro Urbano Contemporáneo, 1981. Vestuario de Ruby
Goldstein. (Foto de Álvaro Hoppe)*

Por otra parte, surgen otros grupos con estas inquietudes y que buscan manifestarse en espacios no convencionales, es así como nace “El Teatro Fin De Siglo”, fundado por Ramón Griffero y que funcionaría en un galpón en el centro de Santiago bautizado como “El Trolley” , Griffero, recién llegado de Europa, trae nuevas ideas, referentes que enriquecen las puestas en escena que se llevan a cabo en esa época, así como también aparecen otros actores y directores influenciados por corrientes europeas y se produce el comienzo una renovación en el área teatral chilena. Se van cambiando los espacios presentados por el teatro, ahora las situaciones podían ocurrir en cualquier lugar, esto debido a la incorporación de metodologías como la observación de la realidad, lo que ampliaba también las posibilidades del teatro.

El Mercurio 10 de marzo de 1984

Ramón Griffero habla sobre la sala el Trolley

“Para mi es ideal, porque yo necesito trabajar, escribir, para espacios grandes. Me limita pensar en la escena corta, en que se tiene un par de accesos para las entradas de los actores. En un gran espacio tú puedes ir creando en el momento. Una de las cosas que mantiene el teatro estático en Chile, es la falta de libertad escénica. Siempre que han surgido movimientos en el teatro es por los quiebres de espacio”.

A través de esta búsqueda de nuevos lenguajes y lugares de manifestación es cómo podemos observar que aparecen estos espacios no convencionales adaptados para llevar a cabo en ellos trabajos artísticos, lo que influye

directamente en el trabajo de los diseñadores teatrales chilenos, que como ya hemos mencionado antes, han comenzado a crear escenografías que al mismo tiempo que dejan de ser realistas o naturalistas pasan a ser verdaderos, las acciones ya no solo ocurren en el living o salón de una casa, tampoco en una sala vacía como podríamos decir que eran aquellas escenografías corpóreas creadas en la década de 1940 y 1950 por los teatros universitarios, la acción también ocurre en espacios verdaderos, donde el escenógrafo debe desarrollar un nuevo instinto para saber cómo sacar el mayor partido a ese espacio real que ya narra por sí solo. La utilización e invasión de estos espacios por parte del teatro se convierte en un nuevo desafío para los escenógrafos, presenta la posibilidad de olvidar la cámara negra y la frontalidad de los teatros convencionales, ahora se puede determinar la posición desde donde el director, escenógrafo o compañía quiere que se vea el espectáculo, se puede complementar atmosféricamente una escena con olores o temperaturas verdaderas, así, se gana en

posibilidades creativas y selectivas por parte de los creadores plásticos.

Así compañías como “El Teatro Fin De Siglo” experimentan en este tipo de creaciones espaciales, la página oficial de Ramón Griffero las describe así:

“Historias de un Galpón Abandonado” (1984): uso del lugar como envoltorio de la acción, se llena de viejos muebles abandonados y en el centro de él un gran armario que tenía varios niveles de profundidad, al abrirse aparecía un salón palaciego que era el lugar donde habitaban quienes dominaban este galpón. Los personajes, entre otros: la profesora con su lámpara, resguardando los últimos libros. La mujer con su coche en busca de su marido desaparecido. Un grotesco carnavalesco definía a los personajes del ropero. (11)

En esta descripción se ve también la utilización de la técnica de observación de la realidad para la creación de personajes, ya que estos son desde su creación parte del espacio, si la obra hubiese estado situada en otro lugar

espacial, los personajes no tendrían sentido, ni estético ni dramático. Es así como la selección o los criterios de selección de espacios se convierten en partes fundamentales de las creaciones escénicas desde ese entonces y hasta ahora.

IMAGEN 31



*Registro de “Historias de un Galpón Abandonado” de Ramón Griffero, la escenografía fue diseñada por Ramón Griffero. 1984.
(Foto de René Combeau)*

Otra obra destacada de la compañía, y que fue innovadora en su momento por la utilización de diversos niveles de profundidad y por la creación de diferentes atmosferas simultáneas fue “Cinema Utoppia” la que presentaba como primer espacio un cine y luego el espacio de la película proyectada en ese cine:

“Cinema Utoppia” (1985): la obra se transforma en un punto de quiebre frente la tradición del teatro chileno. Tanto en su forma como en su contenido. El Trolley fue transformado en una vieja sala de cine de los años cincuenta. El espacio incluye la sala de cine y la pantalla de cine con doble fondo como espacio. Le da tres dimensiones al lugar y dos de realidad al escenario. (12)

IMAGEN 32



Registro reposicion en el año 2010 de “Cinema Utoppia” , la escenografía es una réplica de la idea original de Griffero pero en esa ocasión fue diseñada por Rodrigo Basaez , vestuario de Jorge “Chino” González

El teórico Juan Villegas, explica otra tendencia teatral nacida durante este periodo en respuesta al contexto vivido en el país:

“Una de las tendencias más evidentes, especialmente en los últimos tres o cuatro años, es el de la representación de un pasado nacional ausente de conflictividad social. Esta tendencia coincide con la política oficial en cuanto atenúa o silencia los conflictos del pasado. En el teatro, una de sus consecuencias es la representación del pasado nacional diluyendo las causas históricas y sociales de los conflictos. Por otra parte, construye unos espacios en los cuales predomina lo sentimental afectivo, se estereotipan los sectores sociales de manera folclórica, el escenario se llena de elementos musicales del folclore tradicional (canciones, bailes) y el espectador es sumergido en espacios utópicos en que los males del mundo provienen de fuerzas individuales o abstractas. El mensaje es siempre optimista”. (13)

Un ejemplo de la tendencia anteriormente descrita es una obra callejera que marcaría un antes y un después en el teatro y la estética teatral Chilenos. “La Negra Ester” de la compañía “Gran Circo Teatro” dirigida por Andrés Pérez y basada en decimas autobiográficas de Roberto Parra. Esta

obra fue estrenada en diciembre del año 1988 en una plaza de la comuna de Puente Alto.

El diseño de la obra estuvo a cargo de Daniel Palma, José Luis Palma y Andrés Pérez. La obra, de formato callejero, el que se había explorado durante años por Andrés Pérez y parte del elenco, utilizaba todas las posibilidades de expresión escénica aguantables por una puesta en escena, vestuarios de colores llamativos, máscaras y mucho maquillaje, una escenografía construida a partir de los restos de una casa incendiada, dejando a la vista los elementos técnicos necesarios para llevar a cabo la función, mientras que también esto se producía por la disposición del público, el cual estaba ubicado en semicírculo, lo cual permitía que al mismo tiempo que veían la obra vieran parte de lo que ocurría tras la escena.

Cabe destacar que la obra continúa con funciones hasta el día de hoy, con cambios en el elenco pero conservando su estética original.

IMAGEN 33



*Registro de una de las reposiciones de “La Negra Ester”.
Diseño integral de Daniel Palma, José Luis Palma y Andrés Pérez.*

Estas son solo un ejemplo de compañías y obras de teatro marcadas fuertemente por su carácter político, crítico y disidente de la época de la dictadura en Chile, y por la notoria influencia europea que le impregnaron sus integrantes, varios de ellos autoexiliados por la situación del país en el viejo

continente y que al volver trajeron consigo novedosas técnicas teatrales, lo que los convertía en una nueva alternativa a los teatros universitarios y que más tarde, en la década de 1990 y con la vuelta a la democracia comenzarían también a contagiar de esta nueva estética a las compañías tradicionales, los Teatros y Escuelas Universitarias.

Después del plebiscito de 1989, se llevaron a cabo elecciones (1990) que eligieron a Patricio Aylwin, quien marcaría el regreso a la democracia.

Una gran diferencia con el gobierno anterior, es la preocupación por la cultura y el apoyo del Estado a proyectos culturales. Un instrumento importante para este proceso ha sido la institución oficial llamada FONDART, la que anualmente llama a concurso para una diversidad de proyectos culturales.

Durante el período se ha visto una intensificación de las actividades vinculadas a la comercialización de productos, el aumento de centros comerciales en la mayor parte de los barrios de la capital y provincias. Situación que ha producido

un enorme dinamismo económico y modificaciones importantes en los sistemas de empleos y de actividades de los sectores trabajadores, además de una apertura al comercio internacional.

Es así como en 1993 se celebra el Festival de Teatro de las Naciones, patrocinado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) con la colaboración de la UNESCO. Este logró reunir a personas del mundo internacional del teatro, y dar oportunidad para que el público chileno viese teatro de todo el mundo. Lo que más tarde, en el año 1995 da pie a la creación del Festival Internacional de Teatro a Mil (FITAM), actual Santiago a mil, el que con el tiempo se ha transformado en una importante oportunidad, tanto de ver teatro de todas partes del mundo como de que el teatro chileno se vea en el resto del planeta.

La intensificación de la educación privada, fundación de nuevas universidades e instituciones privadas de enseñanza en todos los niveles durante el período anterior, fomentó la creación de escuelas de teatro dentro de las nuevas

instituciones o como organismos privados, fundadas por directores o actores prestigiosos. Naciendo así, gran cantidad de profesionales ligados al teatro, los que comienzan a crear sus propias compañías y salas.

El rasgo general es la gran actividad teatral, la diversidad de tendencias teatrales, las transformaciones en la cultura nacional y en las relaciones con las culturas internacionales.

De esta manera, en la década de 1990, se consolidaron las compañías nacidas en la década anterior, extendieron su trabajo hacia más espectadores, ya no le temían a la represión, los teatros universitarios se abren a nuevas personalidades de la dirección y el diseño teatral, enriqueciendo así sus creaciones, volvía a haber una libertad de expresión que había faltado durante diecisiete años.

Estéticamente en esta década se le dio paso, ahora abiertamente a las influencias europeas y de la televisión, comienza a haber acceso a mayor cantidad de referentes extranjeros, aceptación y creación de nuevos lenguajes,

teatralización de técnicas del cine, investigación en efectos especiales, nuevas propuestas de distribución espacial con respecto a la ubicación del espectador, visitas de importantes directores y escenógrafos extranjeros, en fin, todo lo que a partir de la represión de la década de 1980 desembocó en una necesidad de formas nuevas en el arte en general, encontró su manera de consolidarse y de alguna manera también masificarse en la década siguiente.

Uno de los escenógrafos más destacados de principios de 1990, es el belga Herbert Jonckers, que en la década anterior había llegado a Chile para trabajar con el director Ramón Griffero y que en conjunto desarrollaron una estética muy reconocible y admirada tanto por el público, la prensa y sus compañeros de oficio.

A principios de la década, podemos observar un leve aumento en la crítica y comentarios de la prensa con respecto a los aspectos estéticos y técnicos de las obras de teatro en cartelera. En el fragmento a continuación vemos la opinión de Jonckers con respecto al trabajo escenográfico

que se llevaba a cabo en Chile al momento de su llegada y nos deja ver, a partir de su comentario, el retroceso o estancamiento ocurrido durante la década de 1970, al volver a los clásicos:

El mercurio 8 agosto 1995. Por Carmen Gloria Muñoz.

Herbert Jonckers:

“Muchas escenografías son pinturas, los escenógrafos aquí son pintores. Yo trabajo otra línea, trabajo el espacio tridimensional, con efectos técnicos, que es lo que hacen en Europa hace mucho. Ahora quizás no tanto, pero cuando llegué eran especialmente decorados falsos, decorados de ilusiones; yo también hago ilusiones pero trabajo con materiales sólidos”.

Uno de sus trabajos más destacados y que ejemplifica varios de los nuevos lenguajes utilizados desde ese entonces es la escenografía creada para la obra “Río Abajo” en el Teatro Nacional Chileno el año 1995, en los siguientes fragmentos de comentarios de prensa al respecto destaca el rol fundamental de la escenografía para la narración de la historia y la funcionalidad de esta más allá de su espectacularidad:

La segunda 24 julio 1995. Por Pedro Labra.

“La cantidad y frecuencia de estos “chispazos”- recursos dramáticos, citas, imágenes teatrales- es tan alta que, más que al lenguaje cinematográfico, la pirotecnia visual y textual se parece a un videoclip, o se aproxima a la estética de la televisión local (si tiene alguna), con su tono rápido y desechable, mucho de trivialidad vulgar, bastante de telenovela y hasta un poco de “show rasca”.

El pastiche, la fragmentación, la diversidad, condiciones propias del posmodernismo, hacen que el interés salte de un personaje a otro, sin tiempo para detenerse en una idea, una atmosfera o una emoción, porque ya se pasa a otra cosa. es como hacer “zapping” en la TV con el control remoto en mano”.

La Tercera 26 septiembre 1995. Por Pedro Celedón.

Sobre “Rio abajo”

“El apoyo de la escenografía es fundamental, puesto que además de ser espectacular, es totalmente coherente con la propuesta, aportando al montaje una seriedad dramática que se agradece, al estar limpia de arabescos decorativos inútiles y efectos especiales condescendientes, tentadores debido a la magnitud de la propuesta”.

La escenografía de la obra presenta al menos 10 espacios simultáneos en los cuales a ratos ocurría más de una acción al mismo tiempo, convirtiéndose en uno de los iconos de la escenografía de este periodo.

IMAGEN 34



Escenografía "Rio Abajo" de Ramón Griffero. Escenografía y vestuarios de Herbet Jonckers. Iluminación de Willy Ganga. (Foto de Carlo Agurto)

El crítico Juan Andrés Piña hace un resumen de lo que acontecía en el teatro del año 1995, el que ayuda a comprender la evolución que tuvo estéticamente este arte

desde la década de 1980 y hasta el año que se indica a continuación:

El Mercurio, diciembre 1995. Por Juan Andrés Piña

1995: el vigor de un año teatral.

“...Pero el teatro ha sabido sobrevivir en el mundo y en Chile, ajustándose a los tiempos y ocupando otro lugar: ni masivo, ni de influencias poderosas y orientadas a un público más selecto. Cambió su estética y su lenguaje y les supo hablar, cada vez más a los hombres de su tiempo...la iluminación, las dimensiones físicas, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje son ahora recursos casi más válidos que la palabra. Y sus lugares cambiaron hasta el punto de que el tradicional concepto de “sala” se trastocó: los espacios de representación son hoy día múltiples y variados, desusados y a veces hasta incómodos”.

Otra compañía que nace a finales de esta década y que destaca por su importante aporte visual es la compañía “La Troppa”, formada por ex alumnos de la Universidad Católica, esta compañía se hace conocida por su particular lenguaje visual que propone un gran colorido escenográfico basado muchas veces en el comic, el cual también utilizan como referente para los vestuarios. Utilizan, al igual que las otras compañías nacidas en la época, la superposición de imágenes y discursos, pero una de sus principales características es el privilegio de la imagen en todas sus formas por sobre el texto. Aun así cabe destacar que a pesar de no escoger historias con evidente contenido político, siempre sus propuestas escénicas contienen un mensaje contingente con algún tema o problemática contemporánea.

IMAGEN 35



“Pinnoccio” de la compañía de teatro “La Troppa”, la foto es del remontaje de la obra en el año 2001. El diseño de escenografía es de la compañía mientras que el vestuario fue diseñado por Jorge (Chino) González.

Se puede ver que desde esta época y con la búsqueda de nuevos lenguajes, experimentaciones en escenarios no convencionales que tuvieron un gran auge durante esta

década y la siguiente. Provocó que la escenografía derivara en la simplificación de sus componentes. Comienza un periodo en que se vuelve común la utilización de grandes objetos y/o volúmenes que funcionan como dispositivos escenográficos, que contienen en sí mismos múltiples espacios, que a veces se pueden transformar, en el caso de los dispositivos creados por “La Troppa”.

En el año 1995, llega a la compañía “La Troppa”, Eduardo Jiménez, quien luego de especializarse en escenografía en argentina, desde entonces se convertiría en un referente del diseño y la realización teatral en Chile, sobre todo por la creación de marionetas. El primer montaje que realizó con la compañía fue “Viaje al Centro de la Tierra”, para la cual creó un dispositivo que a primera vista era una locomotora, pero que lograba transformarse en distintos subespacios, todos los que fueran necesarios para contar la historia.

IMAGEN 36



“Viaje al Centro de la Tierra” 1995. Diseño integral de Eduardo Jiménez y compañía “La Troppa”.

Otra de las creaciones del diseñador para la compañía fue “Gemelos” en la que además trabajó en conjunto con el diseñador Rodrigo Bazaes: creador egresado de Diseño Teatral de la Universidad de Chile, con una importante

trayectoria como diseñador teatral, director de arte en cine, televisión y dramaturgo, así mismo en los últimos años dedicado a la dirección de televisión y teatro.

Para “Gemelos” se creó un teatrino en el cual interactuaban actores con marionetas, los personajes eran interpretados al mismo tiempo por actores y en escenas en que era necesario un escenario más amplio aparecían representados por marionetas, se utilizaba el espacio de escenario del teatrino y al mismo tiempo el espacio de fuera de este. Destaca la escala reducida del dispositivo y la utilización de ventanas para sintetizar espacios de escenas íntimas.

IMAGEN 37



Registro del remontaje de la obra "Gemelos". Diseño integral de Eduardo Jiménez y Rodrigo Bazaes. (Foto de Monserrat Quezada)

El diario "El Mercurio" realizó entrevistas, reportajes y comentarios sobre el trabajo de la compañía "La Troppa" y su diseñador, la manera de trabajar y los resultados a los que lograron llegar con la creación en conjunto:

El Mercurio 26 oct 2003

"Jiménez, el cuarto soldado de La Troppa."

Jiménez tiene su propia estrategia creativa: dice que en Chile, generalmente, las compañías llaman a un diseñador teatral, le entregan un texto y esperan una propuesta. Y punto. "Eso es un diseño reactivo, y yo creo que uno tiene que ser propositivo y para eso es indispensable estar dispuesto a dialogar", cuenta.

Juan Carlos Zagal habla del soldado Jiménez: "Calzamos perfecto con él. Su capacidad creativa es muy fuerte". Y luego define la importancia de la escenografía en La Troppa: "Cumple un papel determinante en la dramaturgia, es activa, participativa".

En otro fragmento del mismo diario, describen la escenografía de "Gemelos":

El Mercurio 10 agosto 2001

Regresa "Gemelos"

"En el escenario hay un agujero que simula una cámara fotográfica. El diafragma de esta cámara se abre y se cierra. Por detrás se pasean los gemelos de carne y hueso, también los gemelos-muñecos, también las marionetas de palo. Más tarde llegará el cartero, en su versión de minúscula madera. La madre de palo se convertirá en muñeca de palo. La muñeca se convertirá en actriz. La actriz se pondrá una máscara y parecerá marioneta".

Una compañía destacada del periodo es "La memoria" que en el año 1999 realiza el montaje de la obra "Hechos Consumados" de Juan Radrigán, en esta se destaca la escenografía de Rodrigo Vega: artista visual que se ha desarrollado como escenógrafo principalmente con esta compañía. El dispositivo escenográfico estaba compuesto por una gran rampa desde el inicio al fondo del escenario y su símil en el techo formando una perspectiva forzada que

terminaba con una pequeña franja en el fondo del escenario, esta escenografía lograba una notable síntesis del terreno baldío descrito en el texto de Radrigán.

Otra escenografía destacada creada por Rodrigo Vega para el mismo grupo fue la de "Casa de Muñecas" de Enrik Ibsen el año 2006, en la que se realizó un dispositivo que contenía el interior de la casa pero en perspectiva falsa.

IMAGEN 38



“Hechos Consumados” de Juan Radrigán. 1999 compañía de teatro “La Memoria”. Diseño de escenografía: Rodrigo vega. Iluminación: Willy Ganga. Vestuario: Pablo Núñez.

IMAGEN 39



“Casa de Muñecas” de Enrik Ibsen. La foto corresponde a la reposición del montaje hecha en el año 2012, con cambio de elenco pero diseño original de Rodrigo Vega.

2. 6 1998- ...

Este periodo ha sido dividido por formato o estilo de creación escénica, así en primer lugar podremos revisar una de las participaciones de los diseñadores en la cuadrienal de Praga, luego las compañías de teatro de sala más representativas del periodo, para finalizar con una revisión de las compañías de teatro callejero que se han desarrollado, o influido en la escena nacional en la década del 2000.

Dentro del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en el año 1998, ocurre un hito importantísimo para los diseñadores teatrales de nuestro país, llega una invitación enviada desde Praga al CETT (Asociación de escenógrafos y arquitectos teatrales) para participar en representación de Chile en la próxima cuadrienal de diseño teatral que se realizaría en la República Checa, el evento más importante de la disciplina a nivel mundial que reúne escenógrafos, vestuaristas, iluminadores y estudiantes de esta disciplina de aproximadamente cincuenta países (en ese entonces), es así como comienza la historia de ya cinco participaciones (1999,

2003,2007,2011,2015) de estudiantes de todos los cursos de la carrera en este certamen, el más importante del área a nivel mundial.

A partir de esta invitación se abre el campo de experimentación y referencias para el trabajo de los diseñadores, se experimenta con instalaciones ya no basadas solo en textos dramáticos sino en conceptos, se comienza a emparentar más la carrera con la de artes visuales, ampliando así el campo de estudio de estos profesionales.

La participación de los estudiantes en la cuadrienal de Praga se convierte en una tradición y en una experiencia que cada cuatro años enriquece las creaciones de los estudiantes como de los profesionales que han tenido la suerte de poder viajar y participar en esta actividad, ya que tener la posibilidad de encontrarse con diseñadores teatrales y escenógrafos de todo el planeta abre un mundo de posibilidades, referentes, soluciones técnicas y plásticas inimaginables para las tecnologías de nuestro país, así este

certamen permite que los diseñadores teatrales chilenos sigan creciendo a un ritmo más avanzado que el resto de las áreas de las artes escénicas chilenas.

De las participaciones de nuestra escuela en este certamen la más destacada es la del año 2007, donde por primera vez Chile se hace merecedor de un premio otorgado por la UNESCO además de ser la primera vez que la participación de los estudiantes es auspiciada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores DIRAC, lo que de alguna manera se convierte en un reconocimiento a esta parte del arte escénico tan poco reconocida hasta ese entonces.

Valentina San Juan, quien en ese entonces era estudiante y participó del proyecto con el cual viajaron los diseñadores teatrales ese año, cuenta sobre su experiencia:

“yo creo que ese montaje estaba bien pensado, no tenía muy buena factura porque para variar estábamos haciendo las cosas con muy poca plata...me acuerdo en verano todos trabajando en el patio...se despegaba

el adhesivo del policarbonato, pegando flores con silicona....al llegar allá nos encontramos contra los ocho técnicos que trabajaban con las niñas del stand de al lado sacando partes de su stand de unas cajas y los técnicos armando todo....mientras nosotros éramos 25 tratando de armar algo, todos queríamos hacer algo, estábamos muy emocionados, fue toda una experiencia que atiende a nuestra forma “aperrada” de hacer las cosas, todos viajando con la carga, y llegamos allá y yo creo que eso nos ayudó a varios a abrir la cabeza, el hecho de encontrarte en una instancia que es dedicada al teatro o más bien a la escena. Ellos entienden el concepto hace mucho tiempo y te encuentras en un solo lugar con tanto referente, con tanta experiencia, con tanto alimento visual, siento que pasar por ahí es como “todo esto es posible”...todas estas soluciones y más son las que existen y donde la historia del arte es como parte del día”.

Como ya se ha mencionado antes, desde esta década en adelante, junto con nacer un notable número de

compañías también aparecen numerosos y notables directores, la cantidad de compañías es tan elevada que poco a poco comienza a restarle importancia a la creación de grupos estables y se forma más bien una dinámica de armar conjuntos contactados por un director solo para una determinada obra o producción. Lo mismo ocurre con los diseñadores, siguen existiendo compañías pero muy pocas son las que persisten y superan los cinco años de existencia. Cabe destacar que los teatros universitarios tampoco cuentan con elencos estables, sino que practican la misma dinámica de los grupos independientes, reunir grupos para determinadas producciones.

Una de las compañías destacadas en la escena nacional y que además sobresale por su investigación espacial y lumínica es la compañía de teatro “La Provincia” que desarrolla su trabajo desde la década de 1990 y recibe todas las influencias de las que se ha hablado anteriormente

En varias de sus obras experimentan con la utilización del espacio vacío, así como también con ciertos elementos

del teatro brechtiano y del método expuesto, como por ejemplo sillas al costado o fondo de la escena donde los actores se sientan al salir de escena, es decir nunca desaparecen de esta. Un ejemplo es el caso de “Cuerpo” del 2005 diseñada por Catalina Devia: diseñadora teatral de destacadas compañías nacionales. El montaje, llevado a cabo en la sala de la Universidad Mayor, utilizaba solo algunas sillas, creando posibilidades espaciales a partir del cuerpo de los actores. Además de la utilización de la estructura arquitectónica de la sala que cuenta con una escalera, lo que proporciona niveles al espacio.

IMAGEN 40



“Cuerpo” de la compañía de teatro “La Provincia”, 2005. El diseño integral estuvo a cargo de Catalina Devía. (Foto de Carola Sánchez)

Otra compañía representativa del periodo es teatro “La María” que ha experimentado con variados estilos, convirtiéndose en un referente y ejemplo importantísimo al momento de hablar del desarrollo de la escenografía y el cómo se han influenciado las creaciones chilenas por los variados estímulos a los que se tiene acceso en nuestros tiempos. En esta compañía trabajan principalmente Ricardo Romero: artista visual y diseñador teatral y Rodrigo Ruiz: destacado escenógrafo egresado de diseño teatral ambos de la Universidad de Chile.

Una de sus obras es “Súper Héroes” del año 2005. La acción ocurre en una oficina en el piso - 2 de algún edificio público, en la fotografía se logra ver como el espacio de uno de los antiguos galpones del Centro Cultural Matucana 100 es transformado en esta oficina, se utilizan las vigas estructurales del galpón para implementar la iluminación y las paredes antiguas y descuidadas del mismo para crear la atmósfera de la obra.

Otro caso es la obra “Caín” del año 2009 donde la utilización de un velo italiano entre el espacio escénico y el público aporta una textura plástica a la imagen, es al mismo tiempo como una pintura o una imagen de una película, se destaca la riqueza de texturas y atmosfera de la imagen.

Luego en “Las Huachas” de 2008, se ve como se mezclan los referentes y tecnologías, la mezcla además de texturas utilizadas ubican al espectador en un espacio y tiempo distinto al que sugieren otros elementos de la misma puesta en escena como por ejemplo el piso tablado de madera y el cartel luminoso con el título de la obra.

IMAGEN 41



*“Superhéroes”, de Alexis Moreno. 2005. Teatro “La María”.
Iluminación de Ricardo Romero y vestuario de Carolina Sapiain.
(Foto de Ricardo Romero)*

IMAGEN 42



“Caín” 2009, teatro “La María”. Escenografía de Rodrigo Ruíz, iluminación de Ricardo Romero y vestuario de Rocío Hernández. (foto de Rodrigo Ruíz)

IMAGEN 43



Boceto y registro para la obra “Las Huachas”, de la compañía “La María”, 2008. El diseño de escenografía es de Rodrigo Ruíz, la iluminación estuvo a cargo de Ricardo Romero, mientras que los vestuarios fueron diseñados por Francisca Von Hummel.

Una compañía que también ha investigado en distintos estilos es “Teatro de Chile” nacida en el año 2001 y que en el año 2008 crea uno de sus más emblemáticos montajes destacando su desarrollo estético: “Cristo” que si bien lo que más queda en la memoria de los espectadores es que todo el espacio, utilería y gran parte de las siluetas que forman las imágenes fueron construidas de cartón de caja, es además muy destacable la composición espacial lograda por el elenco que se complementa con las siluetas de personajes de ese material, la experimentación y el provecho que se le saca al material, además de la plasticidad que se logra con este.

IMAGEN 44



“Cristo” de Manuela Infante, 2008. Diseño integral: Fernando Briones y Claudia Yolin.

Desde el año 2000 y con la influencia tanto de compañías chilenas como “Gran Circo Teatro”, y extranjeras como “Royal de Luxe”, “Generik Vapeur”, entre otras, se da paso al surgimiento de nuevas compañías de teatro callejero que se han convertido, al igual que “Gran Circo Teatro” con “La Negra Ester” en su momento, en referente obligado de los diseñadores y teatristas chilenos de las últimas generaciones.

Entre las compañías más destacadas encontramos a “La Patogallina”, nacida en la década de 1990 a partir de las inquietudes de un grupo de artistas callejeros, malabaristas, acróbatas y actores, quienes en el año 2000 estrenaron su obra más conocida y con la que se consolidaron como compañía, “El Húsar De La Muerte”. La obra inspirada en la película muda homónima de 1925 copia la estética de ésta. Utilizando la paleta de colores del blanco al negro, la utilización de carteles imitando las películas mudas. Así la obra se convierte en un referente para las próximas generaciones, utilizando además técnicas de efectos

especiales básicas pero aun así poco utilizadas hasta ese entonces en la escena chilena.

IMAGEN 45



“El Húsar de la Muerte” compañía de teatro “la Patogallina” año 2000. Iluminación de Martín Erazo.

Otro de los grupos que se ha desarrollado en este formato es la compañía “La Patriótico Interesante”, la que ha evolucionado desde los espectáculos callejeros estáticos

hacia los de “Pasacalle” en donde el público asistente debe seguir la obra de una cuadra a otra o recorrer esta por “estaciones” en las cuales ocurre en cada una un cuadro distinto de la historia contada, algo parecido a las obras llevadas a cabo en las carretas de la edad media.

Algunos de sus montajes destacados son: “El jabalí, adaptación popular de la tragedia Ricardo III” del año 2005, donde la escenografía estaba compuesta por varios dispositivos ensamblados entre sí, los cuales se transformaban en diversos espacios, en esta escenografía destaca la utilización de alturas y mecanismos escenográficos que hacen posible la transformación del dispositivo escénico.

Otro trabajo destacado es “Kadogo, niño soldado” del año 2008 la cual se basaba principalmente en la utilización de efectos especiales, explosiones, humo, utilización de ventiladores, agua, fuego, una marioneta en tamaño real, etc.

Finalmente, “La Victoria de Víctor” del 2012, en la que se trabajó con el formato de pasacalle, donde se

simplificaron los elementos escenográficos utilizados sintetizándolos por ejemplo, en marcos de ventanas y puertas para conformar una casa. Cabe destacar que son los mismos actores con ayuda de los técnicos en escena los que llevan a cabo el traslado de los elementos escenográficos para lograr la movilidad de la obra de una escena a otra.

En el año 2013, con motivo de la celebración de los diez años de “La Patriótico Interesante” se realizaría, por primera vez en sala, de uno de sus montajes más recientes “La Victoria de Víctor”, así mismo el diario la tercera comenta esta situación y hace una pequeña reseña de lo ocurrido durante el 2011 durante una función de “La Larga Noche de los 500 años” de la compañía, la que pasó a ser una función histórica para el conjunto y se realizó al costado del palacio de la moneda, esta ejemplifica un poco el trabajo que lleva a cabo el grupo;

“La Tercera” 4 de abril 2013.

Ocurrió en 2011, a un costado de La Moneda y su protagonista fue “La Patriótico Interesante”. Un grupo de

mapuches avanza entre brasas humeantes por calle Morandé, seguidos por un camión con una banda de encapuchados rockeando con trutruucas, hasta encontrarse con algunos hombres de traje, representantes de la seguridad del lugar. La obra va bien encaminada a pesar de que no hubo prueba de sonido: desde el palacio pidieron que detuvieran “ese rock”.

En el mismo artículo, Ignacio Achurra, director de la compañía explica la diferencia estética entre el teatro de sala y de calle:

“Es una oportunidad para que el público de sala pueda conocer esta obra. Los espectáculos ambulatorios se pintan con brocha gorda. La sala, en cambio, es un espacio que se pinta con pincel, porque está hecha para que todo lo que uno pone signifique muy fuertemente. “La victoria de Víctor” ahora es casi otra obra, y tiene un nivel de matices que la calle no permite”, explica el director.

IMAGEN 46



“El Jabalí, adaptación popular de la tragedia Ricardo III” de la compañía “La Patriótico Interesante”, 2005. Diseño integral: Pablo De la Fuente, Marcela Gueny y Cristóbal Ramos

IMAGEN 47



*“Kadogo, niño Soldado” de “La Patriótico Interesante”, 2008.
Diseño integral: Pablo De la Fuente, Cristóbal Ramos y Carola Sandoval
(foto de Lady Taktak)*

IMAGEN 48



*“La Victoria de Víctor” 2012. “La Patriótico Interesante”,
diseño integral de Pablo De la Fuente, Cristóbal Ramos y Carola
Sandoval. (Foto de Claudio Riquelme)*

Desde los últimos montajes comentados anteriormente y hasta la fecha, se puede observar que se ha continuado por el mismo camino, ascendente en nivel artístico y de

contenido crítico. Esto, considerando que la cantidad de montajes, compañías y salas o espacios destinados a estos espectáculos existentes en Chile se ha multiplicado, los diseñadores teatrales han ampliado su campo laboral, sus metodologías, estilos, preferencias. El teatro chileno crece día a día estéticamente, junto con el arte en general y gracias a la tecnología y avance comunicacional del mundo se puede tener acceso a ver cómo se desarrolla este en cualquier parte del planeta, en cualquier momento que sea necesario.

Todo esto sumado a que como se ha comentado antes, el diseñador teatral cada vez se hace cargo de más tareas, o abarca más áreas del quehacer artístico, lo que sin duda enriquece la labor de estos profesionales.

7 PIÑA, JUAN ANDRÉS. Historia del Teatro en Chile: 1890-1940 Santiago de Chile: RIL, 2009. P. 394

8 DEL CAMPO, EDITH. "Influencia Española de la Escenografía en Chile" 1999, revista Teatro N°6 .p 76

9 PIÑA, JUAN ANDRÉS. Historia del Teatro en Chile: 1941-1990. Santiago, Chile: taurus, 2014. P. 295

10 PIÑA, JUAN ANDRÉS. Historia del Teatro en Chile: 1941-1990. Santiago, Chile: taurus, 2014. P776

11, 12 <http://www.griffero.cl>

13 VILLEGAS, JUAN. "25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia". 2010.P. 89

CAPÍTULO 3

VISIONES SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL DISEÑO TEATRAL EN CHILE.

Para complementar la información sobre esta evolución y comprender un poco más los orígenes y/o necesidades que la han hecho posible, es que se ha realizado una serie de entrevistas a destacados diseñadores teatrales que se han desempeñado en las últimas décadas dentro de las artes escénicas en nuestro país. Entre ellos podemos encontrar a: Remberto Latorre, Edith del Campo, Monserrat Catalá, Willy Ganga, Pablo Núñez, Catalina Devia, Ricardo Romero, Pablo De La Fuente y Valentina San Juan. Todos con una extensa carrera en el diseño tanto de escenografía, vestuario o

iluminación como integral dentro de compañías establecidas y emergentes.

Al analizar las distintas metodologías utilizadas al momento de enfrentarse al diseño y realización de una producción podemos observar que la mayor diferencia entre los diseñadores mayores y los más jóvenes entrevistados, es el punto de partida del trabajo, los diseñadores mayores se dedican a estudiar, analizar, leer y releer el texto porque para ellos el texto es la base de todo y es el que les entrega las herramientas para poder descubrir las necesidades tanto espaciales, atmosféricas y de vestuario de cada personaje, además les entrega las claves para poder descifrar la iluminación y ritmo de esta, que necesita la obra. Dentro de este modo de enfrentamiento a una obra también existen variantes, tenemos el ejemplo de Willy Ganga, quien a diferencia de muchos de sus contemporáneos, dice darle importancia a la lectura de texto pero no leer las acotaciones:

“...el punto de partida usual es el texto, el texto es el que me plantea todas las necesidades, es el inicio de

todo, siempre lo leo con un cuaderno al lado y con un lápiz para ir escribiendo dibujando....no leo las acotaciones, Porque el texto es lo que te va diciendo todo...”

Por otro lado los más jóvenes buscan todas esas claves en los ensayos y en el cuerpo de cada actor, la observación y sensaciones que nacen en cada ensayo son fundamentales para la creación actual de los diseñadores teatrales, es ahí donde se devela para ellos las verdaderas necesidades de la obra o texto dramático, si es que existe. El diseño de la obra nace y evoluciona junto con la obra. El diseñador se convierte en parte importante al referirse a la opinión y/o discurso que se quiere plantear a través de la puesta en escena, que muchas veces la propone el director, la compañía, y que se discute y enriquece con la opinión y propuestas del diseñador. Un ejemplo es el de Ricardo Romero, que desarrolla su trabajo principalmente en iluminación:

“...voy bastante a los ensayos, recojo cosas del fenómeno del ensayo, hay cosas muy aleatorias que

pueden ocurrir como a veces también puede haber un gesto, una acción, un accidente, etc... y eso se puede convertir en una imagen que se va a proyectar en el tiempo, sabiendo que la idea principal haya nacido al principio, trato de ser muy fiel a esa idea...”

Otro cambio importante en cuanto al proceso de creación es la relación que se forma con el director, si bien el director sigue siendo el que “tiene la última palabra” en cuanto a todo lo que tiene que ver con la obra, el diseñador, en muchos casos, ha pasado a ser la mano derecha de este, aquel al que se le consulta absolutamente todo lo que puede o no puede ocurrir dentro de una obra, el que define las soluciones técnicas tanto para sus ideas como para las de los demás integrantes del equipo. De esta manera la creación es a partir de las necesidades de la obra más que por los gustos o preferencias del director.

Mientras, se observa lo que ocurría en la época de los teatros universitarios, el director era la figura que debía “aprobar” una propuesta creativa, era la persona a la que le

debía “gustar” el trabajo del diseñador para que fuera posible llevarlo a cabo, si bien siempre han existido las necesarias conversaciones entre ambos roles dentro de una producción para poder llegar a la propuesta final, más acorde a las necesidades de la obra, antes el diseñador se podría decir que era más sumiso en cuanto a las decisiones de quien dirigía, ahora la creación es en conjunto.

De esta manera, si bien en cuanto a procesos no hay muchas diferencias con respecto al tiempo dedicado a cada producción, asistencia a los ensayos, supervisión o realización de escenografías y vestuarios, análisis, conversaciones y cantidad de propuestas por parte de los diseñadores hacia el montaje, se puede observar una clara diferencia en cuanto a propuestas de contenido crítico, y a aceptación de estas por parte de los directores y conjuntos teatrales, como se dijo anteriormente; ahora es mucho más un trabajo en equipo que solo cada cual cumplir su rol dentro de cada producción, es así como todos son creadores, sin importar que sean actores directores o diseñadores, el trabajo en general es mucho más rico en contenido, por eso

ha dejado de ser tarea solo del director la toma de decisiones en cuanto al discurso de la puesta en escena, esto no quiere decir que antes fuera más superficial o menos crítico, sino más bien es el exceso de información debido a la facilidad de acceso a ésta en nuestra época, el que ha llevado a los artistas a complejizar cada vez más los contenidos del arte en general y una manera de hacerlo es plasmando problemáticas con más de una visión en escena, no solo con la visión y opinión del director, sino que de todos los miembros que conforman un montaje. Pablo De la Fuente lo explica:

“Desde mi experiencia y lo que he visto en colegas más jóvenes, que el diseñador ha tomado más parte de la construcción de discurso de la obra....ya no tan al servicio de la construcción de un director, en los mejores de los casos un trabajo más de complicidad y diálogo entre ambos y la necesidad de entender el teatro en sí mismo más que solo decorar el espacio....”

Mientras que la mayoría de los diseñadores entrevistados piensa que la manera más enriquecedora de trabajar es la descrita anteriormente, estar presente en todo el proceso, opinando, complementando ideas, estudiando los cuerpos en el espacio. También la mayoría está de acuerdo en que aunque no les gusta, existe otra manera de trabajar que se podría llamar “por encargo”, es decir, entregando los diseños ya sea en bocetos o planos, cobrar sus honorarios y listo. La cual es una forma más fría y distanciada de la creación de compañía, pero que aun así es una opción que permite tomar más trabajos al mismo tiempo y así poder aumentar los ingresos personales, ya que al llevar a cabo este sistema de trabajo, menos comprometido con el total de la obra se invierte menos tiempo o un tiempo más justo en cada proyecto.

Los profesionales entrevistados concuerdan con que ha habido una notable evolución en el rol desempeñado por los diseñadores y escenógrafos en Chile, mientras que también afirman, esto se debe tanto a factores sociopolíticos como personales, la evolución que han tenido las artes a lo largo de

la historia cumple también un rol fundamental en esta evolución, así como también la utilización de nuevas tecnologías y el fácil acceso a infinidad de referentes de teatro, cine, arte en general, documentales, comics, etc. La gran cantidad de estímulos visuales que están al acceso de cualquier persona y la necesidad de experimentar en todo sentido con todas las artes posibles de poner en escena. Es por eso también que el diseño teatral se emparenta tanto con el área de las artes visuales, y últimamente también mediales, pero al mismo tiempo con el trabajo de artesanía al tener el diseñador las herramientas para poder hacerse cargo de la realización de sus propias propuestas. Claramente lo explica Valentina San Juan, aclarando las necesidades del diseñador que hacen posible este cambio:

“El diseñador tiene la curiosidad y la necesidad de sentir, de que tienes que decir algo o que tu voz también es importante para el proceso, no solo como manufactura sino que en el discurso, creo que ahí hay un cambio, pasar de ser el diseñador, a ser el “artista”, como artista tú tienes una voz de autoría, un sello que

es reconocible y te empiezas a introducir en el trabajo para que eso se produzca...pasa de la manufactura a tener que decir algo, yo creo que es esa necesidad y esa curiosidad la que te lleva a pegarte el salto a querer estar dentro, siento que hay una necesidad mayor, no estoy conforme solo mirando, estando fuera y entregándote, no... yo tengo que estar adentro porque quiero opinar porque lo quiero cortar, porque lo quiero pintar, porque te quiero pintar, porque quiero grabar, porque vi esto en internet y lo quiero mezclar con esto o porque me gusto esta otra cosa y porque hay tanto referente también y hay tantas mezclas que siento que hay ganas de experimentar y de poder mezclar...”

A partir de estas ganas de expresarse y experimentar, también nace la importante necesidad de ser escuchados y de hacerse escuchar dentro de una producción, querer y sentirse capaz de plasmar el propio discurso dentro del diseño de una obra de teatro ha llevado a que estos profesionales, más allá de ser encargados del área estética de una obra de teatro, más allá de estar al servicio de la obra

o proyecto artístico, se conviertan en parte fundamental del discurso de la obra o compañía, pasa a ser un profesional al servicio del teatro como fenómeno artístico más que al servicio de un texto y la necesidad de los actores de llevarlo a escena, en cada decisión estética tomada por los diseñadores teatrales existe una opinión mucho más compleja que la de sólo escoger el color adecuado para una escenografía porque es más coherente con la época, estilo o condición social del espacio que “representa”.

Mientras que esta misma complejidad ha ido aumentando con el paso del tiempo, detrás de cada creación los diseñadores teatrales o escenógrafos van construyendo incontables capas de discursos que van enriqueciendo la puesta en escena y el discurso de la obra o compañía. Catalina Devia habla sobre su experiencia en cuanto al límite del trabajo del diseñador:

“yo trabajo en proyectos en que soy parte del proyecto, formo parte del proyecto desde su inicio, desde que decimos de que se va a tratar esto que

vamos a hacer y también los últimos proyectos que he generado al menos de compañía no tienen un fin digamos que son una parte de algo que podría progresar, entonces no termina nunca, sobre todo cuando uno cambia de formato y llevas la misma obra a otro espacio es como volver a diseñar, entonces no terminas nunca y te das cuenta que tu cortina que media 8x12mts ahora tiene que medir 14x12mts, entonces depende. Claro, también está el sistema más "formal" de entregar los bocetos, revisar la realización un par de veces y listo, que aún hay gente que lo maneja, a mí por lo menos no me interesa"

Esta necesidad de expresión es la que ha llevado a dejar ese lugar pasivo que antes ocupaba el escenógrafo, esperando siempre la aprobación de un director para poder llevar a cabo una propuesta, es así como también muchos de los diseñadores menos pasivos de las últimas décadas se han dedicado también a la dramaturgia, dirección y dirección

de arte en el caso de los especializados en el área audiovisual.

Otro punto importante es la falta de recursos económicos, lo cual es la mayor dificultad con la cual se encuentra una compañía al querer montar una obra, esto influye notablemente al trabajo del diseñador, más que por una cuestión artística, en asuntos prácticos y técnicos, al ver reducido el presupuesto el diseñador se ve obligado, la mayoría de las veces a hacerse cargo de la producción y realización de sus diseños, lo cual resta tiempo al originalmente dedicado solo al proceso de investigación y creación de sus propuestas, esto más que restar calidad artística ubica también al diseñador en una posición de realizador/artesano, lo cual la mayoría de las veces hace que también el resultado gane y se enriquezca artísticamente, ya que es su mismo creador intelectual el que lleva a la práctica la creación material del producto artístico, demostrando también así lo multidisciplinaria que es la profesión.

CONCLUSIÓN

Al realizar esta investigación y profundizar en el tema, se ha podido observar que si bien, ha habido una notable evolución en el resultado al que llega el diseñador o escenógrafo de un montaje, la manera de enfrentarse al proceso de trabajo por parte de éstos no ha cambiado mucho, podemos ver que la mayoría de los diseñadores investigados trabajaban con la misma entrega hacia la obra ya sea en el año 1941 como en el 2015, mientras que la gran diferencia es que ahora, los diseñadores también opinan muchas veces con respecto al resto del montaje y se consideran también autores de este, otra gran diferencia que

se ve y que destaca es la manera como el resto de profesionales, público, directores, críticos, mira y admira esta área del teatro en nuestro país y el lugar e importancia que se le da a éstos.

A lo largo de la historia se pueden ver grandes avances y también retrocesos con respecto a la apreciación del área estética de las artes escénicas, al nacer los teatros universitarios y la figura del escenógrafo se comenzó a encaminar una notable apreciación por parte de la prensa, o desde la no aparición en las fichas técnicas de los estrenos a dedicar paginas completas para hablar sobre el trabajo de los escenógrafos nacionales, lo que en la actualidad se ha perdido bastante, pocas veces se encuentran críticas o comentarios sobre teatro y menos aún sobre trabajos escenográficos. Esto debido también a un retroceso en la preparación de quienes llevan a cabo críticas y/o comentarios al respecto en revistas y prensa, la que en general ha sido víctima de una sobre valoración de la farándula, restándole importancia al contenido artístico y crítico del arte en general.

Hay otras situaciones relevantes, que quizá son las que dieron mayor visibilidad al diseñador en su momento, como las exposiciones de bocetos realizadas por Héctor Del Campo en la década de 1940, exposiciones que por lo demás hoy en día no se llevan a cabo más que algunas veces durante el Día Nacional del Teatro (11 de mayo) dentro del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y que finalmente solo terminan viendo algunos de los estudiantes de dicho departamento.

El resultado obtenido por los diseñadores y la evolución de estos ha estado siempre de la mano de la evolución del teatro y el arte en general, un punto importante de mencionar siempre son los factores sociopolíticos que rodean a cada creación, que si bien hay periodos en los que éstos no influyen directamente, siempre hay algo de ese contexto que afecta a la creación, por ejemplo en los teatros universitarios durante la dictadura, cuando solo se montaban clásicos realizados de la manera clásica, tradicional, lo que sugería una omisión del contexto, obligada por las prohibiciones a referencias con respecto a la realidad nacional.

A través del recorrido por la historia de la escenografía, podemos ver como los desafíos impuestos a cada creación han ido aumentando con el conocimiento y la información que cada vez está más al alcance de los espectadores, si bien en su momento las escenografías corpóreas de Héctor Del Campo parecían magníficas y modernas para su época, ahora nos parecerían más bien anticuadas, con bajo contenido crítico y bastante superficiales. Al llevar a cabo hoy el montaje de un clásico este sería totalmente distinto al resultado obtenido en la década de 1950 y también este es muy distinto al mismo montaje de la década de 1960.

Las diferencias estéticas de los montajes en los distintos periodos de la historia han obedecido siempre a un patrón establecido en su época correspondiente, algo así como una “moda”, es así como encontramos que en 1950 la mayoría de las escenografías presentaban un estilo más realista y decorativo, mientras que en 1960 los mismos clásicos eran también realizados con escenografías más conceptuales, basadas en niveles con espacios limpios y casi vacíos.

Durante la década de 1970 se podría decir que hubo un estancamiento en esta evolución, ya que el regreso obligado a los clásicos por parte de los teatros universitarios y a la manera tradicional de llevarlos a cabo frenó la evolución del área y las posibilidades de experimentación estética, se dejó de buscar y tan solo se practicaron las formas ya conocidas desde décadas anteriores.

En la década de 1980, se vio un poco más de libertad creativa, lo que dio paso a la influencia de quienes comenzaban a regresar desde Europa cargados de referentes y nuevas ideas para llevar a cabo las creaciones teatrales en todo sentido, las que se consolidan con la vuelta a la democracia en 1990. Comienza a desaparecer la diferencia entre diseñador, director y actor, se habitan espacios no convencionales para ser utilizados como teatros, transformándose en espacios de instalación escénica, por lo que el diseño pasa a ser además de, en muchos casos, creación de grandes dispositivos escenográficos, la utilización y el manejo de criterios necesarios para la selección de espacios más o menos adecuados para contar

una historia, es en esta década cuando comienza a plantearse el concepto de compañía ya no solo como un estilo de dramaturgia o discurso, sino que también se comienza a asociar con un estilo plástico, considerando que la responsabilidad estética de cada creación recae tanto en el director como en el diseñador de cada obra, estableciendo una relación entre el resultado que obtiene cada director con un diseñador en particular, ya no es solo porque se sienten cómodos trabajando el uno con el otro, sino porque los resultados obtenidos por esas duplas son reconocibles y apreciados por el público.

Bibliografía

- CHING, FRANK. "Arquitectura: forma espacio y orden". México: Gustavo Gili, 2000.
- DAVIS, TONY. "Escenógrafos". Barcelona: Océano, 2002.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO. "Investigaciones sobre el espacio escénico". Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- HURTADO, MARÌA DE LA LUZ. "Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: (antología crítica)". Minesota Latin American Series, University of Minnesota; Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982
- LÒPEZ C., RAMÒN. "Diseño Teatral Cuarenta Años". Santiago, Chile: Eds. ARQ, 2009.
- PAVIS, PATRICE. "Diccionario del Teatro". Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- PIÑA, JUAN ANDRÉS. "Historia del Teatro en Chile: 1890-1940" . Santiago de Chile, RIL, 2009.
- PIÑA, JUAN ANDRÉS. "Historia del Teatro en Chile: 1941-1990". Santiago, Chile: taurus, 2014.
- UBERSFELD, ANNE. "Diccionario de términos claves del análisis teatral". Buenos Aires : Galerna, 2002.
- VILLEGAS MORALES, JUAN. "Para la interpretación del teatro como construcción visual" , Irvine, Ca. : GESTOS, 2000
- .- VILLEGAS, JUAN. "25 años de Teatro Chileno: el retorno a la democracia". <http://www.raco.cat>. 2010
- VOLPATO, PAOLA. "Mi escuela. Panorámica Histórica de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile", memoria para optar al título de actriz. 1992.
- REVISTA ECRAN, Revista del Cine Mundial, Santiago, Chile. Editorial zig-zag. (1930-1969)
- REVISTA "TEATRO" N°6, Santiago, Chile. 1999.

- REVISTA "APUNTES" N° especial, Santiago, Chile.
1968.

<http://www.redteatral.net/>

-REVISTA "PUNTO FINAL" edición especial N° 665, 26
de junio, 2008

- CHILE ESCENA

<http://www.chileescena.cl>

- MEMORIA CHILENA

<http://www.memoriachilena.cl>

-EL MERCURIO ONLINE.

<http://www.emol.com>

-RAMÒN GRIFFERO

<http://www.griffero.cl>

-TEATRO NACIONAL CHILENO

<http://www.tnch.uchile.cl>

-RED TEATRAL

