



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

ACTUACIÓN CÓMICA EN CHILE:

Evolución y repercusiones en las técnicas actorales actuales.

Memoria presentada para optar al título de Actriz.

Autor: JAVIERA EMILIA DEL CAMPO ZALDÍVAR.
Profesor Guía: JUAN SALVADOR BARATTINI CARVELLI.

Santiago, Chile
2004

AGRADECIMIENTOS

Agradezco muy sinceramente la colaboración y el apoyo de las siguientes personas para la realización de esta memoria: Inés Ovalle, Eileen Mullins, Aurora Muñoz, Verónica Tapia, Constanza Pozo, Andrea Vera, Leonardo Canales, Andrés Pedreros, Carolina Sapiaín, Cristóbal Valenzuela, Jacqueline Betancourt, Sebastián Errázuriz, Koke Velis, Nelda Muray, Catherine Mazoyer, María Paz Jorquiera, Natalie Barraza, Marcela Paz Silva, Nicole Tijoux, Ignacia Hevia, Familia Lübbert Retuerto, Rodrigo Seguel, Pablo de La Fuente, Juan Claudio Burgos, Andrés Del Bosque, Oscar Simmerman, José Pineda, Yoya Martínez, Jaime Schneider, Jaime Lorca, Álvaro Solar, Trinidad González, Mariana Muñoz, Alexis Moreno, Alexandra Von Hummel, Cristián Pino, Alejandra Muñoz, Matías Palma, Fernanda Pazols, Paulina Lira, Alexis Espinoza, Laya Coillel, Francisco Gormáz, Tiago Correa, Cristóbal Prado, Javier Deramont, Carla Roccatagliata, Carolina Córdova y Marcelo Gómez de la biblioteca del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, muchas gracias a Boris Cerda, a Sidarte, a mis profesores guías Marco Espinoza y Juan Barattini, a Rafael, Miguel y Gabriel Del Campo, y por último, muchas gracias a mis padres Rafael y Margarita.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
INTRODUCCIÓN. _____	1
CAPITULO I	
HACIA UNA DEFINICIÓN DE COMEDIA. _____	7
1.1 Delimitación de la definición. _____	7
1.2 Definiciones teatrales y no teatrales. _____	7
1.2.1 Orígenes y evolución teatral de la Comedia. _____	10
1.2.2 Tipos de Comedia. _____	17
A. Comedia Baja y Comedia Alta.	
B. Comedia de Enredos.	
C. Comedia de Capa y Espada.	
D. Comedia de Carácter.	
E. Comedia de Costumbres.	
F. Comedia de Ideas.	
G. Commedia Dell' Arte.	
H. Comedia Erudita.	
1.3 Definiciones del género cómico en la actualidad. _____	23
1.3.1 La Comedia según Edward Wright. _____	23
1.3.2 Diferencias entre Alta Comedia y Farsa, Escalera de la Comedia de Alan Reynolds. _____	24
1.4 Hacia una actual definición de Comedia. _____	29
CAPITULO II	
HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA ACTUACIÓN CÓMICA. _____	31
2.1 Antecedentes de lo cómico en el trabajo actoral. _____	31

2.1.1	La actuación cómica en la Antigüedad Clásica Occidental.	32
2.1.2	La actuación cómica en la Edad Media y el Renacimiento.	35
2.2	La actuación cómica en la actualidad.	40
2.2.1	El actor cómico, dramaturgo y creador.	43
2.2.2	El actor cómico en escena en el aquí y el ahora.	44
2.2.3	Jacques Lecoq, una nueva mirada pedagógica a través de la Comedia.	45
2.2.4	El Clown un nuevo paradigma para el actor cómico.	47
2.3	Definición de lo cómico en la técnica del actor.	49
2.4	Elementos a considerar para el estudio de la actuación cómica en Chile.	51

CAPITULO III

	LA ACTUACIÓN EN CHILE DESDE 1900 HASTA 1989.	52
3.1	Delimitación y subdivisión del período 1900 – 1989.	52
3.2	Análisis histórico teatral y actoral por períodos.	54
3.2.1	Teatro Profesional y Obrero: 1900- 1940.	55
	A. Antecedentes históricos teatrales.	
	B. Actuación.	
	C. Actuación cómica.	
	a. Teatro Profesional cómico.	
3.2.2	Teatro Universitario y las Compañías Independientes: 1941-1973.	76
	A. Antecedentes históricos teatrales.	
	B. Actuación.	
	a. El rol del actor y del director.	

- b. Nuevos métodos para abordar la actuación y la puesta en escena.

C. Actuación cómica.

- a. Compañía de Lucho Córdova y Olvido Leguía.
- b. “La Pérgola de las Flores”, presentada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.
- c. Teatro Ictus.
- d. Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica, T.E.T, 1967 – 1968.
- e. Los Mimos de Noisvander.
- f. Teatro Aleph.

3.2.3 Teatro en Dictadura: 1973- 1989. _____ **142**

A. Antecedentes históricos teatrales.

- a. Primera etapa: 1973- 1976.
- b. Segunda etapa: 1977- 1980.
- c. Tercera etapa: 1981 – 1989.
- d. Existencias del teatro chileno durante la dictadura.

B. Actuación.

- a. Actuación realista.
- b. Actuación relacionada al simbolismo y al grotesco.
- c. Actuación de café-concert, Teatro infantil y Teatro musical.
- d. Actuación de experimentación visual y actoral: Voz de los ochenta y nuevos directores.

C. Actuación cómica.

- a. Teatro Aleph.
- b. Teatro Ictus.

- c. Taller de Investigación Teatral: T.I.T.
- d. Personajes cómicos chilenos.
- e. Teatro de Andrés Del Bosque.
- f. Teatro de Andrés Pérez.

CAPITULO IV

LA ACTUACIÓN EN CHILE DESDE 1990 HASTA LA ACTUALIDAD.	183
4.1 Delimitación y estudio del período.	183
4.2 Análisis histórico teatral y actoral del período.	183
4.2.1 Teatro de Grupos y Actores independientes: 1990 hasta la actualidad.	184
A. Antecedentes históricos teatrales.	
B. Actuación.	
C. Actuación cómica.	
a. La Troppa.	
b. Colectivo Artístico La Patogallina.	
c. Compañía de Teatro La María.	
d. Colectivo Teatral Plancton.	
e. Álvaro Solar.	
f. Trinidad González.	
g. Mariana Muñoz.	
CONCLUSIONES.	257
BIBLIOGRAFÍA.	261

RESUMEN

El siguiente trabajo intenta ser un recorrido histórico teatral a lo largo del teatro chileno, en una búsqueda que pretende revisar el desarrollo y la evolución de la actuación cómica en el país, desde 1900 hasta la actualidad, con el fin de encontrar puntos en común con el plano de la actuación teatral, que sirvan de guía a los actores que actualmente hacen teatro. De esta forma se busca valorar a la actuación cómica como un aporte al trabajo global del actor tanto en escena como durante el proceso de búsqueda y creación en un montaje teatral. Para esto, se estableció un marco teórico en relación la “Comedia” y “lo cómico en la actuación teatral”, para luego poder definir los parámetros con los cuales podría guiarme para delimitar lo cómico en la actuación en Chile. En el recorrido histórico teatral, se hizo hincapié en la Comedia chilena como género escénico más que dramático, para así descubrir esencialmente cómo se desarrollaba el fenómeno actoral, teniendo que acercarse, sólo en algunos casos específicos, a la obra dramática para así entender su concepción y desarrollo en el escenario. El material encontrado en esta memoria espera encontrar respuestas en el actual desarrollo del teatro chileno, siendo este un aporte para la formulación creativa y pedagógica actoral, no solamente limitada al género de la comedia.

INTRODUCCIÓN

- Justificación y fundamentos.

Después de un examen de actuación en segundo año, donde habíamos hecho, con mi curso, “Las tres Hermanas”, de Antón Chejov, obra dirigida por el profesor Fernando González, me sentí tan derrotada al obtener una baja calificación que en un impulso irrefrenable e irracional no pude más que gritarle a la comisión de profesores examinadores que eran unos “abusadores”, por supuesto sin ocupar el lenguaje académico que la ocasión merecía. Lamentablemente, el proceso de evaluación terminó de esa forma, y con mi inexperiencia acusaba a los profesores como mal examinadores ya que en ese momento no entendía que era aquello que durante el examen a público había fallado si durante el proceso de creación, el trabajo caminaba hacia un buen final.

Al año siguiente, en el ramo de movimiento tuvimos al profesor Andrés del Bosque quien venía a enseñarnos un estilo cómico llamado “Clown”. A todos nos aterraba, y era extraño porque ya estábamos en nuestro tercer año, por lo tanto el pánico escénico debería haber sido algo superado. Pero algo pasaba que a todos nos asustaba. ¿Y qué era lo que nos ponía tan nerviosos?, simplemente el lanzarse al abismo de la escena y salvar el espectáculo sin nada más que uno mismo. Sin parafernalia escénica, sin un foco que pudiera ampararte. Y en ese acto, casi suicida... lograr la risa del público, y en caso contrario, volver derrotado a tu asiento. Una vez en escena no había vuelta atrás, había que mirar al espectador a los ojos, destrozando con todo la cuarta pared, desnudarse por completo y ¿DISFRUTAR DE QUE OTROS SE RIERAN DE TI? Definitivamente un acto suicida, porque nosotros “LOS ESTUDIANTES DE LA CHILE”, no lo íbamos a permitir. Por otra parte, era un

proceso contradictorio, ya que al mismo tiempo, la forma en que Andrés nos invitaba a descubrir el escenario era amable y simpática. ¿Existía una pedagogía a partir del goce y el placer? Yo hasta ese momento, ¡tercer Año!, no lo sabía. Siempre todos los procesos creativos habían sido dolorosos, para de esa forma poder hablar de las “cosas importantes de la vida”. Después de conocer (brevemente ya que fue solo un semestre) el mundo del clown y descubrir lo placentero que era reírse de uno mismo, específicamente del alter ego del actor de la “Chile”, conocimos junto Andrés el brutal mundo de la Commedia Dell’ Arte, y con ello el trabajo con máscaras. Pero, nosotros alumnos de ¡tercer año! no sabíamos dialogar en escena y nos pegábamos “amistosos” codazos para lucir nuestra máscara. ¿Es posible que en tercer año no hubiéramos conocido reglas básicas de improvisación?

Eso que en el examen de segundo año me arrojó a los leones y me eliminó frente a la comisión, fue un “furcio”, una mala pronunciación de una palabra que mal dicha en la función fue un crimen. Había logrado una buena caracterización, un buen recorrido psicológico por los objetivos de mi personaje, pero NO SABÍA ACTUAR FRENTE AL PÚBLICO, porque el error en escena delató mi nerviosismo. Tras este acto fallido la frustración frente a la posibilidad de no servir para el teatro me partió el corazón y me llenó de odio.

Ya más grande y con uso de la razón me di cuenta de que el Clown y la Commedia Dell’ Arte me salvaron de un acto suicida, producto del desamor. Y es que en estos estilos concretos, netamente técnicos y estructurados, encontré la espontaneidad y el goce, la fiesta maravillosa que en ensayos y funciones es el teatro.

De esta forma me di cuenta junto a otros compañeros, que vivieron procesos similares, de la importancia de estos estilos teatrales que vinieron a abrirnos las

puertas en el campo actoral. Descubrimos que no era el talento lo que antes nos limitaba sino que tanta psicología e intelectualismo sin sentido nos tenía agotados y angustiados, sin encontrar en ello ni el tecnicismo ni el placer actoral.

Así nació mi interés por la comedia y el humor, porque la risa me salvó, reírme de mí misma, de la “ACTRIZ” que llevaba dentro, me liberó. Y entonces decidí descubrir porque en mi escuela de teatro, la comedia era mirada en menos, porque el clown y la Commedia dell’ Arte no se estudiaban en la línea de actuación, sino en movimiento, si es que existía el milagro de que estuvieran allí, y por qué sí había otros teatristas chilenos que no tenían prejuicios con el género cómico. Y para descubrir eso y poder entender mi tragicomedia melodramática teatral tenía que inevitablemente estudiar la historia de mi escuela, del teatro chileno, todo para poder reconciliarme con el teatro.

Es por esto tan personal que decidí estudiar la evolución del actor cómico chileno. Y bueno, también porque claramente el género cómico me sobre fascinó, no solo a nivel actoral sino creativo en general y como un lado del teatro importante por desarrollar en una escuela psicológica como la del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

- Objetivos de la memoria.

En primer lugar esta memoria busca ser un aporte reflexivo en torno al teatro, para de esta forma fomentar el estudio de la teatralidad nacional, y específicamente de la actuación. Cabe mencionar que en Chile sólo existen dos publicaciones periódicas de teatro, Revista Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y Revista Teatrae, publicada por la Universidad Finis Tέρrea.

En un rescate de la memoria de nuestro teatro, intentaré básicamente revisar el desarrollo y la evolución de la actuación cómica en Chile desde 1900 hasta la actualidad, con el fin de encontrar puntos en común con el plano con la actuación teatral en general, que sirvan de guía y luz a los actores que ahora hacen teatro, y así valorar la actuación cómica como un aporte al trabajo global del actor tanto en escena como durante el proceso de búsqueda y creación en un montaje teatral. Por otra parte, al no existir en Chile una recopilación de nuestro teatro cómico este trabajo se presenta como un buen desafío y algo necesario.

Con este recorrido histórico y teatral, mi objetivo final será validar al género cómico dentro del quehacer nacional, demostrando sus existencias y rescatando los elementos de la risa, la comedia y lo cómico en la actuación para finalmente validar el estudio de técnicas y estilos cómicos en la malla curricular de las escuelas de teatro.

- Metodología.

1. Establecer un marco teórico en relación a la Comedia, su evolución como género escénico, no dramatúrgico, en la historia del teatro universal, para luego poder definir parámetros en relación a lo cómico en la actuación teatral que me permitan más adelante poder distinguir a la actuación cómica en Chile.

2. Hacer un análisis historiográfico de la evolución de la actuación en Chile, primero desde 1900 hasta 1989, período que será a su vez sub-dividido para el mejor entendimiento de cada momento en: Teatro Obrero y profesional: 1900-1940, Teatro profesional y universitario: 1941-1973, y Teatro en dictadura: 1973-1989. Cada período revisará los siguientes puntos: antecedentes

históricos teatrales, actuación de la época y actuación cómica. Es importante recalcar que el estudio de la actuación cómica dentro del contexto teatral y actoral es fundamental, ya que es imposible definirla por sí sola. De esta manera en determinados casos el material de algunos períodos en cuanto al contexto teatral y actoral será mayor que el de actuación cómica, por el hecho natural de que en esa época no se desarrollo mayormente. Por otra parte, el género cómico será estudiado en relación a su manifestación concreta en el escenario y periodos de ensayos, ya que es el fenómeno actoral escénico el que se quiere descubrir y no el dramaturgico. En algunos casos en que el texto es de vital importancia para el desarrollo del estilo cómico este será mencionado.

3. El segundo período a analizar será el que va desde 1990 hasta la actualidad. Para estudiarlo en el campo de la actuación cómica se realizarán entrevistas. Se ha decidido estudiar el periodo de esta manera por su cercanía. De esta forma obtendremos la opinión directa de los entrevistados en cuanto al tema, para determinar los nuevos rumbos del teatro cómico.

Las entrevistas se realizarán a actores y grupos de teatro que tengan sus principales trabajos enmarcados en el período que va desde 1990 hasta la fecha. Digo actores en general y no los encasillo en sólo actores cómicos, porque creo que en esta época las técnicas actorales en un mismo actor son más diversas, por lo mismo más difícil de distinguir. Creo que esto hará el estudio más interesante ya que un actor que haya probado tanto en la actuación cómica como en la drámatica, podrá establecer un paralelo entre las dos y darse cuenta por ejemplo si elementos distinguibles de la actuación cómica le han ayudado a resaltar aspectos dramáticos de sus personajes. Estos aciertos o desaciertos son los que finalmente me ayudarán a definir la repercusión que la actuación cómica ejerce sobre la actualidad. Los actores que sean

entrevistados serán aquellos que tengan un mínimo de 6 años de trayectoria actoral, y los grupos un mínimo de 3 años. Considero que es fundamental incluir a estos nuevos teatristas, pese a su novata incursión teatral, ya que su estudio me permitirá detectar las nuevas tendencias de actuación, y de esta forma también rescatar las similitudes y diferencias entre grupos más consolidados y los que están recién comenzando.

4. Gracias al estudio de todo un siglo de teatro en Chile (1900-2004), es como intentaré dibujar la evolución de la actuación cómica y su actual repercusión en el teatro actual.

CAPITULO I

HACIA UNA DEFINICIÓN DE COMEDIA.

1.1 Delimitación de la definición.

Para comenzar a definir el término “comedia”, debo especificar que éste busca ser estudiado en primera instancia, como género teatral escénico y no dramático, ya que esencialmente es el fenómeno actoral el objeto de estudio de esta memoria. De todas formas será imposible no comenzar analizándolo a través del campo de la dramaturgia, ya que autores como Lope de Vega, Víctor Hugo, William Shakespeare, Molière, entre otros, fueron los que sin duda aportaron enormemente al desarrollo de este género como fenómeno escénico y actoral en la modernidad. También es posible pensar que a medida en que se ha desarrollado la escritura dramática, los géneros trágico y cómico han ido generando nuevas formas sobre el escenario, y es probable que sin esta evolución y renovación en la escritura, muchas técnicas de actuación no hubieran nacido por no ser necesarias. Este es un punto sobre el que podemos discutir largamente: ¿Qué está primero, lo escénico o lo dramático?, pero no es de nuestro interés por ahora, llegar a un consenso al respecto, sólo nos interesa entrever lo que sirve de la evolución de la dramaturgia para la definición de “Comedia”.

1.2 Definiciones teatrales y no teatrales.

En la mayoría de los diccionarios no teatrales la comedia es definida como un poema dramático de enredo que tiene como objetivo corregir las costumbres de los hombres mostrándoles sus errores, vicios o extravagancias. Es curioso

destacar que no mencionan su dimensión graciosa o humorística, sino sólo su finalidad moralizante. Según definiciones de diccionarios teatrales, la comedia no sólo busca la crítica moralizante sino también producir en el público alegría y risa para ensalzar la virtud y la felicidad. Aristóteles, por su parte, se acerca al tipo de definición moralizante explicándola de esta forma:

“... la comedia es una imitación de los hombres peor de lo que son”¹

El lado “peor” de los hombres lo relaciona con lo “ridículo” que menciona como “una especie de lo feo” inserto en cada uno, y que es a su vez:

“un error o deformidad que no produce ni daño ni dolor a otros”²

De esta forma, Aristóteles llega a la dimensión humorística o irrisoria de la comedia, a través del no-dolor porque como muy bien ejemplifica:

“... la máscara, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor”³

Así el espectador al ver los vicios y extravagancias – lo feo – sobre el escenario, se sentiría liberado y purificado a través de la risa, porque no es en este tipo de obras donde debe sentir piedad, temor o compasión – Katharsis griega – ni menos sentirse identificado con los personajes y tener que sufrir por ello, al contrario el espectador se siente superior con respecto a los defectos de los personajes⁴. Pertenece entonces, a la esencia de la comedia, el

¹ ARISTÓTELES. « Poética ». Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1985. 111 p.

² *Ibíd.* 1.

³ *Ibíd.* 1.

⁴ Dice Georg Hegel citado por Patrice Pavis en su definición de comedia: “Con la risa, que lo disuelve y reabsorbe todo, el individuo asegura la victoria de su subjetividad, la cual, pese a

distanciamiento emotivo del receptor, concepto que Molière el siglo XVII lo pone en práctica con sus comedias que ilustran tan bien “lo feo” de la aristocracia y los nuevos burgueses, a los que él pretendía moralizar de forma entretenida. Bertold Brecht también tomaría este concepto de “distanciamiento o extrañamiento”⁵ para producir la reflexión del espectador. Con respecto a esta idea, Patrice Pavis señala en su definición del término:

“... a diferencia de la tragedia, (la comedia) se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se auto parodia voluntariamente, poniendo de esta forma en relieve sus procedimientos y su mundo de ficción... Es un género que presenta una gran conciencia de sí y que funciona como metalenguaje crítico y como teatro en el teatro”.⁶

Otra definición interesante es la que Charles Mauron, escritor y crítico francés explica en su libro “Psicocrítica del género cómico”; en donde explica que la comedia es el doble y el antídoto del mecanismo trágico:

“La tragedia actúa en nuestras angustias profundas, la comedia en nuestros mecanismos de defensa contra ellas”⁷

Pavis, en relación con lo que dice Mauron, asegura que ambos géneros responden a una misma interrogación humana y que el paso de lo trágico a lo cómico es asegurado por el grado de implicación emocional del público.

todo lo que pueda pasar, permanece segura de sí”. PAVIS, Patrice. “Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología”. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1980, 605 p.

⁵ En alemán *Verfremdungseffekt*. Para Bertold Brecht “Una reproducción distanciada es una reproducción que, ciertamente, permite reconocer el objeto reproducido, pero al mismo tiempo lo hace aparecer como insólito”, de esta forma el distanciamiento sería “Un procedimiento que permite descubrir los procesos representados como procesos extraños”. PAVIS, Patrice. “Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología”. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1980, 605 p.

⁶ PAVIS, Patrice. “Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología”. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1980, 605 p.

⁷ *Ibíd.* 6.

“Este movimiento produce estructuras muy diversas en cada caso: la tragedia es atravesada por una serie obligatoria y necesaria de motivos que conducen a personajes y espectadores hacia la catástrofe, sin que les sea posible “desprenderse”. La comedia (en cambio) vive de la idea repentina, de cambios de ritmo, del azar y de la inventiva dramática escénica”⁸

Según Pavis, la comedia vendría a entregarnos una visión contrastada y contradictoria del mundo con personajes que nos parecen ridículos, a pesar de que somos nosotros mismos con nuestros vicios y extravagancias, pero simplificados y tipificados. Este fenómeno nos provoca risa, ya sea por complicidad o por superioridad, ya que el personaje cómico está en relación de inferioridad con el espectador.

Bajo estos puntos de vista, la comedia, hoy puede ser nuevamente validada como un género altamente generador de conciencia, crítico y mucho más revolucionario que como displicentemente se le ha mirado en el mundo del teatro, casi con una mirada ingenua y pueril, que por pretender alcanzar la *verdad suprema del universo*, ha dejado de conocer este género y sus técnicas, más que nada por flojera disfrazada de estos prejuicios.

1.2.1 Orígenes y evolución teatral de la Comedia.

Pero remontémonos a los orígenes de la comedia. Pavis explica que los orígenes de la palabra proceden del griego *Komedia*, y que el komos era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisios, por lo tanto, que sus orígenes son de carácter religioso y a la vez, orgiásticos. También asegura que por ser una imitación de la calidad moral inferior de los hombres, como la define

⁸ Ibíd. 6.

Aristóteles, no se nutre del fondo histórico o mitológico, sino que se “... consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple...”⁹. Lope de Vega, en 1609 en su “Arte nuevo de hacer comedias”, propone que el argumento de una obra debe elegirse sin evitar que en él haya reyes como protagonistas. En muchas definiciones, la comedia es explicada a partir de su imitación de personajes de condición inferior que al parecer son los únicos que poseen vicios y “lo feo”; por ahora este tema está superado y se remonta sólo a los orígenes de los géneros -trágico y cómico- donde la primera contaba acerca de los héroes y la segunda de los hombres comunes y corrientes, quizás por el posible miedo de “herir a los dioses”. Actualmente ya no hay dioses a los que el hombre le teme; hecho que ha sido demostrado por el teatro del siglo XX.

Desde los tiempos de los griegos, la comedia ha sido definida en relación y contraste con la tragedia. Recién a finales del siglo XX se la ha apartado de la tragedia para comentarla y estudiar sus subgéneros. Los estudiosos modernos¹⁰ están de acuerdo en que comedia significa *Canto feliz*, y un espíritu festivo se ha asociado con muchas formas cómicas teatrales. La definición de comedia de Aristóteles como “lo feo sin dolor”¹¹ no ha tenido la resonancia que tuvo su definición de tragedia, según Víctor Hugo porque la Comedia casi pasó desapercibida por los griegos, por el gran conjunto épico que marcó a la Antigüedad.

“¿Qué es, comparado con los carruajes olímpicos, el carro de Téspis?, ¿Al lado de los colosos homéricos, Esquilo, Sófocles y Eurípides; qué son Aristófanes y Menandro?”¹²

⁹ *Ibíd.* 1.

¹⁰ CAMBRIDGE University Press. “The Cambridge guide to world theatre”. Cambridge. Editado por Martin Banhan, 1988.1104 p.

¹¹ *Ibíd.* 1.

¹² HUGO, Víctor. “Manifiesto romántico” Barcelona. Ediciones Península, 1971. 152 p.

Para él, la comedia recién comienza a desarrollarse en la Edad Media junto con el nacimiento del grotesco, pero, si bien es cierto, la comedia no tuvo la resonancia que alcanzó la tragedia para los griegos, de todas formas sus orígenes y características más esenciales las encontramos en esta época.

En oposición al tratamiento serio de los temas y de los grandes escenarios para las tragedias, nacen en Grecia *histriones* que viajan en carros, que se disfrazan con voluminosas panzas y miembros viriles, y que se dedican sobre un tablado de madera a improvisar y ensordecer al público reunido en las plazas con sus groserías, burlas y parodias.

“Han comprendido que de los ritos e himnos a la fecundidad se puede pasar a la broma soez, para deleite de una plebe ansiosa de reírse de sus propios instintos¹³”

De esta forma nace en Grecia, el mimo, el drama satírico y luego la comedia. El mimo tiene sus orígenes en las fiestas campesinas, y no pasaba de ser una entretención más bien rústica y grotesca. El drama satírico se acercaba a lo que actualmente llamamos farsa, término que definiremos más adelante, y se basaba siempre en la mitología griega. La comedia, por su parte, también contaba con elementos irónicos y jocosos, pero éstos, a diferencia del drama satírico, se extraían de la vida cotidiana, y los personajes eran seres humanos de la época.

La comedia griega se clasifica en Antigua y Nueva. Aristófanes es el autor representante de la comedia Antigua. Él rompe todos los esquemas aristotélicos y desarrolla sus comedias en un escenario múltiple y en medio de una desbordante fantasía. La comedia Antigua, era una farsa física y satírica unida

¹³ NIETO, Ramón. “El teatro, historia y vida”. Madrid, Editorial Acento, 1997. 96 p.

a un sutil juego de palabras, que comenzaba con un ingenioso comediante físico y terminaba con un gran canto coral y danza. A nivel de contenido, Aristófanes, satirizó las costumbres de Atenas y de sus políticos, filósofos y dramaturgos. Pero en poco más de un siglo la comedia Antigua había desaparecido y tomado su lugar la comedia Nueva de Menandro.

“La sátira política y estética había cedido su lugar a las tramas cómicas que tenían como tema la vida privada.”¹⁴

Menandro, más que un crítico mordaz como Aristófanes, es un observador de la vida burguesa. A partir de sus obras nacen personajes estereotipados como el mentiroso, el adulator, el desconfiado, el supersticioso, el viejo avaro y su esclavo. Más tarde, la comedia nueva pasaría a ser el modelo de la comedia romana de los autores Plauto y Terencio. Es posible que de estos modelos hayan surgido los personajes y argumentos de la *Commedia Dell'Arte* que posteriormente se desarrollaría en Italia en el siglo XVI¹⁵.

Más adelante los romanos encontraron otra cualidad en la comedia que los griegos no habían descubierto en ella, la capacidad de juego:

“Los gustos del populacho eran alimentados con los espectáculos multitudinarios del circo, los gladiadores, las sangrientas e in equilibradas luchas entre fieras y encarcelados de diversa índoles...”¹⁶

De esta forma el teatro romano terminó por ser el patrimonio de los mimos, a pesar de tener a dos grandes autores cómicos como Plauto y Terencio, y de la

¹⁴ MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. “Las edades de oro del teatro”. México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 347 p.

¹⁵ *Ibíd* 10.

¹⁶ *Ibíd* 14.

mímica pura se pasó a la pantomima que fue enriquecida con cantos, poemas, fragmentos dramáticos, es decir, la palabra.

Cicerón, filósofo romano, dio una definición de comedia que sin duda la eclipsó por mucho tiempo sin dejar que ésta se desarrollara:

“La comedia es una imitación de la vida, un espejo de costumbres, una imagen de verdad”¹⁷

La Edad Media ayudó al renacimiento del género cómico básicamente contradiciendo a Aristóteles y Cicerón en su definición, porque si para el primero la comedia era “lo feo sin dolor”¹⁸, “para la mentalidad medieval lo cómico era lo dolorosamente feo”¹⁹, y si para Cicerón la comedia era “una imitación de la vida”²⁰ para la Edad Media era una sátira de las costumbres y la fantasía de la realidad. De esta forma, surgen a partir de las obras religiosas, los demonios y las figuras que representan los vicios del mundo, que eran al mismo tiempo cómicas y malvadas. Víctor Hugo explica el descubrimiento de lo grotesco en la Edad Media como un fenómeno artístico en su “Manifiesto romántico”, ya que en la Antigüedad sólo lo bello era sinónimo del Arte:

“El cristianismo... comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello (como lo pensaban los griegos), que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz... la poesía dará un gran paso... cambiará toda la superficie del mundo intelectual. Hará lo mismo que la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco con lo sublime, la

¹⁷ Ibíd. 13.

¹⁸ Ibíd. 1.

¹⁹ Ibíd. 12.

²⁰ Ibíd. 10.

sombra con la luz, el cuerpo con el alma, la bestia y el espíritu... de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones.”²¹

De todas formas afirma que la comedia y el grotesco no eran absolutamente desconocidos por los Antiguos, porque

“Nada surge sin raíz... Los Tritones, los Sátiros, los Cíclopes, son grotescos; Polifemo es un grotesco terrible; Silenio, un grotesco bufón.”²²

Para Víctor Hugo, el descubrimiento del grotesco y de lo cómico en el arte marca una era decisiva, que posteriormente daría pasos para la creación del drama, “cima poética de nuestros tiempos”²³. Explica que es en Shakespeare donde mejor se funde lo trágico y lo cómico, porque es aquí donde lo terrible y lo bufo, lo grotesco y lo sublime se unen para dar paso a una mejor percepción de lo bello.

En el Renacimiento, los dramaturgos neoclásicos imponen los modelos clásicos de escritura -unidades aristotélicas y obras en cinco actos-, como también un tono realista. Pero en contraste a estas ideas, William Shakespeare, crea lo que se llamó más tarde “comedia romántica”, descrita anteriormente en cierta forma. Ben Jonson, contemporáneo a Shakespeare, crea la “comedia de humores”, la que posee caracteres dominados por una sola actitud de humor o psicología predeterminada. Sus personajes mantienen un comportamiento idéntico en todas las situaciones de la obra. Este tipo de comedia se aproxima a la “comedia de caracteres”, desarrollada por Moliere, la cual diversifica los criterios de comportamiento extendiéndolos a rasgos sociales, económicos y

²¹ *Ibíd.* 12.

²² *Ibíd.* 12.

²³ *Ibíd.* 12.

morales. En España, el Siglo de Oro, introduce la “comedia de intriga” y la de “capa y espada” con grandes autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, las que serán desarrolladas más adelante. Mucho antes que Víctor Hugo, en el año 1609, Lope de Vega en su poética acerca de las comedias manifestaba que era posible unir en una sola pieza dramática lo cómico y lo grave:

“Lo trágico y lo cómico mezclado, /...Harán grave una parte, otra ridícula; / Que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza, / Que por tal variedad tiene belleza.”²⁴

Surgieron por esto muchos tipos de comedias – este siglo se caracteriza por ser la época dorada de la comedia en los principales países europeos, sobre todo en España, país de donde Chile heredó parte de la dramaturgia y las primeras formas de hacer teatro - y éste término sirvió a menudo para denominar cualquier obra dramática que no fuera una tragedia. Es por esta razón que es muy común que el término “comedia” se utilice para todo tipo de teatro, por ejemplo en las reseñas teatrales de principio del siglo XX en Chile. Incluso se la ha llegado a definir como un “poema dramático de cualquier género que sea”²⁵, siendo que ésta desde sus inicios –cantos entonados en la Grecia clásica como culto a Dionisio– se ha distinguido y definido claramente de su hermana “mayor” la tragedia, y, mal que mal, siempre en un espacio inferior, considerada en muchas épocas como un género menor. Es frecuente también encontrar definiciones en que el término comedia se refiere al “edificio o lugar para las representaciones escénicas”²⁶, ya que en el Siglo de Oro español, a los teatros se los denominaba “Corral de Comedias”, esto por la generalización del

²⁴ ADVIS, Luis. “Adaptación de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega”. Santiago, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 2000. 3 p.

²⁵ Diccionario de la lengua española. España. Real Academia Española. Tomo I. 1984. 714 p.

²⁶ *Ibíd.* 25.

término expuesta anteriormente. Es interesante ver como el paso de los siglos ha traído muy pocos acuerdos acerca de la naturaleza de la comedia, sus funciones o componentes, y muchas veces son las teorías acerca de la risa la que la han definido de mejor forma.

1.2.2 Tipos de Comedia.

Tradicionalmente, existen más de veinte tipos de comedias definidas por distintos diccionarios teatrales. Las que aparecen con mayor frecuencia y definiremos a continuación, son las siguientes: Comedia Baja y Alta, Comedia de Enredos, de Capa y Espada, de Carácter, de Costumbres, de Ideas, Commedia Dell' Arte y Comedia Erudita.

A. Comedia Baja y Comedia Alta.

La Comedia Baja está caracterizada por la utilización de recursos eminentemente visuales, como las caídas, los efectos de la indumentaria, los gags, así como elementos propios del mimo y de la farsa. La Comedia Alta es de estructura y contenido literario, que utiliza juegos de lenguaje y plantea problemáticas que bordean a veces los grandes temas trágicos, situaciones y conflictos de amor, las relaciones familiares, la amistad y asuntos semejantes. Es de carácter pedagógico y moralizante, cargado de sentimentalismo. Edward Wright explica detalladamente las diferencias de estos dos tipos de comedia en "La escalera de la comedia" de Alan Reynolds Thompson²⁷. Él las diferencia de forma más tajante en farsa (baja comedia) y comedia (alta comedia). Pero advierte que el tratamiento que le dé el artista a estos elementos determinará la calidad de los tipos de humor:

²⁷ WRIGHT, Edward. "Para comprender el teatro actual". México. Fondo de cultura económica, 1997. 378 p.

“... si se trata de una farsa lograda que está en los límites de la comedia, o de una mala comedia en los límites de la farsa”²⁸

Sus diferencias y similitudes serán desarrolladas más adelante en este capítulo, donde presentaremos “La escalera de la comedia”, método creado por Alan Reynolds Thompson para reconocer los elementos o campos propios de la comedia.

B. Comedia de Enredos.

“Aquella cuyo mérito consiste principalmente en lo ingenioso y complicado de la trama”²⁹.

Es de argumento complicado, plagado de malentendidos y situaciones equívocas, que se acumulan hasta formar un nudo que parece imposible resolver. La comedia de Enredos o de Intriga, se opone a la “Comedia de Caracteres”, porque en la primera los personajes son esbozados de forma aproximada, sin llegar a la creación absoluta de un personaje, ya que lo interesante son los múltiples resurgimientos de la acción, que le dan a la obra un movimiento continuo. Las situaciones también lindan en lo efectista y el chiste fácil, y la risa brota por la variedad de los disfraces y las complicaciones del argumento. Deriva de la tradición romana, y luego fue desarrollada en España y por escritores europeos del siglo XVII y XVIII. “El mercader de Venecia” o “Comedia de equivocaciones” de Shakespeare, esta última basada en “Los gemelos” de Plauto, y “Don Gil de las calzas verdes” de Tirso de Molina, son un claro ejemplo de este tipo de obras.

²⁸ *Ibíd.* 27.

²⁹ GÓMEZ, Manuel. “Diccionario Akal de teatro”. Madrid, Ediciones Akal S.A , 1997. 908 p.

C. Comedia de Capa y Espada.

“Subgénero de la comedia española del Siglo de Oro, de tema caballeresco, cuya principal característica es el uso frecuente que hacen los personajes masculinos de la capa (para ocultar su identidad y urdir las intrigas de la trama) y la espada (para batirse en duelo)”³⁰.

Es una obra dramática de amor, intriga y duelos, que incorpora a un personaje cómico español llamado “el gracioso”, un sirviente. Lope de Vega es el mayor exponente de este tipo de comedias, que, recordemos, no necesariamente tenían que ser cómicas.

D. Comedia de Carácter.

Los personajes de esta comedia son estereotipos, caricaturas que forman parte de una trama que tiene una intención satírica. Molière escribió varias piezas de este género. En obras como “El avaro”, “Tartufo” o “El misántropo”, él pintaba el carácter de las personas mediante la expresión de los rasgos y defectos físicos, psicológicos y morales que los definían. Finalmente la exageración de estos rasgos provee el material para la crítica del medio social.

E. Comedia de Costumbres.

Es un tipo de comedia sobre usos y costumbres en que resalta lo ingenioso del diálogo. Es un estudio del comportamiento del hombre en la sociedad, de las diferencias de clase, medio y carácter. Este tipo de comedias descende de la nueva comedia de Menandro y fue revivida durante los siglos XVII y XVIII. Es una forma teatral ingeniosa y a menudo audaz en la cual se satirizan las fallas

³⁰ CASADO, J. y PORTILLO, R. “Abecedario del teatro”. Madrid, Centro de documentación teatral, Ministerio de Cultura, 1988. 164 p.

sociales haciéndolas parecer ridículas. Molière la hizo brillar, y su método, distinto del de Shakespeare, que desarrollaba personajes completos, era presentar a las personas como personificación de cualidades abstractas. Las comedias de Lope de Vega, de Molière y más actual, las de Oscar Wilde, un gran crítico de las fallas sociales, son ejemplos de este tipo de obras.

F. Comedia de Ideas.

“También llamada filosófica, es la que trata de asuntos y conflictos en que se plantean teorías filosóficas y actitudes vitales... Buena parte del teatro del absurdo (que se valía de un humor mordaz para dar curso a su visión pesimista del mundo) podría ser encuadrado en el género”³¹

Algunos autores: Calderón De La Barca, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett. Es propia del siglo XX esta mirada pesimista del mundo. José Antonio Pérez Rioja, escritor, relaciona esta visión de mundo con el humor:

“...El humorista enfrenta al mal, representado por lo racionalmente inexplicable o injustificable (la muerte, el absurdo de la vida, el vacío del universo), éstos son la fábrica permanente del humorismo, esa lucidez que los denuncia... Jugar con la maldad, con la muerte, hasta amarlas, puede resultar también una manera de anular sus efectos, de reubicar lo incomprensible”³²

³¹ Ibíd 29.

³² PÉREZ, José Antonio. “El humorismo, uno de los más finos matices del espíritu humano”. Barcelona, Salvat Editores. 1979. 142 p.

G. Commedia Dell' Arte.

Es el nombre que se le da generalmente a la comedia Italiana popular improvisada que floreció desde el siglo XVI al XVIII, y que se representaba en una plataforma sencilla en la calle pública. Esta se opone a la comedia erudita o cortesana, comedia literaria de esa misma época que se basaba principalmente en los cómicos romanos Plauto y Terencio. En la Commedia Dell' Arte, los actores desarrollaban en escena el diálogo y las situaciones en base a los Canovaccios –esquemas de tramas que señalaban la acción principal y final- y a personajes preestablecidos que los actores interpretaban durante toda su vida -Arlequín, Colombina, Pantalone, Dotore, Capitano-. Philippe Monnier, en su libro “La máscara” dice acerca de los actores y su relación con el público, lo siguiente:

“Estaban llenos de malicia e ingenio. Eran mimos acróbatas, bailarines, músicos, comediantes, todo al mismo tiempo; también eran poetas que componían sus propias piezas... Su familiaridad con el escenario, su profesión y su arte les habían enseñado un cúmulo de juegos y de chistes... Obedecían a toda la extravagancia de su imaginación... Agarraban la oportunidad por las mechas y transformaban el menor accidente en provecho”³³

Tan popular se hizo la Commedia Dell' Arte que sus grupos eran enviados al extranjero, encontrando gran acogida en las cortes de Francia, España e Inglaterra.

Jacques Lecoq, actor y director, creador de una metodología pedagógica basada en el estudio de la poesía del cuerpo, define este tipo de comedia denominándola “Comedia Humana”. Él la actualiza a nuestra época y por ende

³³ SOBEL, Bernard. “The theater Hand book and digest of plays”. Nueva York, Crown Publishers, 1950. 879 p.

a nuestras situaciones. Considera que en ella están en juego las grandes trampas de la naturaleza humana, y los personajes se encuentran en todo momento en estado de “sobrevivientes”.

“Muy rápidamente, los personajes impulsados por su estupidez se encuentran atrapados en sus propias intrigas. Este fenómeno, llevado al extremo, caracteriza la comedia humana y pone en evidencia el fondo trágico que recubre”³⁴

En el campo de la pedagogía teatral, Jacques Lecoq es considerado actualmente como un gran maestro, y esta nueva forma de ver la Commedia dell' Arte como Comedia Humana habla de la importancia de rescatar lo esencial de la tradición, y de como bajo otro contexto y paradigmas podemos hablar de lo mismo cuatro siglos más tarde.

H. Comedia Erudita.

Una forma teatral italiana del siglo XVI, más culta que la Commedia Dell' Arte, ya que esta se basaba en textos escritos, derivados generalmente de comedias de los latinos Plauto y Terencio. Se representaba en auditorios cultos o era simplemente leída. Era una comedia literaria de intriga, que incluía personajes característicos, tales como tontos caballeros napolitanos y capitanes españoles. Sus autores fueron Aretino, Ariosto, Maquiavelo y Della Porta.

³⁴ LECOQ, Jacques. “El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral”. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001. 183 p.

1.3 Definiciones del género cómico en la actualidad.

1.3.1 La Comedia según Edward Wright.

Edward Wright en su libro “Para comprender el teatro actual”, nos presenta una inquietante y exhaustiva definición de la comedia. Primero explica la relación exclusiva que el ser humano tiene con la risa, ya que es el único animal que posee ese privilegio por su capacidad de darse cuenta de las miserias de la vida. De esta forma entiende la comedia como una perspectiva o punto de vista que tiene sus raíces en el intelecto, “en nuestra capacidad más para pensar que para sentir”³⁵. Es por eso que afirma que “la auténtica comedia muchas veces es la tragedia más el tiempo o la distancia”³⁶. La comedia se define según la agudeza de nuestra percepción para diferenciar lo que somos con respecto a lo que pretendemos ser, es decir, ella vela contra la hipocresía y el fingimiento, así cumple el rol de “desinfectar al mundo de pomposidad”³⁷.

Luego explica las diferencias entre el ingenio y el humor, que aunque ambos nos provoquen risa, el primero pertenece exclusivamente al cerebro, mientras que el segundo al cerebro y al corazón, es decir, que mientras uno se ríe *de la* gente el otro se ríe *con* la gente cuando ésta se ríe de sí misma, de sus vicios y extravagancias, de su lado feo. El ingenio se burla y ridiculiza; el humorismo es la esencia del amor, y así como también lo busca la comedia “ensalza la virtud y la felicidad”³⁸. Porque verse a uno mismo en las extravagancias y vicios humorísticos de otros demuestra que se posee un auténtico sentido del humor, que es:

³⁵ *Ibíd.* 27.

³⁶ *Ibíd.* 27.

³⁷ *Ibíd.* 27.

³⁸ LUZIRIAGA, Gerardo. “Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico”. Canadá, Girol Books Inc, 1993. 123 p.

“...una válvula de seguridad que puede proteger al hombre de las tensiones y frustraciones de la vida cotidiana... Los griegos buscaban su catarsis en la tragedia. En nuestra época, creemos que la comedia puede hacer exactamente lo mismo; porque no hay nada que limpie y aclare tanto la mente y el espíritu como la risa pura, es decir, la auténtica”³⁹

Esta diferencia de humor la veremos también más adelante cuando expliquemos la diferencia entre el humor bufonesco y el humor del clown, descritos por Jacques Lecoq.

1.3.2 Diferencias entre Alta Comedia y Farsa, “Escalera de la Comedia” de Alan Reynodls.

Edward Wright también presenta “La escalera de la comedia” de Alan Reynodls Thompson, que, como anteriormente lo dijimos, explica detalladamente las diferencias de los dos tipos de humor que él distingue: la comedia y la farsa. Según Wright, una investigación acerca de las mejores comedias que se han escrito en veinticinco siglos de teatro, demuestra que la comedia a diferencia de la farsa, trata los temas de manera ligera o alegre, aunque estos sean serios. Pero que pese a esa ligereza, provoca la “risa reflexiva”⁴⁰. También surge o se origina más en el personaje que en la situación, que es posible y probable a la vez. De esta manera, presenta un cuadro veraz o sincero de la vida.

La escalera de la comedia distingue los siguientes peldaños:

³⁹ *Ibíd.* 27.

⁴⁰ *Ibíd.* 27.

FARSA _____ ALTA COMEDIA

_____ /6.-Comedia de ideas y sátira.

_____ /5.-Incongruencias del personaje.

_____ /4.-Ingenio Verbal.

_____ /3.-Recursos del argumento.

_____ /2.-Infortunios Físicos.

/1.-Obscenedad.

Según este esquema, la farsa, trabaja fundamentalmente con los cuatro primeros peldaños: obscenedad, infortunio o accidente físico, artificio del argumento (o situación) y el ingenio verbal (o comedia lingüística). El primer escalón, la obscenedad, es considerada como la forma más baja de hacer comedia. Ella se refiere a los aspectos más animales del ser humano y en torno a esto, lo obsceno ha variado a través de los tiempos. Procesos digestivos, los aspectos más animales del amor, la representación de figuras genitales, el lenguaje profano, el desnudo, son ejemplos obscenos que dependiendo de la visión de cada época han ido variando, es por eso que es difícil definirla por la variedad de inteligencia para analizar su situación o necesidad.

El segundo peldaño es el infortunio o accidente físico. Gran parte de la comedia bufonesca está dentro de esta categoría, donde los actores juegan con una transformación corporal excesiva, de cuerpos inventados y artificiales, con los que muchas veces los actores se sienten más libres. También en esta

categoría encontramos todo tipo de caídas o bromas como los tortazos o baldes de agua.

Los artificios del argumento, tercer recurso, incluyen equívocos, propósitos contrarios o entrecruzados, incidentes inoportunos, embarazos, errores de identidad. Aquí el autor manipula los personajes y las situaciones en combinaciones cómicas. Esto es propio de los argumentos de la *Commedia Dell' Arte* o de las comedias de Shakespeare.

Y por último, el ingenio verbal, que incluso leído resulta cómico. Oscar Wilde es un gran ejemplo: “Amarse a sí mismo es el comienzo de un idilio eterno”, “Experiencia es el nombre que todos damos a nuestros errores”. Su comedia “La importancia de llamarse Ernesto”, es considerada un ejemplo clave de ingenio verbal.

A partir del siguiente escalón, el género cómico comienza a aparecer, porque el personaje es el eje principal de esta. La incongruencia que presenta el personaje se define de la siguiente manera:

“Consiste en una acción que realiza o en palabras que pronuncia un determinado individuo y que no esperamos por ser totalmente contrarias a su apariencia o naturaleza y que, sin embargo, pueden aceptarse más como una característica que como un simple toque humorístico”⁴¹

Según Alan Reynolds, el hombre llega a la cumbre del humor cuando aprende a reírse de lo que le es más querido. Esto corresponde al último peldaño, la comedia de ideas o sátira, la que tiene relación con el don de la

⁴¹ *Ibid.* 27.

irreverencia, es decir, la capacidad para divertirse con todo lo que tomamos en serio⁴².

En relación a la farsa, Patris Pavis señala que su nombre proviene de francés *farce*, que en francés significa relleno, original relleno de las salchichas, porque se insertaban dentro de los dramas litúrgicos de la Edad Media.

“Originariamente se intercalaba en los misterios medievales momentos de relajación y risa. La farsa es asociada ordinariamente a la idea de una comicidad grotesca y bufonesca, cómplice del cuerpo de la realidad y de lo cotidiano.”⁴³

“Farsas o interludios son piezas cortas, del período medieval y comienzos del Renacimiento. En ellas vibraba un espíritu festivo, carnavalesco; y casi siempre conllevaban una moralidad. Países como Alemania – donde destacaron las farsas de Hans Sachs – Inglaterra y Francia, fueron prolíferas en farsas e interludios. Una de las más famosas, en Francia, fue *Pierre Pathelin*, obra anónima de 1469. Ni Holanda, España e Italia escapan al atractivo de la farsa. En España, una de las más antiguas es *Diálogo entre el amor y un viejo*.

Las Farsas e interludios, tienen características comunes: son breves, hacen reír, muestran a un personaje pícaro, enredoso, bobo y dejan una moraleja porque – generalmente – son historias tomadas al pasar, de la vida misma, caricaturizando determinados tipos humanos. Los entremeses españoles, están considerados en un peldaño más abajo que las farsas, porque generalmente servían de intermedio o atracción a una representación más formal. Los ambulantes, trovadores, actores-payasos o juglares de aquella época, tenían la

⁴² “A la gente no le importa ser perversa, pero se fastidia cuando se la ridiculiza”, dice Molière citado por Edward Wright en *Ibíd.* 27.

⁴³ *Ibíd.* 6.

responsabilidad de estos géneros menores. Más tarde, en España fueron los Corrales, espacios cuadrados formados por las paredes de las casas, donde empezaron a representarse comedias un poco más serias.”⁴⁴

Luego en el siglo XV comenzaron a escribirse independientemente y dos siglos más tarde Molière y Shakespeare utilizan algunos de sus elementos para escribir sus comedias. En el siglo XX, “la farsa exageró la deformación de la realidad para resaltar lo que esta tiene de grotesco”⁴⁵ y encontró expresión en el cine, donde halló lugar en películas de Charles Chaplin, Harry Langdon y los hermanos Marx.

La farsa es a la comedia lo que el melodrama es a la tragedia. El punto en común radica en la exageración y hasta en la violencia, tanto del texto como de las situaciones. Es interesante el trabajo que se puede desarrollar en este género en torno al grotesco. Para Bentley, la comedia y la farsa se diferencian en que mientras la primera mantiene las apariencias sociales, la segunda se dedica a desenmascararlas intensamente. Los personajes son locos universales (los romanos definieron en la Farsa Atelana⁴⁶ cuatro tipos de personajes: el imbécil, el flojo, el viejo tonto y el embaucador) y en este clima de locura resulta fundamental la interpretación de los actores a nivel vocal y corporal.

Para diferenciar la farsa de la comedia, Edward Wright dice que mientras la comedia es posible y probable, la farsa es posible, pero no muy probable. Según Wright, sus cualidades principales son las siguientes: su objeto principal es la risa desenfrenada y el escape o evasión, con este fin exige que el público

⁴⁴ DI DOMENICO, María Eugenia. “Por Arte de Birbiloque”. Pluma y pincel 1983.

⁴⁵ Enciclopedia Hispánica. U.S.A. Enciclopedia Británica Publishers, Inc. Volumen 6. 1995-1996.

⁴⁶ Definida en el Capítulo II, en 2.1.1.

acepte ciertas inverosimilitudes, que pueden ser posibles, pero no muy probables, para luego proseguir en un ambiente o atmósfera de realidad. De esta forma, es creíble sólo mientras dura la representación. Es por esta razón que predomina la situación más que el personaje, acción que debe avanzar rápidamente y de manera episódica. Finalmente, la farsa requiere de poca o ninguna reflexión.

Por último, este análisis presenta una aproximación ya mencionada por nosotros: el sentido de desapego o distanciamiento por parte del público al ver una farsa o una comedia, ya que los dos géneros desprecian el sentimentalismo y la identificación del espectador con los personajes. Ambas, comedia y farsa, observan la vida con objetividad y distancia y son formas de crítica para eliminar la injusticia social y “lo feo”⁴⁷ del individuo⁴⁸.

1.4 Hacia una actual definición de Comedia.

En una definición de Comedia, hecha en “La guía del teatro de la Universidad de Cambridge”, se hace la siguiente reflexión: ¿Existe todavía como género específico la comedia dramática?, “La respuesta dependerá de cómo se defina la palabra comedia”⁴⁹. Según Ramón Nieto⁵⁰, estudioso español, a partir del siglo XIX, es la tragicomedia el género que primará en el teatro. Obras como “El pato salvaje” de Henrik Ibsen, las de Bernard Shaw, Luigi Pirandello, algunas de Bertold Brecht y Samuel Beckett, son creaciones que después de hacer reír al público durante un buen tiempo, le sorprenden con

⁴⁷ *Ibíd.* 1.

⁴⁸ “La comedia ha sido el ruidoso género preferido de los radicales políticos, desde Bertold Brecht a Darío Fo”. CAMBRIDGE University Press. “The Cambridge guide to world theatre”. Cambridge. Editado por Martin Banhan, 1988.1104 p.

⁴⁹ *Ibíd.* 10.

⁵⁰ *Ibíd.*13.

un desenlace trágico⁵¹. Esta mezcla en los géneros dramáticos, hoy en día es el claro ejemplo del fenómeno escénico. He ahí la dificultad de definir actualmente a la comedia en el plano de la puesta en escena y de la actuación.

Pero por otra parte, si nos acercamos a lo esencial que nos entrega la comedia, en su relación con el humor y lo risible, es mucho el material específico que podemos rescatar para la actuación y el fenómeno teatral. Porque sin duda alguna, el humor, convocado hoy gracias a la comedia, es uno de los grandes protagonistas de la vida. Sin él moriríamos. Para Sigmund Freud, el humor es:

“...la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo... El humor no resigna, desafía. Implica no solamente el triunfo del yo, sino el principio del placer, que halla en él el medio de afirmarse, a pesar de las desfavorables realidades exteriores”⁵²

Explica también que, como anteriormente lo dijimos a partir de otros autores, el efecto catártico no sólo se produce con la tragedia, sino también con la farsa y la comedia. Para él los chistes son tremendamente catárticos ya que “Alivian nuestras tensiones y purifican nuestros enrevesados mecanismos interiores”⁵³. De esta forma la comedia es nuevamente validada, pero más que como género dramático o escénico, como una salvación social e individual, es decir, humana.

⁵¹ “Una misteriosa situación en la que, horrorizados, nos reímos”. NIETO, Ramón. “El teatro, historia y vida”. Madrid, Editorial Acento, 1997. 96 p.

⁵² FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con el inconsciente”. Madrid, Biblioteca Nueva. 413 p.

⁵³ *Ibíd.* 52.

CAPITULO II

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA ACTUACIÓN CÓMICA

2.1 Antecedentes de lo cómico en el trabajo actoral.

Este capítulo busca acercarse a lo cómico en la técnica actoral, llegando a una definición unívoca del término. Esta es la que nos ayudará más adelante a descubrir el fenómeno actoral cómico en Chile, su evolución y actuales repercusiones.

Es curioso ver como en diferentes culturas a lo largo de la historia, en unas más definido que en otras, encontramos al personaje cómico:

“La figura del comediante representaba un desorden del orden establecido y una apertura, especialmente en las fiestas de año nuevo... también el cómico era una forma de desviar la atención del demonio de algunas actividades religiosas. En otras situaciones servía como una dolorosa experiencia de iniciación en la cual el principiante tenía que resistir las ofensas y bromas a que era sometido por parte del cómico... La mayoría de las tribus americanas han tenido algún cómico. Ellos tenían un importante rol social y religioso... y en algunos casos eran capacitados para curar ciertas enfermedades”⁵⁴

A Oriente también se remontan los orígenes de la comicidad del actor, es así por ejemplo, que en la India encontramos a Vidûshaka, criado glotón que

⁵⁴ BARRAZA, Natalie. “Hacia una validación del *Clownstro* como proyecto sistémico en la escena chilena”. Tesina presentada para obtener el grado de Licenciado en Teatro, Santiago, Universidad Arcis, 2002. 86 p.

siempre saca de apuros a su amo. Y en Medio Oriente, específicamente en Turquía existió un tipo de teatro llamado Orta Oyunu, que a semejanza de la Commedia Dell'Arte, crea un sinnúmero de personajes de diversidad racial entre los que se destaca Kavuklu, personaje cómico cercano al Clown⁵⁵. Es así como, los orígenes del comediante siempre han estado relacionados a lo popular, a las manifestaciones del pueblo ya sean estas de carácter festivo o de sanación, orgía y religión representadas, por ejemplo en Dionisios. Y es desde Grecia de donde se remonta nuestra tradición teatral occidental, es por eso que a continuación exploraremos al actor cómico en este contexto.

2.1.1 La actuación cómica en la Antigüedad Clásica Occidental.

Como lo mencionamos en el capítulo anterior, en Grecia nacen tres formas de representación en contraste a la tragedia: el mimo, el drama satírico y la comedia. Las tres se relacionaban con la idea de festividad, goce y entretenimiento. Por su parte, los cómicos Aristófanes y Menandro también utilizaron la comedia como crítica social y desmitificadora, lo cual contribuyó a la desacralización de aspectos formales en la puesta en escena.

El hecho de que los actores cómicos, a diferencia de los trágicos, no utilizaran coturnos⁵⁶, hombreras, peinados altos y túnicas largas, sino que actuaran descalzos, con túnicas cortas y sin elementos que agrandaran sus cuerpos de manera majestuosa (en caso de usar algún relleno, este les deformaba el cuerpo, ridiculizándolo de forma vulgar y exagerada), los acercaba a la gente común y, por otra parte les permitía flexibilidad corporal, en contraposición con los hieráticos cuerpos de los personajes trágicos que más

⁵⁵ JARA, Jesús. "Los Juegos del Clown". Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas, 2000, 124 p.

⁵⁶ Zapatos altos utilizados en las tragedias para que los actores pudieran ser vistos por todo el público.

que seres humanos parecían sagrados dioses del Olimpo. De todas formas, los actores cómicos, no así los mimos y los sátiros, utilizaban máscaras, las que proyectaban la voz de los comediantes (tenían una especie de megáfono inserto en ellas) y gracias a éstas podían ser vistos por todos los espectadores. Las máscaras le indicaban al público la edad, el sexo, el rango del personaje y su estado de ánimo. En una representación de “Las Nubes” de Aristófanes, la máscara de Sócrates era tan parecida a él, que el filósofo tuvo que ponerse de pie para que el público pudiera observar el parecido⁵⁷ .

Sin embargo, no es en la comedia donde el espectador helénico gozó en plenitud y gloria, en oposición a las grandes catarsis y sentimientos de piedad y terror entregados por la tragedia; de esta forma los aportes que encontramos acerca de los actores cómicos en Grecia se limitan a estas formalidades. Cabe destacar sí, la gran distinción que los griegos establecieron entre la tragedia y la comedia en cuanto a su definición como géneros, de esta forma “Iliada” y “Odisea” fueron creadas y diferenciadas.

Pero fueron los romanos, influenciados por los griegos, quienes comenzaron a desarrollar el juego cómico. Pese a que heredaron mucho de ellos, existen formas rudimentariamente teatrales, de los etruscos y los oscos de Italia, que anteceden a la helenización en Roma:

“En las jiras campesinas, en las fiestas profanas, y aun religiosas, solían intervenir comparsas grotescamente ataviadas que con sus chocarrerías y bufonadas, promovían el regocijo del público. Estas representaciones, entre otras composiciones, las célebres *saturae*, abigarrado conjunto de canto, danza, declamación, prosa y verso, donde a través de dicharachos, casi

⁵⁷ Ibid. 14.

siempre obscenos y groseros, se satirizaba la sociedad dando origen a la sátira, al elevarse de tono y estilo”⁵⁸

Por otra parte, los Campesinos de Atella, crearon la Farsa Atelana, en la que los actores utilizaban máscaras que derivaron en personajes permanentes, los que se piensa pudieron ser el origen de los arquetipos cómicos de la *Commedia Dell'Arte*⁵⁹. De los griegos, los romanos tomaron el mimo, que llegó a ser muy popular, ya que era una imitación burlesca que representaba escenas lascivas y plebeyas, ideal para el gusto de los romanos. Este género derivó en la pantomima, mimo sin palabras, donde todo era mímica o gesticulación. Al poco tiempo estas representaciones, se hicieron en los teatros, y de esta forma el teatro de “plaza” y de fiestas populares, comenzó a adquirir mayor seriedad y organización, ya que eran del gusto de todo el pueblo. Se distinguen autores en estos géneros – *saturae*, mimos y pantomima- pero, en realidad, **el actor lo era todo** y Roma estimuló y enalteció a sus histriones. Sin embargo hasta que la ocupación romana en Grecia no fue total, el teatro todavía no se había desarrollado en su esplendor. Tras la expansión, nació la *Comedia Palliata* – de capa o *pallium* griego – con ambientes, temas y personajes helénicos; y la *Comedia Togata* – por la toga – género romanizado. A nivel de estructura, tanto en la comedia como en la tragedia romana, por el contrario muy poco desarrollada, se omite al coro (así cada actor adquiere mayor protagonismo), y la composición cómica posee nuevos elementos como: el prólogo⁶⁰, donde el autor se dirige al público pidiendo “merced” y explicando su obra; también se insertan los soliloquios, acompañamiento de flauta en determinados momentos, y por último música de fondo en los intermedios.

⁵⁸ Plauto y Terencio. “Teatro Latino”. Madrid, Editorial E.D.A.F, 1967, 1194 p.

⁵⁹ *Ibíd.* 14.

⁶⁰ Es posible que el prólogo de las obras naciera por el temor que los autores tenían a ser criticados.

El público romano, era violento y mordaz, con gusto por los juegos sangrientos y obscenos. Obras como las de Aristófanes e incluso las de Menandro, con críticas a personalidades políticas o a la sociedad en general, no habrían sido posibles de concebir en una sociedad como esta. Por otra parte, muchos de los actores eran esclavos y por lo mismo eran literalmente echados a los leones por un público hambriento por lo espectacular y la entretención.

A diferencia de los actores griegos, los romanos, salvo en algunas comedias y tragedias antiguas, de origen griego, no utilizaban máscaras, ni pelucas, ni coturnos, al contrario usaban ropa común, lo que les permitía hacer malabares y acrobacias de todo tipo. La acción era expresada a través de cantos, danza y grandes gesticulaciones. De esta manera, los comediantes explotaban al máximo todas sus cualidades y eran recibidos por el público con éxtasis.

2.1.2 La actuación cómica en la Edad Media y el Renacimiento.

Mijail Bajtin, en su libro “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”, explica que los orígenes de la vertiente cómica popular si bien provienen de la Antigüedad, cobran mayor importancia y variedad en este período de la historia.

“Según Mijail Bajtin, las comunidades primitivas contaban con un humor insertado en las ceremonias *serias* u *oficiales*, es decir, lo religioso y la parodia podían perfectamente convivir en el mismo rito. Una vez instaurados el régimen de clases y configurada la figura del Estado, se hizo muy difícil sostener este equilibrio entre lo *serio* y lo *cómico*, por lo que las manifestaciones jocosas quedaron en cierta manera vedadas para cualquier tipo de ceremonia oficial. Así comienza, entonces la relación directamente proporcional entre la risa y la

cultura popular, en cierto sentido *paralela* a la oficialidad. Este es el caso de las fiestas carnavalescas de la Antigüedad y la Edad Media.”⁶¹

De esta manera el carnaval se insertara en la sociedad como el principal lugar de manifestación de la cultura cómica popular. Además el único espacio en donde todos los individuos de la sociedad eran iguales, y “reinaba una forma libre de contacto entre personas que, debido a su condición social, generalmente estaban separadas”⁶²

Pero el carnaval constituía en sí una forma de expresión social no completamente artística y menos aún teatral, ya que éste se manifestaba como una forma de expresión donde actores y espectadores se confundían, y la escena era parte de la vida real.

“En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia.”⁶³

De todas formas en el contexto carnavalesco, surge el personaje cómico, manifestado en la Edad Media en el Bufón y el Juglar. Y al igual que el carnaval, que no era un espectáculo teatral sino que se insertaba en la vida de las personas, estos personajes se comportaban de igual forma en todas las circunstancias de su vida, es decir, dentro y fuera del carnaval.

⁶¹ SILVA, Marcela. “Lo cómico en el gesto y el movimiento corporal del actor y su relación con el ritmo”. Memoria para optar al título de Actriz, Santiago, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002. 188 p.

⁶² *Ibíd.* 61.

⁶³ Mijail Bajtin citado por *Ibíd.* 61.

El Bufón, trabajaba en la corte y generalmente era una persona con alguna deformidad física o con un grado de deficiencia mental, a quien el rey le permitía decir lo que quisiera.

“Eran los únicos que podían expresarse contra las normas sociales o del gobierno, e incluso su humor podía llegar a afectar y cambiar la política de este último. Su juego eminentemente cínico se veía también en la plaza pública y en las fiestas carnalescas, donde hacía gala de sus burlas y parodias.”⁶⁴

El Juglar, vivía de sus actuaciones callejeras y en las residencias de la realeza y los señores. Ellos manejaban distintas técnicas que podían ser circenses, musicales, y/o de recitación. Siempre actuaban solos, incluso cuando representaban a más de un personaje.

“Tenemos juglares que son tiradores de cuchillos, malabaristas, juglares que cuentan historias, que intervienen directamente en política, que son contadores de chistes o portadores de noticias; trovadores que son inventores de sus propias historias y que reelaboran las gestas de caballería mezclándolas con historias de amor y en seguida de todo este mundo que gira alrededor de las cortes.”⁶⁵

“Estos personajes (Bufón y Juglar) forman parte de la cosmovisión popular que tuvo gran repercusión en los ambientes populares de la Edad Media, e incluso llegó a interesar a los eruditos dentro de las Universidades y monasterios, quienes llegaron a escribir diversas historias y parodias inspiradas en estos personajes y principios. Además esta cosmovisión se mantuvo en el Renacimiento y, de cierta manera contribuyó al desarrollo del Humanismo.”⁶⁶

⁶⁴ Ibid. 61.

⁶⁵ Ibid. 61.

⁶⁶ Ibid. 61.

Más adelante, y de manera mucho más estilizada surge en el Renacimiento la Commedia Dell` Arte, también de inspiración cómica y popular. Pero ésta, a diferencia del carnaval, donde participaban Bufones y Juglares, se transformará en un verdadero espectáculo teatral, de todas formas siempre relacionado a las manifestaciones festivas del pueblo.

En España, durante esta misma época, "Siglo de oro español", el personaje cómico será de vital importancia. Este proviene de la tradición dramática de los grandes autores de la época, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, y marca la presencia popular, que en algunos casos ejercía críticas al poder y en otros humanizaba la obra entregándole frescura y comicidad.

Por su parte, la Commedia Dell` Arte logró convertirse en un espectáculo teatral de gran envergadura; su ejercicio duró más de doscientos años. Esta, a diferencia del "Teatro del siglo de oro español" tiene sus orígenes en el espectáculo, no en la dramaturgia, ya que fue, en este caso, la creatividad de los actores la que desarrollo el estilo. Los actores que participaban en ella, decidieron profesionalizarse. Ellos entendieron la actuación desde el punto de vista del estudio y el aprendizaje, haciendo una diferencia entre lo que era la vida y el teatro, diferenciación que los Juglares y Bufones no necesitaron o no quisieron realizar, logrando un extremo rigor sin perder el alma festivo y lúdico del teatro.

Fernando Taviani, miembro del equipo pedagógico del Instituto Internacional de Antropología Teatral, ISTA, que dirige Eugenio Barba, en su artículo "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia Dell' Arte", nos explica que la imagen más difundida de este estilo teatral, es la de un lugar donde

reinaba la espontaneidad. Él considera que esta idea es moderna, ya que hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio técnico que se practicaba en las escuelas, academias, cortes y también en las plazas de los pueblos:

“... en todos estos casos se trataba de una exhibición del saber y no de espontaneidad... para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria”⁶⁷

La improvisación era un tipo de *acrobacia intelectual y corporal*, no era un “don” sino un adiestramiento cultural, no derivaba de la fantasía, sino de la práctica, del profesionalismo.

“... (La improvisación) es la construcción conciente de una dialéctica de lo conocido y lo desconocido que se desarrolla siempre a niveles más profundos... nace de la unión del imprevisto (el aquí y ahora de la función) y de la memoria (lo aprehendido)”⁶⁸

La idea central de este tipo de teatro, no era la originalidad del argumento que se presentaba al público, sino la variación formal de los elementos conocidos con los que los actores contaban esa historia, es decir, la aplicación de una técnica específica.

“Los actores de estas compañías organizadas poseían un gran bagaje técnico y gran facilidad para improvisar, precisamente por la gran cantidad de herramientas con las que contaban y las cuales podían utilizar a gusto y conciencia, según fuera el requerimiento en un momento determinado... El éxito que lograban con el público era notable, puesto que además de ser un teatro

⁶⁷ TAVIANI, Fernando. “Once puntos para entender la improvisación en la Commedia Dell’Arte”. *Revista Máscara*. Madrid. 1990.

⁶⁸ *Ibíd.* 67.

eminentemente cómico, basaban sus espectáculos tanto en la contingencia que estaba viviendo el público en su vida cotidiana, como en los elementos presentes en el momento de la interpretación. Esto le daba gran frescura al espectáculo, acercando al público e invitándolo al juego vivo que se producía entre los actores. Toda esta libertad era ordenada a través de una especie de guión llamada Canovaccio, el cual esgrimía las líneas generales de acontecimientos, los cuales debían ser interpretados con ayuda de elementos técnicos tales como: el conocimiento de poesías, loas cómicas y trágicas, y canciones; el uso de la máscara; conocimiento de danza, acrobacia, pantomima, esgrima y el Lazzi. Este último se refiere a juegos previamente creados y aprendidos con los cuales los actores contaban para utilizarlos improvisadamente en los momentos que estimasen convenientes.”

De esta manera, la Commedia Dell’ Arte se impone en el Renacimiento como la expresión máxima de la comicidad popular tradicional. Por otra parte es impresionante como estos cómicos lograron descubrir en este estilo teatral, elementos esenciales de la actuación: el trabajo con el público, con la propia expresividad corporal y vocal, con la espontaneidad escénica, y el rigor y la disciplina teatral.

2.2 La actuación cómica en la actualidad.

En nuestro tiempos la actuación cómica se encuentra diluida en relación a lo que por ejemplo Commedia Dell’ Arte significó para el fenómeno actoral en sus tiempos de gloria. Sin embargo desde el año 1950, gracias a Jacques Lecoq y Darío Fo, sobre quienes nos referiremos más adelante, existe una revitalización del género y por ende de este tipo de actuación, pero claramente en otros términos.

Vsevolod Meyerhold⁶⁹ en su diccionario de práctica teatral “El actor sobre la escena”, define al género teatral de la Farsa a partir de la siguiente pregunta:

“¿Cómo inventar una receta para lograr hacer un verdadero actor?”⁷⁰

A lo que responde:

“Quizás la formula más viable sea la de hacerle interpretar una farsa”⁷¹

Él cree fehacientemente que los actores deben pasar por esta experiencia para:

“Aprender sin ningún esfuerzo aparente a ofrecer un matiz diferente, incluso en las situaciones más complicadas, aún cuando la acción se hiciese más lenta, permanecer en continuo movimiento sin perder el ritmo”⁷²

Vsevolod Meyerhold finalmente hace un llamado a las escuelas teatrales ya que erróneamente se olvidan de la farsa considerándola como un género menor, y no como una gran herramienta de aprendizaje actoral.

Esta postura de Meyerhold, actor y director que estudió con Constantin Stanislavsky⁷³, pero que tras esos estudios crea una nueva metodología

⁶⁹ (1874-1940) Actor y director ruso. Introdujo al teatro la *Biomecánica*, disciplina de preparación actoral que exigía minucioso conocimiento del cuerpo, acrobacia y mimo. Fue censurado en 1938; habría sido fusilado por Stalin, bajo acusación de *formalismo*. Generalmente se le estudia en relación al constructivismo y la biomecánica y no en relación a su propuesta con lo lúdico en escena y la capacidad de juego del actor, aspectos que también desarrolla en su propuesta teatral. SOTOCONIL, Rubén. “Prontuario del Teatro: manual y vocabulario”. Santiago, Editorial Planeta, 1998. 230 p.

⁷⁰ MEYERHOLD, Vsevolod. “El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral”. México, Escenología A.C., 1992. 316 p.

⁷¹ *Ibíd.* 70.

⁷² *Ibíd.* 70.

⁷³ (1865-1938) Actor y director ruso, creador del Método de Actuación Realista Psicológico.

absolutamente opuesta al “método” de su maestro, nos abre una interrogante acerca de la formación del actor. Él con esta idea nos explica cómo un género cómico, tan superficial y simple (como Alan Reynolds la ha definido en “La escalera de la comedia”⁷⁴) puede ayudar a un actor a afrontar grandes obras. De esta forma el actor formado en la comedia, personaje que nos hace reír *institucionalizando el desorden*, vuelve a ser indispensable para nuestros tiempos.

Por otra parte, con esta propuesta de Meyerhold, creo que nace la importancia de un concepto opuesto a lo que Stanislavsky, llamó “inspiración”, estado que llegaría gracias a las circunstancias creativas del actor. Según Stanislavsky, la “inspiración” es un trabajo del subconsciente que induce explosiones de un estado, para lo cual hay que olvidar la técnica. La inspiración, aparecería en los días de fiesta y en caso de no llegar el actor debería afirmarse de la línea de acciones físicas de su personaje. El concepto que nace con la propuesta de Meyerhold, opuesto a la inspiración, se llama simplemente técnica o estudio de elementos concretos. Lo que Meyerhold buscaba era el *estudio de elementos concretos* para la creación en escena. Stanislavsky no estuvo lejos de acercarse a ello ya que lo que propone: “en caso de que la inspiración no llegase al actor en escena, él debería afirmarse de un método concreto que son las acciones físicas”. Stanislavsky también explica que la inspiración es un estado del subconsciente, lugar donde se almacena todo aquello que hemos aprehendido, es decir, todo lo aprehendido en la vida lograría posarse en escena si accedemos a ese lugar. Pero de todas formas es algo que ya conocemos, por lo tanto, la inspiración, se relacionaría con la manifestación de aspectos nuestros que previamente existen y que no surgen, como erróneamente se cree, por generación espontánea o libertad, como si de pronto un día cualquiera por intermedio de la inspiración nos convirtiéramos en

⁷⁴ Ver en capítulo I, 1.3.2.

actores maravillosos, creativos e iluminados y a la semana siguiente eso dejara de ocurrir.

Este estado de espontaneidad ligado a la inspiración, es también el concepto que erróneamente nos han enseñado con respecto a la improvisación. Y como ya lo explicamos anteriormente, esta dista mucho de ser una técnica cercana a la *liberación de los sentidos*, sobre todo en un primer acercamiento a la actuación teatral.

2.2.1 El actor cómico, dramaturgo y creador.

Actualmente un concepto muy interesante que la Commedia Dell' Arte puede entregarnos en nuestro tiempos, es propuesto por Dario Fo⁷⁵, actor, músico, director y dramaturgo contemporáneo. Este sería el de la "dramaturgia del actor", lo que Fernando Taviani define como:

"... la capacidad de componer literalmente sus papeles y no tan sólo *interpretarlos*...el concepto mismo de la dramaturgia del actor es lo que la tradición occidental ha desplazado, sustituyéndolo con el de interpretación"⁷⁶

Darío Fo considera que el género cómico obliga al actor a ser su propio dramaturgo, e incluso director, confirma que históricamente ha sido así. Cree que la búsqueda interior, poética y concreta a la vez, es una gran característica de una actuación cómica, ya que el actor debe vivir en primera instancia el momento, y con sus propias cualidades trabajadas con un estilo que le ayude a manifestarlas, crear. La Commedia Dell' Arte por ejemplo, entrega patrones básicos y repetibles, que amoldados a un actor le permiten crear mundos en común y propios a la vez. La comedia en general trabaja con arquetipos

⁷⁵ FO, Darío. "Manual mínimo del actor". Dario Fo – Giulio Einaudi editore, 1998. 478 p.

⁷⁶ *Ibid.* 67.

universales. Más aun, trabajando tipos cómicos, el actor puede aprender a descubrir la esencia de un personaje más complejo. Lo que Brecht llamó *gestus social*, o que Stanislavsky llamó *Espíritu específico del rol*.

2.2.2 El actor cómico en escena en el aquí y el ahora.

Por otra parte, Darío Fo en su “Manual mínimo del actor”, también deduce que la dialéctica de lo conocido y lo desconocido en el escenario, es lo que motivó a Denis Diderot a escribir la “Paradoja del comediante”. En este ensayo, el famoso enciclopedista, demuestra su repudio a que el resultado de una obra teatral dependa exclusivamente del actor. El pretendía que un actor supiera programarse y controlar su exhibición, y que se ejercitase sin posibilidad de sorpresa:

“Por tanto: racionalidad y distancia de la emotividad, nada que dejar al azar o al incidente, y menos aún al estado de ánimo y a las tripas”⁷⁷

Darío Fo respeta en muchos aspectos “la paradoja”, sobre todo con respecto a los inventos que se sueltan sin rigor ni método en el escenario por los actores, pero explica que Diderot, quien proviene de un lado literario y filosófico, olvida que el texto cobra vida cada noche y también al público, porque según Fo, para Diderot el espectador no existe. De esta forma tampoco existe la diversión sobre un escenario calculado y milimetrado. Ante esto Darío Fo, rescata la dialéctica entre lo conocido y lo desconocido:

“No es verdad que no es posible (como afirma Diderot) sentir emoción conservando al mismo tiempo el sentido crítico”⁷⁸

⁷⁷ Diderot citado en Ibíd. 75.

⁷⁸ Ibíd. 75.

De esta forma la comedia desarrollada en el escenario por el actor le entrega la posibilidad de cuestionamiento acerca de la paradoja de Diderot y su puesta en práctica en el escenario para que el actor encuentre el punto medio, la relación dialéctica, entre la partitura escénica y vivir el momento, aceptando responsablemente el riesgo que esto significa.

2.2.3 Jaques Lecoq, una nueva mirada pedagógica a través de la Comedia.

Jacques Lecoq, actual actor y director francés es el creador de una nueva metodología de enseñanza teatral basada en el estudio de la poesía corporal. En su método, los alumnos pasan por un periodo de aprendizaje de dos años, en donde a través del descubrimiento grupal y luego personal aprenden de las distintas técnicas y estilos teatrales que el define. Es así como en primer año los alumnos conocen técnicas que les enseñaran a mover su cuerpo y el espacio, partiendo desde la búsqueda de la neutralidad corporal con la máscara neutra, para luego ir descubriendo el movimiento con la máscara larvaria y de carácter. Luego técnicas como espacio mínimo, la tira cómica y el mimo narrador les enseñaran a los alumnos a descubrir la potencialidad de los cuerpos en el espacio para la creación de imágenes alusivas al entorno escenográfico y los personajes. También la pantomima y el teatro de objetos les enseñarán la manipulación poética de objetos concretos o imaginados. Y si en primer año la búsqueda es a partir de la neutralidad, el segundo año es un camino hacia la particularidad de cada alumno. Y esto a través de los estilos teatrales: La Tragedia, el Melodrama, la Comedia Dell'Arte, la Comedia Humana, el Bufón y el Clown. Estilos que le revelaran al aprendiz distintas formas de ver el mundo, encontrarse como ser humano en este, para alcanzar una perspectiva actoral física, concreta y a la vez poética.

Así por ejemplo el mundo del Bufón, a diferencia del Clown, alejará al actor de sí mismo para llevarlo a vivir a otro mundo: el de la burla a las desgracias ajenas, del sarcasmo y de la crítica ácida. Esta vez es el actor el que se ríe del público, y a través de la máxima expresividad corporal y vocal se ríe del malestar del mundo. Este estilo le entrega al actor una gran soltura corporal, capacidad de juego y enfrentamiento mordaz con el público. A diferencia del Clown que le devuelve al actor el niño que “todos llevamos dentro” para de esta forma volver a maravillarse con el mundo y el juego. Dos estilos cómicos completamente opuestos, pero llenos de herramientas en común para el trabajo actoral. También la Commedia Dell Arte entrega un mundo distinto, la ironía tosca y a la vez simple, mordaz pero ingenua, otro estilo cómico de gran apertura pedagógica para el actor.

¿Qué es aquello que poseen estos estilos y técnicas teatrales cómicas que son tan fundamentales en la formación de un actor?, ¿Por qué Lecoq los toma para crear un método de enseñanza actoral? Meyerhold también encontró esa respuesta en el género cómico, particularmente en la farsa. Creo que en estos tiempos en donde la actuación es finamente estudiada, y ya pocos son los que se forman de manera autodidacta, la comedia se inserta en el campo de la pedagogía actoral como una herramienta fundamental. Y así como en sus tiempos, la Commedia Dell' Arte fue una rigurosa y excelente escuela para los actores de su época, actualmente el mundo del Clown podría entregarnos un nuevo paradigma en este sentido pedagógico en relación al fenómeno actoral y a la relación del género cómico con el teatro y la sociedad.

2.2.4 El Clown un nuevo paradigma para el actor cómico actual.

Para el filósofo francés del siglo XX Henri Bergson⁷⁹, la diferencia fundamental entre el género trágico y el cómico radica en que el primero se ocupa del individuo y el segundo de la clase social que este representa. Muchas otras definiciones de la comedia también se acercan a esta idea. Considero que el Clown, rompe este paradigma, ya que es un estilo cómico donde el individuo se ve a sí mismo enfrentado a la sociedad (el público).

Los precedentes del Clown los encontramos en los personajes cómicos que en un comienzo mencionábamos como renovadores, desordenadores y curanderos de tribus. Su rol social ha existido siempre. Con respecto al término Clown, citamos lo siguiente:

“...se entiende que el término “Clown” haya sido puesto por el teatro inglés, derivándolo del latín *colonus* (clod/ clown: burdo destripa-terrones, destrozador) También es llamado “Augusto”, Blanco, Carablanca, Pierrot, Enharinado, Estirado, Excéntrico... el Clown se definió en Inglaterra a mediados del siglo XVIII.”⁸⁰

El mundo del Clown nos entrega un gran avance para el trabajo actoral:

“El Clown pone en evidencia al individuo en su singularidad. Desmitifica la pretensión de cada uno de ser superior al otro... inverso del enfoque pedagógico de observar el mundo y dejarlo reflejar en uno, con el Clown hay que ser uno mismo y observar el efecto que uno produce sobre el mundo, es decir el público”⁸¹

⁷⁹ BERGSON, Henri. “La risa”. Buenos Aires. Ediciones Orbis S.A. 1983. 139 p.

⁸⁰ *Ibíd.* 54.

⁸¹ *Ibíd.* 34.

Jacques Lecoq, explica a cabalidad la esencia del Clown en su libro “El cuerpo poético”. Cuenta que los Clowns aparecen en los años sesenta, en Francia, a raíz de la relación que podía existir entre la Commedia Dell’Arte y los payasos de circo. Así nació una búsqueda del propio lado irrisorio, donde a diferencia de la Commedia Dell’ Arte, el actor no tiene que entrar en un patrón de personaje preestablecido, sino descubrir en sí mismo la parte humorística que lo habita y enfrentarlo a la sociedad. De esta forma, el Clown rompe con la idea de Bergson acerca de la comedia como representante de lo social y no de lo individual, que vendría a representar la tragedia.

“Cuanto menos se defienda, cuanto menos trate de jugar un personaje, cuanto más el actor se deje sorprender por sus propias debilidades, el Clown (la individualidad del actor) aparecerá con más fuerza”⁸²

El Clown al fallar en su número, coloca al espectador en un estado de superioridad. Este fracaso es el que revela la naturaleza humana que emociona al público y lo hace reír. El diálogo con el público es fundamental, el Clown juega con él. Para Lecoq, este ejercicio de contacto con el público para un actor en formación es indispensable. Por otra parte, el trabajo pedagógico que propone consiste en permitirle a los actores descubrirse, ser ellos mismos y experimentar un estado fundamental en escena “la soledad”, concepto también trabajado por Stanislavsky: *soledad en público*.

Con respecto al juego escénico, el Clown le otorga al actor la “técnica del conflicto”: El Clown no tiene necesidad de conflicto porque siempre está en conflicto, especialmente consigo mismo.

⁸² Ibid. 34.

La dimensión trágica que puede surgir a raíz de la revelación de posibilidades y conflictos, en el Clown, son de una gran riqueza. Un Clown tratará de sobrevivir o sobre llevar su tragedia en el escenario. Y es esta salvación la misma que todo ser humano busca en la vida. Con esto se reafirma el nuevo paradigma impuesto por el Clown: la comedia actualmente se ocupa del individuo. José Antonio Pérez Rioja, escribe acerca de esta relación humorismo-salvación:

“El mérito mayor de la actitud humorística está encerrado en su espléndido poder subversivo, que es el de la inteligencia en libertad buscando lúcida y desesperadamente sus fines. Una subversión de la que puede surgir inopinadamente la mística sensatez que el hombre necesita para salvarse”⁸³.

2.3 Definición de lo cómico en la técnica del actor.

Para Patris Pavis el “comediante” es aquel que tiene una capacidad “natural” de imitación, expresión e identificación (según Meyerhold esta capacidad no sería natural sino aprendida), mientras que el “actor” común mantiene su rol a distancia, y lo maneja como un instrumento destinado a producir efectos y acciones:

“El comediante sería una sustancia, el actor una función”⁸⁴

Luego cita a Luis Jovet, actor y director francés⁸⁵, quien dice: “Hay actores que son comediantes y comediantes que son actores”⁸⁶, esa sería la principal diferencia entre actor y comediante.

⁸³ Ibíd 32.

⁸⁴ Ibíd 6.

⁸⁵ Vivió entre 1887 y 1951. Fue una de las figuras más significativas del teatro entre guerras. Discípulo de Jaques Copeau.

En el siglo XIX, el actuar en comedias se consideraba como una rama separada de la actuación, y la comedia y tragedia muy pocas veces se entremezclaban. Actualmente esta distinción de género ya no se observa, gracias al nacimiento del drama, que mezcla a ambos, pero si no referimos propiamente al fenómeno actoral, si es distinguible un actor con manejo en el género cómico a uno que no lo conoce como práctica teatral.

En relación a las definiciones hechas anteriormente por Fernando Taviani, Darío Fo, Vsevolod Meyerhold y Jacques Lecoq, con respecto al actor cómico, he seleccionado tres elementos que son los que considero que distinguen al actor cómico (comediante) del actor no formado en este género teatral:

- En relación a la creación del rol: La comedia estimula una mayor entrega al juego en el momento de creación (ensayos), lo que se traduce en perder el miedo y los prejuicios, logrando una creación de personaje personal, verdadera y audaz., unida también a un intenso trabajo corporal, gestual y vocal.
- En relación a la representación del rol: La comedia entrega capacidad de juego sobre lo ya establecido en el ensayo, logrando una mayor espontaneidad como actor.
- En relación al trabajo con el público: La comedia desarrolla la capacidad de relación real y juego con el público, comprometiendo al actor a vivir el aquí y el ahora de la representación.

⁸⁶ Ibid. 6.

2.4 Elementos a considerar para el estudio de la actuación cómica en Chile.

En la historia del teatro chileno, a partir de la formación de los Teatros Universitarios, es difícil distinguir a priori al actor cómico, ya que las nuevas formas de creación teatral se alejan concretamente del mundo de la comedia. Si antes del año cuarenta reinaba la risa entre los escenarios e incluso existía un denominado actor cómico en cada compañía del Teatro Profesional, por su parte, los actores del Teatro Universitario de los años cuarenta en adelante buscan acercarse al drama humano alejándose del género cómico. Es por esto que a partir de esos años el género se diluye siendo muy difícil en un comienzo distinguir a la actuación cómica dentro del panorama actoral chileno. De esta manera, para poder tener un seguimiento de la evolución del actor cómico en Chile y sus actuales repercusiones en el teatro, me guiaré desde el año cuarenta en adelante, por los elementos definidos anteriormente en relación a la actuación cómica, para de esta forma poder detectar a aquellos grupos y actores que sin tener un repertorio netamente cómico, sí trabajan con estos elementos relacionados a la actuación cómica y de esta forma poder incluirlos dentro del género.

CAPITULO III

LA ACTUACIÓN EN CHILE DESDE 1900 A 1989.

3.1. Delimitación y subdivisión del período 1900 – 1989.

“Para el investigador, el crítico, el historiador, el profesor o el simple aficionado, asomarse al estudio del desarrollo del teatro chileno de este siglo ha venido siendo un acto erizado de prejuicios. Y entre estos prejuicios, uno de los más importantes es que nuestra historia teatral tiene prácticamente un solo momento de partida, un instante fundacional, situado en el año 1941, con el nacimiento de los Teatros Universitarios.”⁸⁷

Para realizar el estudio de la actuación en Chile, y más particularmente el de la actuación cómica, he optado por comenzar con el año 1900, a diferencia de como lo han hecho la mayoría de los estudiosos del tema, comenzando en 1941, simplemente, porque cómo muy bien lo explica Juan Andrés Piña en su artículo “Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los Teatros Universitarios”, antes de 1941 también se practicaba teatro en el país. Es posible que la manera de hacer teatro a principios del siglo XX, para muchos no sea digna de una investigación, pero en este caso los mejores referentes de la comedia en Chile, los encontramos en esos años.

Durante las primeras décadas de 1900, las compañías de teatro chilenas logran una estabilidad nunca antes vista en nuestros escenarios, debido a la gran demanda del público. Recordemos que el cine sonoro recién llega a Chile

⁸⁷ PIÑA, Juan Andrés. “Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los Teatros Universitarios”. Revista Apuntes (102) :89-92. 1991.

el año 29, por lo tanto el único entretenimiento masivo para la gente era el teatro. Por ejemplo, en estos años se funda la primera Compañía Profesional Teatral chilena, por los actores Enrique Baguena y Arturo Bürhrle. Las compañías de esta época pertenecen a sindicatos, barrios y salas emergentes, y su repertorio era bastante amplio, con funciones de vermouth y noche, todos los días, lo que implica mucho trabajo para estos grupos. De esta forma los actores se encontraban en constante ejercicio, así esta etapa marca un despertar importante en el campo de la actuación teatral.

Dentro de cada compañía de esta época, existía una jerarquía entre los actores muy importante e inamovible. Además de eso, cada actor cumplía con un rol específico según sus características personales. Existía entre los roles, el de Actor Cómico, en una jerarquía baja, pero con un rol de mucha importancia. Todos los grupos tenían por lo menos a uno ya que el público lo exigía. Muchas veces no importaba la obra sino que cómico la representaba. Antes del año 30, también era característico que estos actores cómicos representaran monólogos, muchas veces escritos por los mismos comediantes.

El actor cómico fue un eje fundamental en cada compañía de esta época, tan poco estudiada a nivel escénico, no así dramaturgico, es por esta razón la importancia de comenzar el estudio de la actuación cómica desde esta fecha.

Y para cerrar este período, he optado por el año 1989, ya que el acontecer político de ese año marcó uno de los hitos más importantes en la historia de nuestro país: el plebiscito y la posterior llegada de la democracia a Chile luego de una dictadura de diecisiete años. Cómo esto influyó en la vida artística nacional fue notado prácticamente de forma inmediata en los escenarios del país. El año 1989, también nos habla de un cambio de visión del día a día, un cambio generacional, por lo tanto, también un cambio radical de búsqueda

artística. Los teatristas pasan de hablar de temas sociales y políticos a reflexionar en torno al individuo; con esto es más factible que los actores se reconozcan así mismos en el escenario como seres humanos, y más que luchar contra un poder opresor, puedan hacer ejercicios de experimentación y creación que hablen de sus propias vivencias, dejando de lado todo tipo de panfleto. Los actores a partir de los últimos años de la dictadura, se enfrentan al teatro como un lenguaje donde no sólo basta tener un contenido abrumador, si no que la forma de poner en escena esas ideas es de igual importancia. Un buen ejemplo es el que en 1988 nos entrega Andrés Pérez con “La Negra Ester”, obra que marcó un hito en la escena local ya que aportó con nuevos métodos de actuación y puesta en escena traídos desde Francia, pero trabajados bajo una mirada de encuentro con la identificación nacional. Esta metodología impartida por Andrés Pérez, también será un gran aporte para la actuación cómica en Chile.

Debido a lo extenso del período, que abarca casi un siglo de teatro chileno, ha sido necesario subdividirlo para el mejor entendimiento de cada momento:

- Teatro Profesional y Obrero: 1900-1941.
- Teatro Universitario y las Compañías Independientes: 1941-1973.
- Teatro en dictadura: 1973-1989.

3.2 Análisis histórico teatral y actoral por períodos.

Cada período será estudiado bajo los siguientes puntos: antecedentes históricos teatrales, actuación de la época y actuación cómica. Es importante recalcar que el estudio de lo cómico se ha hecho en torno al contexto teatral y actoral de cada período, ya que este estudio pretende ser un análisis historiográfico de la actuación cómica en Chile, para lo cual son muy

importantes estos otros aspectos, sin los cuales no existe una base sobre la cual distinguir a la comedia. De esta forma este estudio busca exponer los cambios y la evolución del teatro chileno y el fenómeno actoral con un énfasis en la actuación cómica.

3.2.1. Teatro Profesional y Obrero: 1900-1941.

A. Antecedentes históricos teatrales.

A principios del siglo XX, el teatro chileno se encuentra altamente influenciado por espectáculos extranjeros. Entre 1914 y 1918, las compañías europeas optaban por venir a América, mientras se ponía fin a la Primera Guerra Mundial. Llegaban grupos principalmente españoles con repertorio de zarzuela⁸⁸ y operetas⁸⁹, y también espectáculos de variedades como la Revista. Todas eran obras principalmente cantadas, con predominio del baile y la música, que gozaban de una gran cantidad de público. Y sólo en caso de que no actuaran los grupos extranjeros, los chilenos se hacían presentes, pero la mayoría de las veces mezclados con actores afuerinos, es decir, compañías exclusivamente chilenas con repertorio nacional no existían. Sin embargo, de este contacto nacen grupos exclusivamente chilenos que a partir del año 20 promueven la creación de textos y espectáculos nacionales. Actores chilenos como Pepe Vila o Joaquín Montero, trabajaron en el género de la zarzuela, “a

⁸⁸ La zarzuela, es una obra dramático-musical que combina textos hablados, con cantos y danzas populares que el pueblo ha adoptado como suyos. Se ha desarrollado exclusivamente en España. Dependiendo de la trama y las canciones que se interpretan se divide en género grande y chico. Este último, de carácter exclusivamente popular, posee un único acto y es de intenciones cómicas. Es este tipo de zarzuelas el que se desarrollo en Chile a finales del siglo XIX y principios del XX. SOTOCONIL, Rubén. “Prontuario del teatro: manual y vocabulario”. Chile, Editorial Planeta Chilena S.A., 1998. 230 p.

⁸⁹ La opereta es un género dramático musical de corte ligero y motivos sarcásticos que al igual que la zarzuela alterna pasajes hablados con fragmentos cantados. Nace en el siglo XIX, desarrollándose en Paris y Viena, como una parodia del estilo de la gran opera francesa. SOTOCONIL, Rubén. “Prontuario del teatro: manual y vocabulario”. Chile, Editorial Planeta Chilena S.A., 1998. 230 p.

merced de sus atributos físicos y vocales”⁹⁰, logrando llevar a una gran cantidad de público constituido principalmente por la clase media.

“Romanzas, ocurrencias, chistes, dúos y coplas”⁹¹ se aprendieron de memoria y formaron parte de la vida misma de los chilenos. Santiago era un barrio de Madrid. Las chulas de mantón y los chulos de chaqueta corta y chuleta de torero, fueron inconscientemente los antecesores de los rotos choros y de las chinas desgarradas que iban a popularizar Bürhrle y Elena Puelma en el futuro teatro chileno”⁹²

Según Jorge Loncón, la zarzuela ejerce una mala influencia en las creaciones nacionales debido a la falta de profundidad de los temas y personajes, y la poca relación que estos tenían con la realidad chilena. De esta forma se crearon moldes temáticos y actorales que por desgracia eran de gusto del público.

Con respecto a la dramaturgia nacional, también existe una carencia absoluta de autores en la primera década, sobre todo por la falta de autenticidad temática anteriormente explicada. Sin embargo, en 1915 se funda la Sociedad de Autores Teatrales de Chile SATCH, liderada por personalidades como el autor y crítico teatral Nathanael Yáñez Silva y el autor Carlos Cariola, y tiene por objetivo principal estimular y promover la creación teatral nacional. Orlando Rodríguez⁹³, señala, que gracias a esto y a la posterior creación de

⁹⁰ LONCÓN, Jorge. "El teatro chileno en el período 1920-1940". Santiago de Chile. Tesis para optar al título de actor, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1984.183 p.

⁹¹ Romanzas: Canciones de las zarzuelas; ocurrencias: dichos agudos e ingeniosos del pueblo; Dúos: canciones a dos voces; Coplas: composición poética formada por una cuarteta en romance, una redondilla, una seguidilla u otra composición breve.

⁹² LATORRE, Mariano. "La zarzuela española y el teatro chileno". Revista Atenea (278) 1984

⁹³ RODRÍGUEZ, Orlando. "Síntesis de la evolución del teatro chileno". Revista Apuntes (10) :5-30. 1961.

compañías exclusivamente chilenas⁹⁴, existe un auge en la producción dramática nacional que ha principios de siglo casi no daba frutos. Por otra parte, en el año 18, al cumplirse los cien años de la Independencia de Chile, José Victorino Lastarria, líder literario, promueve la formación de nuevos dramaturgos, destacándose Antonio Acevedo Hernández, Armando Mook⁹⁵ y Germán Luco Cruchaga.

Surge también el teatro obrero, un movimiento teatral y social, encabezado por Luis Emilio Recabarren, que tenía como objetivo manifestar el descontento de los obreros del norte grande de Chile, quienes eran explotados por los capitalistas ingleses. Así, entre 1912 y 1913 nace un teatro proselitista que busca convencer a los trabajadores de su mala situación, y, ya que a través de la lectura no era posible, porque la mayoría de ellos eran analfabetos debido a que la ley de instrucción primaria no había sido promulgada, el teatro se transforma en su nexos con la justicia y la sociedad. Recabarren forma compañías teatrales, construye escenarios y escribe obras como “Redimida”, “Desdicha obrera”, en las que priman ideas de corte socialista.

Paralelo al teatro obrero, existe el teatro social, de corte anarquista, hecho por burgueses del centro y sur del país. Este se relaciona con dramaturgos como Acevedo Hernández con obras como “Chanarcillo”, “En el rancho”, “El

⁹⁴ En 1917 se forma la “Compañía dramática nacional”, primera compañía de teatro profesional chilena, en el teatro Palet de Talca, a cargo de los actores Enrique Baguena y Arturo Bürhle, quienes fueron asesorados por el dramaturgo Armando Mook, y auspiciados por la Sociedad de Autores Teatrales de Chile. Ellos representaron obras escritas por chilenos, como Antonio Acevedo Hernández, Hugo Donoso, Juan Manuel Rodríguez, Víctor Domingo Siva, Carlos Cariola, Rafael Frontaura. Entre sus actores estaban: Pedro Sienna, Andrea Ferrer, Luisa Otero, Emilia Sienna, Alejandro Flores, Evaristo Lillo, Humberto Oneto y Enrique Signol. La compañía tuvo un difícil comienzo porque la prensa y el público estaban habituados a espectáculos extranjeros y miraban muy escépticos estas nuevas propuestas. Es por esta razón que muchas veces las compañías chilenas preferían estrenar sus obras en provincias, donde no llegaban los espectáculos del extranjero. CÁNEDA, Mario. "Historia del teatro chileno". Santiago de Chile, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974. 226 p.

⁹⁵ Este dramaturgo se destaca como comediógrafo.

inquilino”, y Aurelio Díaz Meza, quien escribe entre otras “Bajo la selva” y “Rucacahuin”. Ambos buscaban desenmascarar las diferencias sociales, la explotación, la caída de la aristocracia y la migración campo-ciudad. Este teatro es difundido dentro de los centros obreros y público popular, y alcanza su mayor intensidad luego de la Revolución Rusa en 1917. Lamentablemente muchos de estos autores quedaron en el panfleto, pero sí muchos grupos se consolidaron entre ellos: El Centro ferroviario, Conjunto Moisés Castillo, El Tranviario, Los suplementeros. De todas formas, estas compañías se fueron desarticulando por el descontento de las clases más altas y del gobierno, que a partir del año 30 se pronuncia con golpes militares y grandes interrupciones presidenciales, actos que tuvieron su momento más convulsivo en la anarquía de 1931 y 1932. Ya en la década del 30 sólo existían pequeños rebrotes de grupos de teatro obrero y social, los que finalizan definitivamente sus actividades con la llegada del cine sonoro que desvía al pueblo de sus actividades de protesta y lucha.

Por otra parte, el cine representaba para el público local un mundo de novedades visuales, artísticas y técnicas que el teatro chileno de la época todavía no había encontrado en su propio lenguaje. Recién a partir del año 1936 con la llegada de la actriz catalana Margarita Xirgú y su compañía, quien trae un repertorio de García Lorca, se produce un desplazamiento de las viejas formas teatrales incorporándose las renovaciones técnicas europeas, en fin, nuevos aires para el teatro chileno. Esta visita repercutió en el posterior Teatro Universitario y según Orlando Rodríguez, el Teatro Profesional y sus técnicas escénicas y actorales, llenas de divismo, no dieron ningún aporte a la escena chilena.

“La técnica española declamatoria en la actuación, los telones pintados, la ausencia de iluminación teatral, el uso de la concha del apuntador, todos ellos,

elementos desplazados en la avanzada escena europea, complotaron contra el teatro, unidos a un repertorio desvinculado de la realidad del país”⁹⁶

Estas son características de lo que se llamó Teatro Profesional, absolutamente distinto de lo que fue el teatro obrero y social. En cuanto a contenido, este tipo de teatro buscaba más que nada entretener al público o dar moralejas con respecto a las costumbres sociales⁹⁷, a diferencia del segundo que tenía una finalidad absolutamente educativa y de lucha social. Existía una gran diferencia entre las obras que presentaban, mientras que el Teatro Profesional desarrollaba la Alta comedia donde reflejaba los problemas de la alta sociedad, algo alejados de una realidad más común, el teatro social, ofrecía temas más controvertidos y de realidades más cercanas a las de la época. Con respecto a la temática de los repertorios de las compañías de Teatro Profesional, citamos lo siguiente:

“Las características más positivas de este período son la importancia de lo cómico. La gente quería ver cosas cómicas... (a pedido del público) nos tomamos tres meses. Cerramos el Teatro Imperio y recorrimos todo el sur, pueblo por pueblo, hasta el más chiquitito, con un repertorio enteramente cómico.”⁹⁸

En relación a los textos dramáticos representados por las compañías profesionales, desde 1913 en adelante el teatro chileno comienza a mostrar una inquietud en incipientes dramaturgos, ya que con anterioridad a esos años las únicas obras estrenadas eran comedias y zarzuelas de las compañías españolas. Según describe Rafael Frontaura, actor de la época y Premio

⁹⁶ Ibíd. 93.

⁹⁷ Las obras que se presentaban eran principalmente comedias románticas, sainetes y dramas sencillos.

⁹⁸ Entrevista a Olvido Leguía en Ibíd. 90.

Nacional de Arte de 1949, todos tenían algo por estrenar, y escritores periodistas, poetas, abogados, altos jefes del Ejército, tonyes⁹⁹ de circo, querían probar suerte en el escenario con obras de los más diversos géneros. Los principales géneros que se estrenaron fueron comedias, dramas, zarzuelas y sainetes. Al respecto el actor Rafael Frontaura escribe:

“No había preferencia clara por determinados temas, ni se cultivaba el criollismo ni el teatro de costumbres, ni la sátira social, ni la farsa, ni la obra histórica en forma que pudiéramos llamar preferente. Se escribía sobre cualquier tema, con no muy profundo estudio de los caracteres ni pulimiento de las situaciones ni del diálogo. Eran intentos de comedia... Carlos Cariola, estrenó muchas docenas de obras cómicas, algunas de ellas de ambiente populachero, pintado más por intuición que por conocimiento: fue un autor de éxito permanente y sus obras se mantuvieron en cartel por largo tiempo... Sin embargo, no hubo, pues una temática definida en estos intentos teatrales de los primeros cuarenta años del siglo. Se intentó todo, y esas experiencias no fueron inútiles... Los autores no presentaron una fisonomía típica ni acusaron características nacionales, pero fueron abundantes... y empeñosos, no se puede negar.”¹⁰⁰

Las compañías de teatro de la época eran llamadas “Profesionales” porque, por un lado, las compañías de Teatro Obrero estaban formadas por actores aficionados, es decir, trabajaban en otras cosas y hacían teatro para manifestar su descontento, a diferencia de los actores “Profesionales” que vivían únicamente del teatro. Para esto tenían que trabajar mucho, tener un amplio repertorio de obras y viajar por provincias para tener más público que el que

⁹⁹ Palabra con la que en Chile se denomina al Payaso. Esta nace en honor a un Payaso Norteamericano llamado Anthony que vivió en Chile. *Ibíd.* 54.

¹⁰⁰ PIGA, Domingo. “Dos generaciones del teatro chileno”. Santiago, Editorial Bolívar, Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1963. 97 p.

recibían en las grandes ciudades. Estos grupos se caracterizaban escénicamente por utilizar una serie de recursos técnicos nombrados anteriormente como el uso de consueta o apuntador de textos, uso de telones pintados, mismo vestuario para todas las obras y de responsabilidad exclusiva del actor, uso de candilejas¹⁰¹ en todos los montajes, es decir, falta de propuesta visual, de iluminación y vestuario para la obra que se representaba, aspectos que tienen relación con un profesionalismo relacionado solamente con lo utilitario y funcional, más que con lo artístico. Lo teatral estaba sujeto netamente a lo económico y a las exigencias del público para poder realizar giras, muchas funciones y tener un amplio repertorio en una misma semana. Con respecto a la dirección de los montajes, hay opiniones encontradas. Frecuentemente se dice que el término “director” recién se utilizó en Chile con la instauración del Teatro Universitario en el año 1941. Wilfredo Mayorga, autor y crítico teatral, cree que en el Teatro Profesional, sí había un concepto exacto de dirección y que si bien no se desarrollaba con “ese intelectualismo” de los Teatros Universitarios, que según su opinión han vuelto cursi al teatro, los directores de la época como Enrique Barrenechea, Juan Carlos Croharé o Esteban Serrador sabían como manejar a un grupo con profundidad y lograban una visión clara acerca de una obra teatral. De todas formas, las opiniones con respecto a la manera de hacer teatro en este primer período son encontradas. Según Nathanael Yáñez Silva, crítico teatral de la época, el apoyo del público al Teatro Profesional no se conservó con la llegada del cine por dos razones:

“... descuido en la presentación e interpretación de las obras y mayor descuido aún en la producción.”¹⁰²

¹⁰¹ Luces ubicadas al borde de la corbata escenario.

¹⁰² *Ibíd.* 90.

B. Actuación.

Por su parte, María De La Luz Hurtado¹⁰³, define el período que va entre 1900 y 1933 como el primer movimiento teatral propiamente nacional. Explica que a partir de 1920 surgen compañías profesionales que itineran a lo largo del país con amplios repertorios, que también incluyen textos de dramaturgos chilenos de la época, los anteriormente nombrados: Hernández, Mook y Cruchaga. A diferencia de Orlando Rodríguez y Yáñez Silva, ella no critica la forma de hacer teatro de los “Profesionales”, por el contrario rescata sus fortalezas:

“Para el realizador teatral, fue problemático establecer un espacio de identidad y de conducta propio, ya que no había tradición en Chile de una práctica teatral profesional... Fue una generación autodidacta, que se formó en la práctica escénica ante el público de Santiago y provincias... Si bien esta generación estuvo muy lejos de la modernidad que se iniciaba en Europa... ocupó un espacio social relativamente autónomo que se expresaba en la bohemia¹⁰⁴.”¹⁰⁵

Según Hurtado, esta etapa fue llamada “Época de oro del Teatro chileno”, ya que los actores y las actrices marcaron profundas huellas en un público que los acogió siempre. Se crearon salas de teatro de barrio¹⁰⁶, y poco a poco se fue formando un movimiento teatral con compañías, dramaturgos, salas, público y

¹⁰³ HURTADO, María De La Luz. “Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social.” Estados Unidos, Ediciones Gestos, 1997. 215 p

¹⁰⁴ Ver libro del actor Rafael Frontaura, “Trasnochadas”, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1957.

¹⁰⁵ *Ibíd.* 103.

¹⁰⁶ Actualmente muchas son casas comerciales del centro de Santiago que mantienen la original estructura teatral, por ejemplo la tienda “Hites”, ubicada en la calle Compañía al llegar al Paseo Ahumada.

crítica especializada¹⁰⁷. Los actores se relacionaban empáticamente con el público, rompiendo la cuarta pared con el uso de los latiguillos, morcillas y los apartes¹⁰⁸; el acento chileno que era una gran novedad para el público, ya que antes se actuaba solamente con acento español por la fuerte influencia que causaron estas compañías extranjeras, también ayudaba para que este se sintiera identificado. Toda esta renovación estuvo llena de tropiezos, por ejemplo la llegada del cine sonoro en 1929 que vació los teatros. Lentamente los artistas chilenos más que renovando la escena nacional estaban aprendiendo en el oficio.

“Enrique Baguena, Arturo Bürhle, Evaristo Lillo y Nicanor De La Sotta, en una actividad ininterrumpida de temporadas hasta 1928, establecen definitivamente el teatro nacional moderno... Luego Alejandro Flores, Rafael Frontaura y Pedro Sienna. Con estos últimos queda preparado el terreno para los conjuntos universitarios, con la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941”¹⁰⁹

La actividad teatral de estos años se centraba principalmente en la figura del actor, es más, las compañías llevaban los nombres de sus líderes. Predomina también la figura del actor por sobre la obra, y en más de una ocasión estas son adaptadas a la medida de los intérpretes. Brillaran actores como Arturo Bürhle, luego Alejandro Flores, pero muchas veces la sobre exposición de estas estrellas irá en desmedro de lo artístico.

¹⁰⁷ Ver libro de Nathanael Yáñez Silva, “Memorias de un hombre de teatro”. Editorial Zig- Zag, Santiago, 1966.

¹⁰⁸ Latiguillo: Remarque de palabras efectistas especialmente cuando el personaje sale de escena. Morcillas: parlamentos inventados por los actores con palabras de uso común que eran improvisados en escena para satisfacer las exigencias del público. Apartes: textos que eran dirigidos directamente al público donde el personaje comentaba la situación del momento o entraba en confianza con el público contando algún secreto.

¹⁰⁹ DURAN, Julio. “Panorama del teatro Chileno”. Santiago, Editorial del Pacífico S.A., 1959. 371 p.

“La época que nos preocupa se caracteriza por el auge del divo o el primer actor. Toda la actividad de una compañía se centra alrededor de esta estrella, que se ubica en obras adecuadas a su temperamento, olvidándose muchas veces del conjunto por la preocupación de su lucimiento personal. El público los sigue con fanatismo, y no solamente en el teatro sino en la vida pública. Estos actores llevan una vida bohemia, de tertulias hasta altas horas de la madrugada en cafés o restaurantes de moda. Es la época de la creencia popular que todos los artistas son trasnochadores, frívolos, irresponsables, que terminan su vida en la miseria y viviendo de la caridad pública. Conceptos erróneos, pues muchos llegaron a tener alguna posición económica o intelectual. Lo que ocurre, es que son hombres públicos en el sentido que todas sus acciones son más notorias que el resto de otro grupo de trabajadores profesionales.”¹¹⁰

José Pineda¹¹¹, explica que entre los actores del Teatro Profesional el tipo de interpretación es cliché y estereotipada, ya que se imitaban el modelo melodramático español “con todos los vicios propios de esa escuela de declamación¹¹²”. Existe una especialización externa, con moldes prefijados, sin profundización en el estudio de los personajes, manteniendo siempre vigente la personalidad del actor, y sin una mayor profundización entre un personaje y otro o entre los distintos géneros teatrales. Nadie se memoriza los parlamentos, de esta forma los actores se consideraban más virtuosos mientras mejor supieran

¹¹⁰ PINEDA, José. "Desarrollo del Arte Teatral en Chile desde sus orígenes hasta nuestros días". Memoria presentada para optar al título de actor. Santiago de Chile. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1997. 146 p.

¹¹¹ *Ibíd.* 110.

¹¹² Declamación: Así se denominaba antiguamente “el arte de decir los versos”. Era también la forma natural de actuación, dando énfasis y belleza a las palabras. Con el correr de los años se llegó al amaneramiento, al “discurso preñado de afectación”, que decía Racine. Pedro de la Barra, la consideraba “enemiga del teatro”, es decir, contraria a la buena dicción dramática, que busca la naturalidad y sencillez en la dicción. Los intérpretes declamatorios, se hacían por recetas. Había maneras, modos y modas. Eran los grandes divos quienes creaban los manierismos y que los demás actores copiaban, imitaban y seguían como si fuera una escuela: hablar con entonaciones, moverse de determinada manera, formulas convencionales de la actuación. En 1889 se funda la primera escuela de declamación, fundada por el actor Julio Garay, donde los aspirantes aprendían las reglas del buen decir.

improvisar los textos. Todo esto se explica con el hecho de que eran muchas las obras que estas compañías representaban, un estreno por semana, con funciones dobles de distintas obras:

“Las compañías tenían que hacer repertorio, era una época en que todo Chile tenía teatro, las compañías salían en giras cuando terminaban la temporada en Santiago. En septiembre u octubre ya partían de gira, primero al norte y, ya en diciembre al sur. Tenían que tener un repertorio de por lo menos diez obras montadas, para poder aguantarse dos semanas y llenar el teatro permanentemente, porque era el mismo público el que iba, en ciudades con treinta, cuarenta mil habitantes.”¹¹³

Es por eso que utilizaban al apuntador o consueta que se escondía tras una concha en la orilla del escenario, para dictarles los textos a los actores. Ellos tampoco recibían el texto completo de las obras, sólo las “partichelas”, papelitos con los pies de sus textos y el texto que debían decir. De esta forma, era fácil olvidar el propio texto por la falta de una línea de continuidad en la idea del dramaturgo.

“Sucede que se estrenaba dos veces por semana, había que tener apuntador. Nosotros le decíamos a nuestra apuntadora: *cuídame que estoy verde*.”¹¹⁴

“El actor tenía un doble oficio en aquella época: actuar y oír; primero oír y después actuar, lo cual era muy difícil, ya que las obras se hacían con tres o cuatro ensayos; además se cambiaban las obras tres o cuatro veces por

¹¹³ Entrevista a Wilfredo Mayorga en *Ibíd.* 90.

¹¹⁴ Entrevista a Olvido Leguía en *Ibíd.* 90.

semana. No había tiempo de estudiar mucho; sólo las indicaciones del director. El proceso de memorización no se conocía en aquellos tiempos.”¹¹⁵

En las compañías, los actores se dividen por categorías: primer actor, primera actriz, galán, galancete, damita joven, característico y los actores cómicos o de carácter. Los característicos hacían personajes tipo como el huaso, la vieja, la prostituta, que muchas veces podían ser también cómicos. El que cumplía las funciones de director de compañía era el primer actor. Para ser actor uno presentaba una “carta simple”¹¹⁶ a la compañía y si era aceptado, se convertía en actor meritorio, aquel que representaba los papeles pequeños. Luego se podía ascender en jerarquía, de meritorio a galancito, luego característico, segundo galán, primer actor de carácter, primer galán, para finalizar en primer actor.

Este rol dentro de la compañía también era definido por las propias cualidades de cada actor, lo que significaba que en sus personajes siempre estaba presente su personalidad. Ellos opinaban que el oficio se aprendía sobre las tablas, y cuando aparecieron los Teatros Universitarios se reían de los actores ya que no entendían la idea de que el teatro se enseñara en una sala de clases. Era mucha la fe que estos actores tenían en sí mismos, por eso que no les interesaba ensayar. Pineda los define¹¹⁷ como talentos brutos, actores no pulidos que sólo amaban el momento en que se exponían frente al público. De esta forma, ensayaban sólo para memorizar, así las funciones eran novedades, un lugar lleno de imprevistos del cuál ellos gozaban.

¹¹⁵ Entrevista a Pepe Rojas en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

¹¹⁶ Cita a Juan Pérez Berrocal en Ibíd. 90.

¹¹⁷ Ibíd. 110.

“Sin embargo, no ha de creerse que no hubo intentos por mejorar e intensificar la labor de los actores. En 1908, Adolfo Urzúa Rosas, publica el: *Tratado completo del arte de decir bien*”, donde explicita normas de actuación, alejándose de las caducas defendidas por la escuela española. El autor, entre otras cosas, reclama por una memorización de los parlamentos, normas de respiración y otras técnicas interpretativas. Desgraciadamente, estas intenciones de renovación, son rechazadas categóricamente por los actores nacionales que prefieren seguir usando el sistema español, donde se ocupa hasta la z y la s, como normas del buen decir interpretativo... A estos actores, dotados de brillantes condiciones, carentes de toda formación técnica y artística, sus dotes innatas les colocaron, de acuerdo a las formas establecidas, a la cabeza del teatro. ”¹¹⁸

Mario Cánepa, dramaturgo, crítico y estudioso de teatro chileno, afirma en una entrevista¹¹⁹ que los actores y actrices poseían tal ductilidad que eran capaces de actuar en zarzuelas, revistas, sainetes, operetas, alta comedia, y que al final de los sainetes y comedias, también bailaban cueca, cantaban, o decían monólogos. También es curioso observar que casi todos los principales actores de la época son autores teatrales¹²⁰. En relación al actor Rogelio Retes, Carlos Alonso en su libro “Teatro cómico chileno” comenta:

“Fue así como llegó a convertirse en un artista múltiple de la escena. Fue galán, actor dramático, actor cómico, humorista, cantante y director, actuando en compañías de zarzuelas, operetas, comedias, sainetes y revistas...”¹²¹

¹¹⁸ Ibíd. 110.

¹¹⁹ Ibíd. 90.

¹²⁰ Ibíd 100.

¹²¹ Opinión acerca del actor Rogelio Retes en ALONSO, Carlos. “Teatro cómico chileno”. Santiago de Chile, Sociedad de autores teatrales de Chile, 1993, 153 p.

Cánepa, defiende a estos actores frente a los que posteriormente se formaron en los teatros universitarios, por la inmensa labor que hicieron en giras nacionales y barrios, renovando continuamente el repertorio y al público. Cree que la institucionalización del teatro sólo lo burocratizó, junto con lo cual desaparecieron los teatros de barrio y el Teatro Obrero.

“Nuestro pueblo estaba cerca de los actores, aplaudía sus interpretaciones con el entusiasmo que él sabe hacerlo. Ahora el pueblo se ha alejado de los espectáculos teatrales y ha sido acaparado por el cine, que le ofrece funciones populares, en los teatros de barrios... El público hace treinta años, era más cariñoso, más afectivo, con sus artistas, que el de hoy. Los seguía a todos los teatro donde actuaban los de su predilección.”¹²²

C) Actuación cómica.

a. Teatro Profesional cómico.

Los antecedentes de la comicidad en el actor chileno los encontramos en las compañías extranjeras que no abandonaban los escenarios del país ya que encontraban aquí una amplia acogida. Hacia 1910, eran los conjuntos españoles, tanto de operetas, como de zarzuelas y comedias, los que se llevaban las mejores palmas del público chileno, gozador del teatro¹²³. Poco a poco estos grupos comenzaron a disminuir, por la construcción del canal de Panamá en 1914, pero eso forzó a la creación de las compañías nacionales.

¹²² Ibíd 100.

¹²³ Cita a Mario Cánepa en BLANCO, J. y VIVANCO, D. "La Commedia Dell'Arte". Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de teatro de la Universidad de Chile. 1988. 131 p.

“La comedia era el tipo de teatro que predominaba. Primero la zarzuela, teatro español, opereta, revista, sainete. La comedia es el género motriz que le da prestancia al teatro. El buen comediante hace todos los géneros. La comedia es la madre del teatro.”¹²⁴

Con respecto a la jerarquía del cómico en una compañía de teatro profesional, este nunca iba a ser el galán o primer actor, pero, según José Pineda¹²⁵, los cómicos eran muy bien recibidos por el público y muchas veces no importaba el nombre de la obra sino quienes la interpretaban, porque una buena compañía de teatro debía tener muy buenos comediantes¹²⁶. Eran actores agradables, simpáticos y encargados de aligerar las situaciones. Antes del año 30, ellos también representaban monólogos cómicos escritos por los mismos actores. Ejemplos de esta época fueron: Pepe Rojas, Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Arturo Bührlé, Enrique Baguena, Evaristo Lillo, Lucho Córdova, Américo Vargas, Jorge Quevedo, Eugenio Retes, Romilio Romo, entre muchos otros¹²⁷. El actor Carlos Alonso presenta en su libro reseñas de casi todos los actores que se destacaron durante este período. Este es un material interesante de analizar por la manera en que el actor se refiere a cada uno de sus colegas; en él, muestra todos los pormenores de sus vidas en el quehacer teatral. A continuación presentamos una serie de definiciones, hechas por Carlos Alonso, de los distintos tipos de obras cómicas representadas en la época por dichos actores:

¹²⁴ *Ibíd* 115.

¹²⁵ Entrevista realizada por Javiera Del Campo, Octubre de 2002.

¹²⁶ Dice el crítico Nathanael Yáñez Silva acerca de Alejandro Flores “No se le iban a ver las obras que representaba, sino que se le iba a ver a él, a oír su voz de violoncello”. YÁNEZ, Nathanael. “Memorias de un hombre de teatro”. Santiago, Editorial Zig- Zag, 1966. 142 p.

¹²⁷ ALONSO, Carlos. “Teatro cómico chileno”. Santiago de Chile, Sociedad de autores teatrales de Chile, 1993, 153 p.

- Comedia: Farsa dramática de enredos y desenlace festivo o placentero. Tiene por objeto frecuentemente corregir costumbres, satirizando los errores o vicios humanos.
- Sainete: Obra cómica sentimental de carácter popular, irónico e ingenua, con la sencillez de tipos más primitivos.
- Entremés: Pequeña pieza dramática jocosa de agudo realismo costumbrista de ambiente popular, en un acto.
- Astracana: Nombre dado al género teatral cómico grotesco en que predominan la bufonada y las situaciones inverosímiles.
- Sketch: Motivos cómicos o sentimentales de corta duración que se desarrollan en los más diversos lugares.
- Juguete cómico: Son obritas de teatro livianas de caracteres jocosos, breves y ligeros.
- Pasacalle: Son las diversas escenas callejeras de situaciones divertidas, desarrolladas entre dos o más personajes, en forma breve.

También estaban los espectáculos no convencionales como la Revista. Esta es una sucesión de cuadros picarescos y breves sketches, donde se satirizan las costumbres cotidianas. Se destacaron en este “género frívolo” las revistas de Luis Sarnatare y Jesús Sánchez. Carlos Alonso, comenta que la mayoría de los actores de la época trabajaron en los famosos teatros de Revistas “Burlesque”, “Picaresque” o “Balmaceda”, lo que sin duda los adiestro en su relación con el público, y en el género cómico. Estos teatros fueron la “escuela” de la mayoría. En ellos las actrices bailaban y cantaban con ropas ligeras y mucho encanto femenino. En estas compañías también había actores y actrices cómicas. Por ejemplo, Ana González, comenzó actuando en una compañía de actores aficionados y después en el Teatro Balmaceda, que se encontraba ubicado frente a la Pérgola de las Flores de Mapocho, en una compañía de Revistas.

Otro gran ejemplo es el de Iris Del Valle, quien también trabajó en radioteatro, donde creó a su conocido personaje la Pelá, una empleada doméstica.

Existe todavía otra clase de cómicos en esta época: Lucho Córdova y Olvido Leguía. Ellos por mucho tiempo trabajaron en la Compañía Leguía-Córdova que fundaron juntos en 1937, haciendo sólo obras cómicas, durante más de 40 años. Es importante destacar que junto a la compañía de Américo Vargas, fueron los únicos grupos de Teatro Profesional, que continuaron su labor tras la formación de los Teatros Universitarios. Ambos desarrollaron el género cómico. Lucho Córdova, tomaba temas y noticias de la época, para escribir sus obras. Trabajaba con personajes chilenos como el roto, el huaso, los patucos, para que la gente se sintiera identificada, ya que también en esta época, a un mismo teatro iba todo tipo de gente, desde ministros hasta los vendedores de la vega. Consideraba al personaje cómico como eje de sus obras y al compararlos con los actuales comediantes, cree que en su época la actuación cómica era más grandilocuente tanto en su mímica como sus acciones, y los actores eran graciosos tanto en su letra como en su interpretación gestual. De todas formas hay que tener en cuenta que los teatros donde actuaban eran, por lo menos, ocho veces más grandes de lo que son ahora. Todas las obras de Lucho Córdova tenían una moraleja, que según él era aprendida por el público a través de lo cómico que tienen las situaciones, por muy dolorosas que sean, así lo hacemos es un ejercicio más difícil, “porque cuesta más hacer reír a la gente que hacerla llorar”¹²⁸.

En una entrevista¹²⁹, María Olvido Leguía, destaca la importancia que el género cómico tenía para la gente, y explica que con el surgimiento de los Teatros Universitarios este se diluye. No obstante, rescata el nacimiento de esta

¹²⁸ Entrevista Lucho Córdova en REYES, Teresita. “El chileno en la comedia”. Tesis para optar al título de Actriz, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979. 112 p.

¹²⁹ *Ibíd.* 90.

nueva mirada del teatro y el arduo trabajo realizado por los estudiantes. Es más, junto a Lucho Córdova, no dudaron en prestarles a los jóvenes de la Universidad de Chile, el Teatro Imperio y todo lo que les sirviera para su debut en 1941 con las obras “Ligazón” de Valle Inclán y “La guarda cuidadosa” de Cervantes.

Para el estudio de este período he entrevistado a la actriz cómica Yoya Martínez, quien a sus noventa y un años nos contó su experiencia teatral junto a la compañía Leguía-Córdova:

- ¿Cómo se inició en la Actuación?

“Yo empecé con Lucho Córdova en 1937. Era una compañía de comedias cómicas. Al principio hacíamos toda clase de obras: inglesas, francesas, americanas, pero un día un señor le trajo a Lucho una obra escrita por él, y la hicimos y gustó. Fue un éxito, entonces ahí Lucho comenzó a escribir. Y como era muy ocurrente, muy gracioso, hacíamos obras de él no más, después.

Eran de diferentes temas, siempre para reírse, porque era compañía de comedias cómicas. Empecé a los veintisiete a hacer teatro. Antes trabajaba en una oficina de compra y venta de propiedades, nada que ver, pero no era un trabajo antipático. A mí el teatro me gustaba mucho. Casi todas las obras de la época eran extranjeras, yo vi a Margarita Xirgú. Luego apenas salió la televisión me llamaron. Comenzamos con “La Madrastra” de Arturo Moya Grau.”

- ¿Cómo descubrió su veta cómica?

“Lucho me descubrió y me tomó para hacer papelitos. Antes cuando se hacía teatro, después de las obras era costumbre que el actor que sabía cantar,

declamar, tocar piano o guitarra, lo hiciera. Se llamaba Fin de Fiesta. El público se quedaba para ver las gracias que tenían los actores, y eso no era siempre cómico.

Yo tenía una vocecita chiquitita, entonces cantaba un poquito. Un día una actriz de la compañía se enfermó y no podía actuar. Entonces me probaron, porque yo cantaba y hablaba muy bien... Y después me dejaron de actriz, haciendo Fin de Fiesta y todo.

Me acuerdo que en ese tiempo estábamos en el teatro y entre Vermouth y Noche, íbamos a la Radio Minería, al frente de nuestro teatro, y salíamos pintados como puerta, tal como estábamos e íbamos y actuábamos. Luego nos íbamos corriendo a hacer la otra función. Era una actuación gravada con público, también al aire.

También hacíamos itinerancias, recorríamos todo Chile, de norte a sur. Llevábamos todo el repertorio que habíamos hecho en el año.

Actuábamos todos los días de la semana, no había día de descanso. Ahora trabajan de jueves a domingo. Antes había mucho público. Cuando a una obra le iba bien, no se sacaba de cartelera. Vermouth y Noche teníamos función de la misma obra.”

- ¿Cómo era el trabajo con Lucho Córdova, cómo montaban una obra?

“Nosotros ensayábamos una o dos veces, era super rápido él para hacer sus obras. Obras que duraban dos horas. Comenzábamos a las siete y terminábamos a las nueve.

Lucho era muy agradable. Él dirigía, actuaba y escribía, era el primer actor. Sacaba todos los aplausos porque era muy gracioso. Olvido Leguía, su mujer, era una dama de teatro, pero ella hacía también teatro de obras serias.”

- ¿La mayoría de las Compañías hacía Teatro Cómico?

“No, en ese tiempo venían muchas compañías de afuera, y muy buenas, entonces había todo tipo de teatro.”

- ¿Existía una jerarquía entre los actores?

“Claro, uno era primer actor, segundo actor, la actriz cómica, yo era eso desde el comienzo. Lucho me descubrió la veta cómica. Hice muchos papeles.”

- ¿Actuaban con apuntador?

“Sí, él estaba en la concha del escenario. Él nos daba la letra si nos olvidábamos, pero casi siempre nos sabíamos los textos.”

- ¿Qué le pareció la llegada de los Teatros Universitarios?

“Estupendo, muy regio, porque hacen las cosas muy bien. Lamentablemente yo no vi el estreno del Teatro Experimental, en el Teatro Imperio, que quedaba en la calle Estado, en un pasaje.”

- ¿Cuáles eran las diferencias de su teatro con el de los universitarios?

“Nosotros hacíamos un teatro muy liviano, cómico, y ellos hacían obras serias.”

- ¿Qué papel que haya realizado recuerda con importancia?

“Yo recuerdo con mucho cariño, uno que lo hice con la Universidad Católica, en la obra “Topografía para un desnudo”. Tiempo después, supe que había sido premiada como la mejor actriz, pero me vine a enterar cuando volví a Chile, una amiga me contó.”

- ¿Cuál es la importancia del actor cómico?

“La importancia que tiene es que no cualquiera puede hacer reír a la gente, hay que tener condiciones.”

- ¿Cree que es importante que un actor en formación estudie técnicas y estilos de actuación cómica?

“Yo no estudié nunca porque cuando yo empecé no había teatros que enseñaran eso. No existían las Escuelas de Teatro. Y claro que a los actores ahora les deberían enseñar técnicas cómicas, porque un actor tiene que hacer de todo, tanto hacer reír como hacer llorar.”

- ¿Por qué cree que es importante el humor dentro del teatro?

“Es importante porque la gente tiene muchos problemas a cuestas y si hay una compañía de teatro que la va a hacer reír, la persona va a ir allí para olvidar su problema. La gente sale contenta.”

- ¿Qué es lo más importante que debe tener un actor?

“Un actor debe tener constancia. Estudiar, aprender, observar, observar mucho.”¹³⁰

3.2.2. Teatro Universitario y las Compañías Independientes: 1941-1973.

A. Antecedentes históricos teatrales.

En este período, el país vive grandes cambios, tanto en el aspecto político, como en el económico y educacional. Cada vez las exigencias al gobierno comienzan a ser más fuertes, producto de la gran demanda social, que aumentó sus expectativas.

“El teatro no es un fenómeno que se produzca aisladamente, con prescindencia de los factores socio-económicos de su tiempo. Por eso debemos recordar, para situar en sus límites históricos a nuestra generación, del 41, que en el año 1938 se produjo en Chile un cambio político de enorme trascendencia: el triunfo del Frente Popular, lo que se tradujo en un cambio social y económico de excepcional importancia, a través de un vasto plan político, económico y cultural, y una transformación de la faz del país, terminando con el XIX en que aún vivíamos.”¹³¹

Producto de dichas circunstancias, existe un fuerte crecimiento de la participación política y social, sobre todo de grupos que antes no se manifestaban electoralmente, como pobladores, campesinos, mujeres y jóvenes. También se producen cambios en los grupos sociales, primero la fusión de dos sectores de la clase alta: la antigua tradicional y la nueva empresarial. Segundo, el incremento de los sectores medios y su diferenciación en las capas de ingresos altos que asumen una actitud más conservadora, y las

¹³⁰ Entrevista realizada por Javiera del Campo en Santiago, Septiembre de 2004.

¹³¹ *Ibíd.* 100.

capas de menores ingresos que se unen al proletariado. En el aspecto educacional, se produce una homogenización y expansión de las universidades chilenas. Esto se reflejó en el aumento de estructuras y organismos de formación profesional, investigación científica, tecnológica y humanística, de extensión artística y comunicativa. Por otro lado existe una gran influencia cultural extranjera, producto de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española; el Ballet del Coronel de Basil, Ballet Joos, que integraba teatro y danza, la compañía teatral de Luis Jouvet, Margarita Xirgú y su repertorio lorquiano, grandes directores musicales y también solistas como Heífetz, Rubinstein, Brailowsky, Elman; todos ellos fueron vistos por los estudiantes universitarios en el Teatro Municipal.

“La galería del Teatro Municipal fue la cuna donde nacieron, en el fondo, los teatros universitarios. La juventud de esa época, era muy inquieta. Nos íbamos a la galería del Teatro Municipal y veíamos a estos grandes músicos... Llega esa compañía (acerca del ballet de Basil) y entonces nosotros empezamos a ver unidad de iluminación, decorados y vestuarios hermosísimos, coreografías creativas de grandes coreógrafos... Ellos, en ese momento, tenían a los mejores bailarines del mundo.”¹³²

Es en este alentador panorama para el desarrollo cultural, donde se produce el movimiento teatral universitario impulsado por un grupo de estudiantes, que son apoyados por la Universidad de Chile y Católica, y una sociedad abierta al movimiento renovador.

¹³² Entrevista a Pedro Mortheiru en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

“Dentro de este proyecto global de las universidades, los teatros que dependían de ellas son reconocidos como organismos importantes, y logran una consolidación estética y orgánica. Una serie de factores convirtieron a las universidades en fuerzas motrices de la actividad escénica chilena: a partir de ese período hicieron una extensa labor de producción de docencia, prestaron asesoría y orientación a los grupos aficionados de provincia, fomentaron la dramaturgia nacional a través de la organización de concursos y talleres de creación y del otorgamiento de becas de perfeccionamiento en el extranjero para los artistas locales.”¹³³

De esta forma se creó el momento propicio para el surgimiento de las instituciones teatrales universitarias. Aspectos favorables a partir del nacimiento de las escuelas de teatro¹³⁴ fueron no sólo la enseñanza de técnicas teatrales para el actor en formación, si no también la creación de directivas para el fomento y la divulgación del arte dramático en los centros obreros de empleados y estudiantes con el fin de formar nuevos creadores artísticos, a través de festivales de teatro nacionales y regionales. Es decir, nace un movimiento renovador a nivel nacional.

“Se produjo un reventón cultural espontáneo durante el gobierno de Don Pedro Aguirre Cerda, cuyo lema era *Gobernar es educar*. Así fue como nació la Sinfónica, el Ballet, las Revistas culturales y los Teatros”¹³⁵

¹³³ PIÑA, Juan Andrés. Prólogo en “Antología del teatro chileno contemporáneo”. Madrid, Editorial Fondo de Cultura Económico, 1992. 55 p.

¹³⁴ En 1945 se crea la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, luego en 1942 se forma la Escuela de la Universidad de Chile, la que en el año 1949 fue recién decretada como tal. SOTOCONIL, Rubén. “20 años de Teatro Experimental”. Venezuela. Gráficas Internacional. 1992. 231 p.

¹³⁵ Entrevista a Domingo Tessier en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

El estado protege directamente las actividades teatrales con la creación de la Ley N° 5563 el 11 de Enero de 1935, la que libera de impuestos y otorga un 50% de rebaja de pasajes y fletes a toda compañía declarada “nacional”, siempre que esté formada por un 75% de personal chileno y represente un porcentaje prudencial de obras nacionales que generalmente es fijado en un mínimo de 30%. Estas funciones y la aplicación de la ley son de responsabilidad de la Universidad de Chile por intermedio de su Departamento de Teatro Nacional y sus objetivos principales son los siguientes: creación de un fondo de socorro para artistas, protección de los artistas en sus relaciones con los empresarios a través de la fiscalización y supervisión de sus contratos de trabajo, vigilancia del correcto pago a los autores de los derechos establecidos por la Ley de Propiedad Intelectual, propiciar certámenes teatrales de estímulos con premios en efectivo para compañías de Teatro Profesional y Obrero, promover la construcción de teatros o el arrendamiento de estos, fomentar la enseñanza del arte escénico, subvencionar a compañías extranjeras para que estrenen obras de autores nacionales y formar compañías para realizar giras a provincias con obras y elencos nacionales. Desgraciadamente ya en el año 52 la Ley había sido privada del financiamiento necesario para su realización de forma integral y operativa. De todas formas el Departamento del Teatro Nacional continuó su labor hasta 1974 cuando se eliminó la Ley de Protección al Teatro Chileno, y se impuso un 22% de impuesto a los ingresos brutos de taquilla. Solamente las obras que el Ministerio de Educación decreta como *culturales* son exceptuadas. Y lo *cultural* bajo el punto de vista de las autoridades de la dictadura dejó mucho que desear.

En relación a los Teatros Universitarios, estos buscaban en primer lugar actualizarse con respecto a los avances técnicos y artísticos europeos que unificaban los distintos elementos de la puesta en escena, con una técnica, interpretación y una dirección definida.

Se crea el Teatro Experimental de la Universidad de Chile que tiene como cuna el Instituto Pedagógico, donde desde 1935 existe un centro artístico: el CADIP. Trabajan en él, Pedro De La Barra, Edmundo De la Parra, Rubén Sotoconil, Bélgica Castro y Pedro Orthous. Estrenaban obras escritas y realizadas por ellos mismos. También crearon la “Orquesta Afónica”, un coro a capella que dramatizaba de forma caricaturesca cantando a varias voces distintas composiciones musicales sin transiciones, para expresar lo grotesco, lo humano y lo humorístico. Era un espectáculo dirigido por Pedro De La Barra, de estilo surrealista y que itineraba por la universidad entusiasmado a los estudiantes.

“Moisés Miranda, estudiante de Francés del Instituto Pedagógico y músico aficionado, con mucho talento, ideó, con ocasión de las ingeniosas Veladas Bufas que otrora se hacían en las Fiestas de la Primavera, un juego musical excéntrico que denominó *Orquesta Afónica*. Era una orquesta sólo de voces, sin instrumentos, que hacían un espectáculo cantando numerosas melodías a varias voces y pasando de una a otra composición musical sin transiciones, utilizando el método de contrastes. La originalidad, la perfección, el humor, la maestría de la dirección de Pedro De La Barra hicieron de este espectáculo juvenil y aficionado el gran éxito artístico de todos esos años anteriores a 1941. Y esta actividad artística universitaria, nacida y mantenida entre los estudiantes, fue el germen de donde nació luego un grupo teatral del pedagógico, el CADIP, y el Pequeño Teatro Universitario y finalmente el Teatro Experimental. Habría que recordar los nombres olvidados de esos pioneros, tal como los conocían los estudiantes de 1933 en adelante: el Negro Miranda, el Flaco Barahona, el Popeye Bari, Pepe Angulo, el Pituto González.”¹³⁶

¹³⁶ Cita a Domingo Piga en SOTOCÓNIL, Rubén. “20 años de Teatro Experimental”. Venezuela. Gráficas Internacional. 1992. 231 p.

Más adelante, gente del CADIP y alumnos de la Escuela de Derecho crean en febrero de 1941 el Teatro Experimental. Los objetivos con los cuales ellos comenzaron a trabajar fueron los siguientes: difusión del teatro Clásico y Moderno, formación de un teatro escuela, creación de un ambiente teatral, es decir, de un público que acompañe, enriquezca y critique, y por último, presentación de nuevos valores en actuación y dramaturgia nacional. Desde esta fecha contaron con la sala número trece de la Casa Central de la Universidad de Chile. Su primer estreno fue el 22 de junio de 1941 en el Teatro Imperio, donde actuaba la compañía cómica Leguía –Córdova, con “La guarda Cuidadosa” de Miguel de Cervantes y con dirección de Pedro De La Barra, y “Ligazón” de Ramón Del Valle-Inclán, con dirección de José Ricardo Morales. Alcanzaron a tener nueve representaciones de estas obras. Más adelante y luego de varias funciones de distintos montajes les fue concedida ayuda económica por parte de la Universidad. Finalmente el Teatro Experimental fue reconocido en forma oficial como una sección de la Universidad de Chile en dependencia directa de la rectoría.

“Visto lo acordado por el Consejo Universitario en sesión del 27 de agosto pasado, decreto: crease un organismo que, con el nombre de Teatro Estudiantil, tendrá por objeto fomentar entre los estudiantes que tengan aptitudes para ello. Este dependerá directamente del Rector de la Universidad. Dese cuenta al consejo universitario, comuníquese y publíquese”¹³⁷

Al año siguiente, 1942, el Ministerio de Educación, le otorga una subvención anual.

¹³⁷ Parte resolutive del decreto de rectoría de la Universidad de Chile N° 641, firmado el 5 de Septiembre de 1941 para la creación Teatro estudiantil. Fue firmado por el rector don Juvenal Hernández y su secretario general, el señor Enrique L. Marshall.

Los fundadores del Teatro Experimental fueron principalmente estudiantes de pedagogía y de derecho de la universidad; entre ellos se destacan: Pedro De La Barra, Gustavo Erazo, Moisés Miranda, Inés Navarrete, María Maluenda, Roberto Parada, Bélgica Castro, Pedro Orthous, Rubén Sotoconil y los españoles José Ricardo Morales, los hermanos Héctor y Santiago Del Campo.

“El espectáculo teatral, no es obra de uno, como la poesía y la novela. Intervienen directores, actores, escenógrafos, electricistas... también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros esos elementos?, La respuesta sería: están, existen, pero en potencia. Formémoslos. Pero no haciendo trabajar a los aficionados en obras grotescas e insustanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna... se necesita formar gente nueva que supere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-social. Es preciso promover un movimiento amplio y serio, que no se quede en el autor o el actor, sino que abarque los múltiples problemas del teatro.”¹³⁸

Desde su fundación, el Teatro Experimental montó ininterrumpidamente más de tres obras anuales como promedio. En su repertorio figuraban obras de antiguos y nuevos dramaturgos chilenos, y los clásicos y contemporáneos extranjeros, prácticamente desconocidos por el público del país. Estos montajes adquirieron un carácter especial marcado por una forma de trabajo donde el director guiaba todo y el elenco se sometía a su visión y conceptos previos al montaje. Era un teatro donde primaba el texto y la percepción del director; ambas cosas eran estudiadas a fondo poniendo especial énfasis en el aspecto psicológico del método de Stanislavsky. De esta forma, este período fue llamado “Teatro de directores”, creándose una especie de dictadura por parte del director, quizá necesaria para el incipiente teatro chileno. Hay que tomar en

¹³⁸ Cita a Pedro De La Barra en *Ibíd.* 110.

cuenta que antes del año 40 el primer actor era quien guiaba en cierta forma a la compañía, pero más como líder de un grupo que como pensador y creador de líneas estéticas y éticas para el desarrollo de un montaje. Ahora, los ensayos de una sola obra duraban más de tres meses y no se hacían más de cuatro estrenos al año, a diferencia del teatro profesional donde había un estreno semanal y en los peores casos, sólo dos ensayos por obra. También el diseño de los montajes era sumamente cuidado y particular, porque por ejemplo, en la época profesional, se utilizaba un telón pintado, para el fondo de distintas obras, tampoco existía la escenografía corpórea, es decir, nace el concepto de diseñador teatral como eje responsable de todo el mundo visual que se registra en escena. Los primeros años de la Escuela de Teatro de la Chile, la carrera de diseñador teatral llevaba el nombre de estudios técnicos teatrales.¹³⁹

En 1943, con líneas muy similares a las establecidas por el Teatro Experimental, un grupo de actores aficionados encabezados por Pedro Mortheiru y Fernando Debesa, ambos estudiantes de arquitectura, y Teodoro Lowey y Gabriela Roepke, estudiantes de música y literatura respectivamente, crean el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Ellos al igual que los iniciadores de la Chile se vieron motivados por las compañías extranjeras que se presentaban en el Teatro Municipal. Es más, en 1941, Margarita Xirgú, como una forma de reafirmar los aportes de las compañías que llegaron a Chile, propuso la formación de una escuela de teatro en la Universidad Católica, pero esta idea no obtuvo resultados por la falta de recepción del proyecto por parte de las autoridades y porque el sistema de enseñanza propuesto por la actriz catalana no era adecuado para el nivel que tenían los estudiantes. Luego en 1942, Roque Esteban Scarpa, profesor de la universidad solicita a Monseñor Francisco Vives, pro-rector, la formación de un teatro universitario. Este accede

¹³⁹ Diseñadores del Teatro Experimental desde 1941 a 1961 fueron: Héctor Del Campo, Oscar Navarro, Bernardo Trumper, Carlos Johnson, Guillermo Nuñez, Ricardo Moreno, Raúl Aliaga, Fernando Krahn, Sergio Zapata, entre otros.

y lo pone en contacto con Pedro Mortheiru para el montaje de la primera obra del Teatro de Ensayo "El Peregrino", autosacramental del autor clásico José de Valdivieso. La obra es estrenada el 17 de octubre de 1943 en el Teatro Cervantes de Valdivia, para luego ser presentada en el Teatro Miraflores de Santiago. A comienzos de 1944 se forma el equipo técnico del Teatro de Ensayo: Pedro Mortheiru como director, Edgardo Cruz como administrador, Teodoro Lowey como ayudante del director, Gabriela Roepke como secretaria General, Roque Esteban Scarpa como asesor literario, y Fernando Debesa como escenógrafo y vestuarista. Más tarde algunos actores del Teatro Profesional, como Ana González, Justo Ugarte, Mario Montilles y Gabriela Montes, también se integrarán al TEUC.

"Así nació el Teatro de la Universidad Católica, que con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, surgido dos años antes, iban a renovar totalmente la actividad teatral chilena y a formar generaciones de actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, diseñadores de vestuario e iluminadores... Ambos teatros, por distintos caminos, habían llegado a principios semejantes, la labor de ellos se centro en la misma dirección y sus esfuerzos se sumaron. En esta forma, Santiago y Chile vieron transformarse su ambiente teatral. A las grandes obras del repertorio universal se agregaron escenificaciones estudiadas hasta el último detalle. Y para este teatro, concebido en un nuevo espíritu, se fue formando un nuevo público. Nuestros actores eran aficionados llenos de fervor, pero carecían de una técnica amplia. Por eso, muy pronto, los grupos universitarios crearon escuelas de actuación, donde se formaron los actores de acuerdo a los conceptos de un teatro artístico."¹⁴⁰

¹⁴⁰ Cita a artículo escrito por Fernando Debesa en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. "La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950". Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

En Santiago, bajo el alero de la Universidad Técnica del Estado, hoy Universidad de Santiago, nació el Teatro Teknos, dirigido por el poeta y profesor Raúl Rivera. En él actuaron inicialmente alumnos de la Universidad Técnica y luego actores formados por el Teatro Experimental. Teknos realizó muy buenas producciones artísticas hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha en la que el teatro fue clausurado por órdenes militares.

La Universidad de Concepción, de igual manera creó un teatro en 1947, que junto con el de la Universidad de Antofagasta, fueron los que lograron desarrollar escuelas teatrales. Posteriormente, se sumarán los Teatros de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, Antofagasta y Chillán, y los Teatros de la Universidad del Norte y de la Universidad Austral. El Teatro de la Universidad de Concepción, comenzará su fuerte desarrollo desde finales de los 50 con la presencia del Rector David Stichkin y el fundador del Teatro Experimental, Pedro De La Barra¹⁴¹. A esta universidad concurren, una generación de jóvenes recién egresados de la Universidad de Chile, quienes más adelante se convertirán en destacados teatristas del medio nacional, ellos son Gustavo Meza, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jorge Gajardo, Nelson Villagra, Shenda Román y Tennyson Ferrada, entre otros. El teatro de la Universidad de Concepción, más allá de ser un gran aporte en términos de lenguaje escénico, estableció fuertes lazos con los obreros y mineros de la zona de Talcahuano y Lota, y con los campesinos de la zona sur. También, la Universidad, generó todo un movimiento artístico, cultural e intelectual relacionado a la literatura, la música folklórica y de la nueva canción chilena, la plástica, la danza, la filosofía y las ciencias sociales, de esta forma, profesores y estudiantes, se preocuparon de desarrollar un sentido nacional y latinoamericanista.

¹⁴¹ También será director a partir del año 1961 del Teatro de la Universidad de Antofagasta, el Teatro Arte y el Conjunto Artístico de la Cárcel de esa ciudad. En Arica se hará cargo de la dirección de la Escuela Experimental de Teatro.

Es así como durante la década del 50 se consolida firmemente el Teatro Universitario en todo el país:

“... este quehacer múltiple convirtió a los teatros universitarios en auténticas instituciones sociales. La incorporación y permanencia en ellos estaba sujeta a normas precisas; eran finitos e identificables; había una cierta fluidez e intercambio entre las distintas escuelas y compañías, ya sea en calidad de alumnos, profesores, directores, actores o técnicos. Ello hacía que se fuese compartiendo diversos niveles de experiencia formando un sólido estrato común... Todo lo anterior conllevó a la postre un alto nivel de especialización de este quehacer artístico, unido a su profesionalización... De esta manera, se fue conformando una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios que se expresaba en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural. Su acción tuvo siempre un carácter nacional, en el sentido de que su destinatario ideal era la sociedad en conjunto, avalados en el hecho de estar interpretando una concepción cultural prevaleciente e impulsada desde un Estado representativo.”¹⁴²

En relación a la metodología teatral ocupada por los teatros universitarios, se instaura una forma de trabajo muy vagamente desarrollada por algunos teatristas del teatro profesional, como Enrique Barrenechea, por ejemplo. Ésta es llamada “Teatro de Directores”, en donde el montaje de la obra se hacía en base al concepto previo que el director proponía para montar la obra.

¹⁴² HURTADO, María De La Luz. “Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980”. University of Minnesota y CENECA. 1982. 339 p.

“Los postulados de las vanguardias europeas; las doctrinas de Piscator, Craig, Stanislavsky o Meyerhold; la influencia de Barrault o Jouvet han regenerado la práctica teatral.”¹⁴³

A mediados de la década del cincuenta, en respuesta al autoritarismo de los directores del Teatro Universitario y diferencias en relación al repertorio y ética teatral, surgen los Teatros de Bolsillos¹⁴⁴ como una nueva forma de producción escénica, una mezcla de salas pequeñas, elencos reducidos y temporadas cortas. Son creados por gente de teatro, actores y directores, que surgen de las universidades, Católica especialmente, producto de su oposición contra la dictadura de los directores, respeto absoluto del texto, la crisis con el método de Stanislavsky, la búsqueda de nuevas metodologías de trabajo y finalmente discrepancias políticas que ya comienzan a notarse en todos los grupos del país. Su método sintetizaba su formación académica, la necesidad de una modernización de la escena, la elevación ética y estética de los repertorios, con las condiciones del medio comercial o las posibilidades de encontrar financiamiento en entidades públicas o privadas. Jugaron un rol muy importante capaz de complementar y cuestionar a los teatros institucionales, y de entregar al público nuevos horizontes. Eligieron el teatro de texto, de vanguardia o divertimento, de autores contemporáneos de moda en Estados Unidos y Europa¹⁴⁵, así como a autores chilenos jóvenes, como es el caso de Jorge Díaz quien trabajó junto a la Compañía de Teatro Ictus. A pesar de que fueron muchísimos los grupos que se crearon, actualmente sólo se destaca por su solidez y perdurabilidad a esta última, fundada por los alumnos de la Universidad Católica de tercer año de Actuación: Claudio Di Girólamo, Jaime

¹⁴³ *Ibíd.* 133.

¹⁴⁴ Llamados así por lo pequeño de las salas, con capacidad máxima de cincuenta personas. Entre las más importantes estaban La Comedia, Petit Rex, El Arlequín, L'Atelier y Talia. Actualmente no nos impresiona, pero hasta esa época se acostumbraba actuar en salas con ochocientas butacas.

¹⁴⁵ Osvaldo Dragún, Peter Shaffer, Eugene Ionesco, Arnold Wesker, Harold Pinter, Jean Anouilh, Freidrich Dürrenmatt, Edward Albee, Murray Shisgal y Yukio Mishima.

Celedón, Paz Irarrázabal, Carla Cristi y su profesor Germán Becker.

“Desde sus inicios como teatro aficionado, Ictus nunca fue un teatro de directores, como lo fueron, por ejemplo, los teatros universitarios. Allí el director hacía lo que quería y el que no acataba se iba.”¹⁴⁶

Para la dramaturgia, el decenio siguiente, año 60, es la “Década de oro”. Se dan a conocer autores como: Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Egon Wolf, Alejandro Sieveking, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, y Jorge Díaz. Esta explosión de autores es generada por un clima de modernidad logrado en la escena chilena gracias al establecimiento de los teatros universitarios, los grupos experimentales y las salas de Bolsillo. Estos autores buscaban reflexionar acerca de temáticas nacionales, con un lenguaje, situaciones y conflictos más cercanos a la realidad, pero siempre con proyecciones universales y de reflexión moral.

“Hemos pensado mucho en la mejor forma de trabajar en el teatro y para el teatro, y creemos que ahora corresponde sin reservas entregar este afán al fomento de la dramaturgia chilena. El entusiasmo por el teatro despertado en Chile en los últimos quince años, hace pensar en su solidez definitiva, y no hay duda que para obtenerla se precisan autores... Este es el momento de los autores, es su turno. Trabajando con ellos quedará cerrado el ciclo... Y por último... está la obra chilena que nos describe, que recoge y sintetiza lo que pensamos, que trata de encontrar nuestra manera de ver los grandes y pequeños problemas, que emprende la tremenda tarea de mostrarnos ante nosotros mismos o quizá ante el mundo entero algún día.”¹⁴⁷

En la década del 60, la situación política del país comienza cada vez a ser

¹⁴⁶ Ibíd. 133.

¹⁴⁷ Ibíd. 133.

más intensa. De esta forma los teatros universitarios buscan hacer un teatro más “nacional y popular”. Esto repercute en la elección de las obras, es decir, aquellas que tengan mayor relación con situaciones históricas concretas de autores nacionales y latinoamericanos son las favoritas¹⁴⁸. Este cambio también se hace notar en los intentos por difundir el teatro entre la sociedad chilena y en la democratización de la producción teatral, lo que se refleja en la mayor participación del elenco en la creación del espectáculo.

“Concretamente en la Universidad de Chile se postula un *teatro nuevo, que responda a la ideología de la nueva universidad: antiimperialista y antiburguesa.*”¹⁴⁹

A partir del año 68, el teatro chileno se renueva. Se opta por una estética “pobre”, provista de sobriedad, donde basta para el espectáculo, el texto y el cuerpo del actor, a diferencia de los grandes montajes universitarios, con despliegues espectaculares de escenografía, vestuario o múltiples coreografías. En este sentido el trabajo corporal y de actuación pura, adquieren mucha importancia. El trabajo teatral se renueva a través de las tesis revolucionarias de la izquierda creando mayor participación de los teatristas en su labor como artistas y seres humanos, tanto en escena como en la sociedad. Esta nueva visión se concretiza más que nada en las creaciones de las nuevas compañías independientes.

Pero también en la Universidad Católica se produce un importante cambio

¹⁴⁸ “De un teatro *folklorista*, costumbrista o de realismo psicológico, que llama la atención sobre casos particulares que evidencian un *problema social*, vemos que el repertorio de dramaturgia nacional de Teatro de la Universidad de Chile, por ejemplo, vira al realismo épico: obras de María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Elizaldo Rojas y Víctor Torres como *los que van quedando en el camino*, *Pan Caliente*, *Los desterrados* y *Recuento*, (*Teknos*) dan testimonio de las condiciones de vida y de la lucha de los sectores populares organizados... Es un teatro derechamente político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases.” En *Ibíd.* 142.

¹⁴⁹ *Ibíd.* 133.

en la creación teatral. En 1967, producto de las fuertes críticas al sistema de trabajo imperante, la “dictadura del director”, se disuelve transitoriamente el Teatro de Ensayo. Esto da paso a la formación del Taller de Expresión Teatral, que con el auspicio de la Universidad trabaja durante dos años produciendo tres espectáculos: “Peligro a 50 Mts” de Alejandro Siéveking y José Pineda, dirigida por Fernando Colina, “Nos tomamos la Universidad” de Sergio Vodanovic, dirigida por Gustavo Meza y “Antígona” de Sófocles-Brecht, dirigida por Víctor Jara. Todas marcaron un hito, ya que renovaron los métodos de creación de la época.

Durante los últimos años de esta época, 1970 a 1973, en los que gobernó la Unidad popular, liderada por Salvador Allende, el teatro chileno profesional, según la opinión de Juan Andrés Piña, no produjo grandes movimientos de creación. Esto debido a que el trabajo teatral se definía más que nada por el significado social que el espectáculo podía entregar, es decir, decisiones netamente teatrales se tomaban más en relación al análisis político de la situación del país y no en términos estéticos ni creativos. “¿Qué significa una obra – chilena o extranjera – en términos del proceso del país?, ¿Era negativa o positiva a ese respecto?”¹⁵⁰. Todo tipo de determinación era tomada en conjunto, una especie de búsqueda loca de democracia en todo sentido. De esta manera, fueron varios los grupos que continuaron su trabajo de Teatro Taller, con un “sistema democrático de trabajo”, un registro del acontecer nacional y la estructuración de espectáculos sobre la base de escenas o sketches. Sobresale el grupo semiprofesional Aleph, que en un comienzo trabajó asesorado por Héctor Noguera, el profesor Enrique Durán y el escritor Antonio Skármeta. Su planta de actores estaba formada por Oscar Castro, Pedro Atías, Sergio Bravo y Ricardo Vallejo. Su planteamiento teatral se basaba en la idea

¹⁵⁰ Cita a Hans Ehmman en ZEGERS, María Teresa. “25 años de teatro en Chile”. Santiago, Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1999. 318 p.

de descubrir el teatro sobre el escenario a través del trabajo del cuerpo, el gesto y la palabra, con el uso mínimo de recursos escenográficos y técnicos.

También el teatro aficionado tomó en muchas ocasiones esta modalidad para armar sus obras y su fuerza creció durante los primeros años de la década del 70: “más de 350 grupos estaban esparcidos en un notorio ascenso, en el que se destaca el teatro poblacional y sindical.”¹⁵¹

De todas formas la problemática social fue alejándose como principal temática teatral debido a la fuerte crisis nacional que se veía venir. De hecho el público de estos últimos años, sobre todo el de los sectores medios y de la burguesía, prefería aquellas obras de liviano divertimento más que las de teatro crítico y reflexivo.

“... surge el café- concert, que suma lo rupturista, humorístico, crítico y desenvuelto de su mensaje a la forma de teatro pequeño y circular, en el que el espectador podía beber o tomar café.”¹⁵²

El Café-concert, logró crear un buen número de público, lo que significó que en 1973 constituía la tercera parte de los estrenos teatrales en el país. Éxitos comerciales como “Hagamos el amor”, de Edmundo Villarroel, montada en 1971 por El Túnel¹⁵³, mostraba un destape erótico y un efectismo humorístico, que junto a sus grandes logros comerciales permitió ciertas innovaciones teatrales. Esta compañía, que se presentaba en el cuarto piso del Nahuel Club, ubicado en la calle Agustinas al llegar a Santa Lucía, entre humos, tragos y butacas, le proponía al público olvidarse del teatro de colecciones empolvadas.

¹⁵¹ Ibíd. 133.

¹⁵² Ibíd. 133.

¹⁵³ Compañía formada por actores que disientían de la línea políticamente comprometida del Teatro de la Universidad de Chile, que encabeza Tomás Vidiella, junto a Alejandro Cohen y Pina Brandt. En Ibíd. 142.

“Queremos comunicarnos con amor y humor, tragedia e ironía, pero no con agresividad ni tallarines.”¹⁵⁴

La cita se refiere a los tallarines, por el espectáculo argentino del grupo Lobo, “La lección de los tallarines”, donde los actores literalmente vomitaban tallarines en la platea al público que asistía a la Sala La Comedia. Esta obra generó tal controversia que finalmente atraía a más público. Al respecto el dramaturgo Sergio Vodanovic comenta: “Los espectadores del grupo Lobo tuvieron que dejar de ser espectadores ante la amenaza del vómito y salir de su pasividad, buscar refugio, desplazarse. No vieron un espectáculo, lo hicieron; no presenciaron un juego, participaron en él... En estos tiempos parece saludable que el teatro sea un lugar donde algo vital sucede, donde pueda inscribirse como nuevo lema: *viva la comunicación; abajo la telecomunicación.*”¹⁵⁵

La compañía de Teatro de El Ángel, liderada por Alejandro Siéveking y Bélgica Castro, también se suma al teatro de divertimento con obras infantiles como “Toruivio, el ceniciento” de Luis Barahona (1971), y algunas comedias y vodeviles.

Por otra parte, los teatros institucionales de mayor trayectoria, Universidad Católica y de Chile, fueron paulatinamente perdiendo a su público, que no se unió a sus respectivas reformas e ideologías políticas y éticas.

La llegada de la dictadura el año 73 provocó grandes e irreversibles

¹⁵⁴ ZEGERS, María Teresa. “25 años de teatro en Chile”. Santiago, Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1999. 318 p.

¹⁵⁵ *Ibíd.* 154.

cambios en el teatro nacional. Las drásticas medidas del gobierno militar, entre otras cosas, desarticularon la institucionalidad lograda por las universidades y los avances teatrales alcanzados por estas mismas y los grupos independientes; se disolvió todo el teatro aficionado de las organizaciones sociales tales como barrios, poblaciones y sindicatos, se crearon listas negras en la televisión, y el cine prácticamente desapareció. Finalmente la Ley de protección al Teatro chileno (1935) es abolida. A esto se suma la imposición del toque de queda donde durante diez años la vida artística nocturna fue casi nula.

“La gran mayoría del sector teatral tuvo dos opciones: o exiliarse (voluntaria u obligatoriamente)... o trabajar en el desprotegido teatro independiente. Esta fue la solución adoptada por muchos hombres y mujeres de teatro que permanecieron en el país.”¹⁵⁶

B. Actuación.

“En el último tercio del s. XIX se produjo en Europa una total transformación del teatro tanto en el autor (a partir de Ibsen¹⁵⁷) como en la interpretación (a partir del Duque de Meiningen¹⁵⁸). Cambió el concepto de lo teatral en la dramaturgia y en la actuación... El autor escribió sobre el hombre de su medio y de su tiempo... de temas realistas con dominio de lo social y lo psicológico... El autor no podía seguir con su técnica de recitación grandilocuente. Los personajes de este teatro nuevo hablaban de otra manera, porque estaban expresando ideas o sentimientos que eran nuevos en el escenario y que arrancaban de la realidad, del medio y el mundo en que vivían. Entonces apareció una técnica nueva, para servir a estos medios expresivos nuevos, la

¹⁵⁶ Cita a María de la Luz Hurtado en *Ibíd.* 154.

¹⁵⁷ Dramaturgo noruego (1828-1906), considerado el padre del teatro moderno: *Peer Gyunt*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Hedda Gabler*, *El pato salvaje*, *Brand*, *Un enemigo del pueblo*, *Emperador y Galileo*, *El emperador Juliano*, entre otras.

¹⁵⁸ **Alemania, 1850, creador del concepto de dirección teatral moderno.**

del autor realista. Es la muerte del DIVO y el teatro empieza a ser un espectáculo de conjunto en que valen por igual el autor, el actor, y el director. El público ya no va a ver a la estrella famosa, sino a la compañía que interpreta a un autor. Nacía el teatro moderno.”¹⁵⁹

Con este somero resumen Domingo Piga ¹⁶⁰, explica el gran cambio que los creadores europeos del siglo XIX lograron generar en el Teatro Occidental, cambio que influyó concretamente en la técnica actoral en ejercicio, y que luego la generación del 1941 tomaría para formular las nuevas bases del teatro chileno. Estas influencias por razones de orden de desarrollo cultural, sin duda llegan a Chile con un gran retraso (casi cincuenta años). Los teatristas anteriores a este grupo de estudiantes universitarios, comparables a los artista europeos de mediados del siglo XIX, hacían teatro inventándolo, sin saber lo que ocurría en el resto del mundo, a pesar de la notoria influencia del Teatro y la Zarzuela española de las compañías extranjeras de finales y principios del siglo XX, que sin duda representaban este mismo atraso cultural.

Con respecto al proceso de renovación escénica y actoral que se genera a partir de la creación de los Teatro Universitarios en 1941, existen muchas opiniones y desencuentros por parte de los actores del Teatro profesional y otros teatristas que le restan la pomposidad que se le suele asignar a este período. Sin embargo, esta “discusión acerca de la institucionalidad del teatro” no fue tan controvertida como siempre es descrita en la historia del teatro chileno, ya que buscando más a fondo, encontramos mucho trabajo entre ambas generaciones, la profesional y la universitaria. Si bien es cierto que, por ejemplo Alejandro Flores nunca quiso aceptar invitaciones para actuar en los montajes de los Universitarios, son muchos los actores profesionales que luego

¹⁵⁹ *Ibíd.* 100.

¹⁶⁰ Ex- Director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y fundador del Teatro Experimental.

trabajaron en las universidades, porque también muchos directores requirieron de su experiencia, disciplina y sobretodo manejo con el público, tres aspectos que lentamente irían desarrollando los nuevos actores de las escuelas de teatro; recordemos que ellos eran jóvenes estudiantes de carreras como pedagogía, arquitectura, música y literatura, y en un comienzo, su único vínculo con el teatro eran sus fuertes ganas por aprender de él.

Según Pedro Mortheiru, primer director del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, los montajes del Teatro Profesional eran insuficientes principalmente porque no respondían al principio de unidad, es decir, no había un estudio profundo de la dinámica de la obra, lo que Mortheiru llama composición en el tiempo. Tampoco figuraba el repertorio universal, sólo presentaban obras con una visión comercial, de hecho los teatristas buscaban éxitos de taquilla porque vivían del teatro. Su repertorio era de sainetes chilenos o traducciones de vaudevilles franceses o Teatro de boulevard, lo que Mortheiru llama teatro común y corriente, el teatro digestivo francés. “Ellos daban teatro comercial, cuyo decorado era un salón, donde pasaban cosas muy divertidas”.

161

“Existía (para los jóvenes universitarios) la idea de la integración de diferentes artes al montaje de las obras, con la aspiración de hacer un espectáculo más unitario que llegaría, a través de todos sus elementos, a formar una unidad nueva tan imbricada¹⁶², tan enlazada, tan integral, que impactara en esa forma total. Esta concepción fue producto de haber tenido una cultura artística amplia que integraba música y ballet y haber visto compañías extranjeras que realizaban esta concepción.”¹⁶³

¹⁶¹ *Ibíd.* 132.

¹⁶² Imbricado: Se le llama así a las hojas, semillas y escamas sobrepuestas unas en otras como las tejas de un tejado.

¹⁶³ Entrevista a Teodoro Lowey en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis

Toda esta visión de la puesta en escena como una gran unidad, era una visión crítica y muy acertada que sí tenían los estudiantes de las universidades a diferencia de los actores profesionales. Pero el trabajo del actor sobre la escena, el conocimiento y manejo del público, en definitiva la serenidad y coraje que al mismo tiempo entregan los años sobre las tablas, les hizo falta a los nuevos directores en sus incipientes actores. Es por estas razones que necesitaron a llamar a los antiguos, los profesionales. Este encuentro dio grandes frutos, ya que experiencia y renovación hicieron de las suyas.

“El contacto entre los actores que venían de las compañías comerciales con los aficionados del medio universitario produjo un intercambio provechoso para ambos grupos. Los integrantes del Teatro de Ensayo se beneficiaron con el aporte de gente experimentada que transmitió el conocimiento de un oficio aprendido en la práctica cotidiana. Práctica muy exigente, puesto que obligaba a los actores a suplir con ingenio las deficiencias de un sistema de producción poco riguroso. Los actores estaban obligados a improvisar soluciones sobre la base de parlamentos y movimientos no ensayados. Por lo tanto, eran personas con un dominio escénico que superaba ampliamente la escasa experiencia de los universitarios. A su vez, los actores profesionales fueron enriquecidos con una visión renovada del quehacer teatral basada en una concepción estética del espectáculo. Dentro de ella, la actuación se conjugaba con los otros elementos de la puesta en escena para producir una totalidad armónica.”¹⁶⁴

para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

¹⁶⁴ HURTADO, M^a. y MUNIZAGA, G. “Testimonios del teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica”. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1980. 186 p.

Sólo años más tarde los líderes de cada universidad obtuvieron becas en el extranjero, de esa forma pudieron desarrollar a la vuelta, técnicas de enseñanza especializadas.¹⁶⁵

El primer gran cambio con respecto a la actuación en este período, tiene relación con uno de los principales objetivos de los Teatros Universitarios: la formación de un teatro escuela. En 1948, la escuela de teatro de la Universidad Católica, era vespertina y se impartían las asignaturas de Actuación Teatral, Impostación de la voz, Movimiento e Historia del Teatro. Tenían clases todos los días y los profesores eran Teodoro Lowey, Germán Becker y Sergio Vodanivic. Allí aprendían una forma de actuar cercana al realismo, pero a veces “nos tiraban un poco a la farsa, que es una de las formas más fáciles, porque es más extensa y más superficial”¹⁶⁶. Pero, según palabras de los mismos alumnos, lo que fundamentalmente aprendían en la escuela era a hablar bien y proyectar la voz.

Ya en el año 1961, los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile podían seguir cuatro especialidades diferentes: actuación, dirección, técnica (escenografía, iluminación, vestuario y utilería) y profesor de teatro, especialmente para enseñar en liceos. Los alumnos de actuación, junto con realizar estudios teóricos y prácticos, en segundo y tercer año actúan presentando diferentes obras, constituyendo una compañía en la cual ponen en práctica sus enseñanzas y se enfrentan a la realidad teatral.

¹⁶⁵ Muchos gobiernos extranjeros se interesan por becar a los jóvenes chilenos. Roberto Parada es becado en la Universidad de Londres, donde también trabaja en la B.B.C., junto a su esposa María Malvenda. Vuelve a Chile como experto en Fonética. Pedro Mortheiru viaja a Londres, París y Nueva York en 1950. Agustín Siré viaja a Europa y Estados Unidos para estudiar la organización de las escuelas de arte dramático. A su regreso fue nombrado director de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile que desde 1942 funcionaba sin reconocimiento oficial. Otras personalidades que viajaron a estudiar al extranjero fueron: Fernando Debesa, Pedro Orthus, Pedro De La Barra, Bélgica Castro, Ferry Keller, Domingo Tessier y Virginia Fischer.

¹⁶⁶ Cita a Hernán Letelier en *Ibíd.* 164.

La creación de las escuelas de teatro, produce un gran cambio porque por primera vez en el país se busca sistematizar una enseñanza que antes se hacía sobre la marcha. Stanislavsky y Jacques Copeau¹⁶⁷ son los primeros guías del movimiento universitario, a pesar de sus diferencias estilísticas: el primero se adhiere al realismo puro mientras el segundo a una mezcla de lo realista y lo poético con innovaciones escenográficas como la ruptura de la cuarta pared, de esta forma escenario y auditorio formaban parte de un todo. Así entre realidad y poesía las escuelas universitarias fueron creando su propio sistema de enseñanza.

“Nuestros viejos compañeros del teatro no subvencionado decían que el actor se formaba en el escenario. Tienen mucha razón, en el sentido de la práctica, pero la formación teórica, técnica, tiene que adquirirse en una escuela. El movimiento debe practicarse, se debe adquirir la técnica; eso que más tarde no se nota pero se existe.”¹⁶⁸

“Una escuela por muy mala que sea da mucho. Nosotros nos demoramos veinte años en aprender; en una escuela lo logras en tres o cuatro años, porque te sometes a un training, a una sistematización, y si tienes un talento natural eso lo aprovechas mejor.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ (1878- 1949) Productor y director francés. Contrario al realismo, cuando fundó su compañía en 1913 (Vieux Colombier) trató de introducir en la escena la verdad, la belleza y la poesía. Entre sus actores estaban Louis Jouvet y Charles Dullin en SOTOCONIL, Rubén. “Prontuario del teatro: manual y vocabulario”. Chile, Editorial Planeta Chilena S.A, 1998. 230 p.

¹⁶⁸ Entrevista a Roberto Parada en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

¹⁶⁹ Entrevista a María Canepa en ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. “La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950”. Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

En relación a los aspectos netamente actorales, José Pineda¹⁷⁰ resume los aportes de los teatros universitarios en los siguientes puntos: Creación de espectáculos en conjunto donde predomina la actuación y existe un equilibrio entre todos los componentes de la puesta en escena con la idea original del dramaturgo. Por otra parte, con la creación de las escuelas de teatro los teatristas poseen una misma formación académica, de esta forma, todos los actores son importantes y necesarios para los fines de la obra, por lo tanto, desaparece la comparsaría¹⁷¹ y el divo o estrella, así nace el dicho “no existen los papeles pequeños sino los actores pequeños”.¹⁷²

Los aportes de los teatros universitarios según Pedro Mortheiru, quien a diferencia de Pineda está relacionado al Teatro de Ensayo, fueron los siguientes: nace el rol de director teatral, se crean las escuelas dramáticas que buscaban un tipo de actuación más nacional y se extiende el teatro chileno a través de giras y la promulgación de autores dramáticos nacionales. Con respecto a la dirección teatral, concepto nuevo para la época, señala:

“...nosotros vimos la unidad... Todo coincidía para formar un teatro coherente: la luz, la música, la actuación, el vestuario, el maquillaje. Veíamos que todas las artes se unían en una sola cosa y producían una puesta en escena. Incluso, esta se independizaba de la obra, siendo un fenómeno artístico colosal... Entonces ahí se despertó en mí el deseo de dirigir. Yo me elegí como director, nadie me nombro...”¹⁷³

¹⁷⁰ *Ibíd.* 110.

¹⁷¹ Comparsaría: extras del antiguo teatro.

¹⁷² Chiste de la autora de esta memoria.

¹⁷³ *Ibíd.* 132.

a. El rol del actor y del director.

Como Morthairu muy honestamente explica: “Yo me elegí como director, nadie me nombro...”, así fueron naciendo los directores de los teatros universitarios. De forma espontánea, líderes naturales que con entusiasmo soñaban con una nueva visión del teatro en Chile tomaron el mando. No sabían más que sus compañeros de aulas, tampoco tenían más experiencia, pero la naturaleza había desarrollado en ellos la confianza suficiente para guiar con ingenio a un gran grupo de personas que compartían sus mismos sueños:

“No sabíamos nada. Lo único que hacíamos era obedecer; cuando Pedro De La Barra comenzaba el montaje caminábamos de determinada manera, nos parábamos a decir las cosas de determinada forma. Pero él evidentemente tenía un concepto bien concreto de donde quería llegar.”¹⁷⁴

Sin duda que el Teatro Experimental de la Chile, el de la Universidad De Concepción y de Antofagasta, no hubieran dado tanto frutos sin un hombre de teatro como lo fue Pedro De La Barra. Rescatan sus coetáneos, su capacidad para conocer y catar a los seres humanos, penetrando de forma inmediata en la condición exacta de la persona a quien se enfrentaba, “sus motivaciones manifiestas o escondidas, sus supuestos y sus finalidades, sus mecanismos más íntimos, pero también la totalidad de su estructura psíquica como una unidad coherente. Se producía en él una empatía instantánea con el otro, inconciente a la vez que racional, más una aceptación incondicional ayuna de reservas moralizantes, lo cual no lo eximía de una más alta moralidad, especialmente en el plano de lo social”¹⁷⁵. Esto lo aplicaba al teatro logrando

¹⁷⁴ *Ibíd.* 169.

¹⁷⁵ Cita a César Cecchi en SOTOCONIL, Rubén. “20 años de Teatro Experimental”. Venezuela, Graficas Internacional, 1992. 231 p.

obtener de sus actores su más auténtica verdad interior, a parte de ser magnífico resolviendo temas de composición espacial y rítmica.

“Cuando enfrentes un problema de realización escénica cuya solución se te escapa, olvídate de todo tu oficio y remítete a lo único que realmente cuenta: el hombre”.¹⁷⁶

A continuación, he seleccionado extractos de una entrevista realizada a Pedro Mortheiru, donde se refleja claramente la forma en que el director fue encauzando el camino de los actores del Teatro, y cómo juntos fueron aprendiendo y trabajando en el teatro.

“... Tenía que haber alguien que pudiera unir un equipo y aplicar todas esas cosas que nosotros presentíamos, pero que las habíamos visto ya aplicadas por Jouvet o la Xirgú... Mi responsabilidad como director era dale unidad a la escena... En esa época era todo por intuición. Lograr esa unidad es un fenómeno bastante misterioso y personal. Uno tiene que ir seleccionando para que todo vaya calzando, para formar un gran todo, porque sino la comunicación con el público se ejerce en forma confusa.

Como era arquitecto, al leer las obras, me iban surgiendo imágenes de ellas. Era un sistema de búsqueda, porque nadie sabía nada, ni siquiera los actores. Era un tipo tiránico, absorbente y obsesivo. Para mí el teatro... es la perpetua búsqueda de la forma más adecuada para expresar contenidos claramente: posición de los actores, voces de los actores, colores, ritmo, música, luces, planta de movimiento... Era fascinante ese período porque eran verdaderos

¹⁷⁶ Cita a Pedro de la Barra en SOTOCÓNIL, Rubén. “20 años de Teatro Experimental”. Venezuela, Graficas Internacional, 1992. 231 p.

laboratorios de actuación y diseño. Estábamos descubriendo cosas continuamente. Todo por la vía práctica. No teníamos una gota de teóricos. No se hacía un trabajo extensivo de mesa, que tiende a intelectualizar demasiado el montaje. Sólo en caso de que una escena no funcionara, se tomaba el texto y se analizaba. Era instinto, pura sensibilidad. Yo era un tirano absoluto. Yo pedía hasta lograr las cosas. El método era por tanteo, una búsqueda permanente.

*Era exigente con todo lo que fuera plástica en el escenario. El teatro de la Católica era famoso por el refinamiento escénico. **Nuestros montajes eran mucho más refinados que los montajes de la Universidad de Chile.** Refinamiento de las posiciones, de los trajes, iluminación, cómo se movían las personas en el escenario... Había una cosa muy unitaria, muy nueva y bella, sin buscarla premeditadamente. Resultó todo nuevo: el repertorio, el tipo de actuación, los montajes, el tipo de ensayo; se eliminó el apuntador, las obras se hacían de memoria, algo insólito en esa época.*

La exigencia a los actores era de una entrega absoluta. Otra exigencia era el respeto absoluto al texto... Los actores formaban sus personajes de forma intuitiva, puesto que toda la cosa científica en relación al teatro vino después. Todo fue en base a la intuición, pasión y sacrificio. En 1946 formamos una pequeña escuela, dándole un poco el vamos a la cosa científica del teatro. Nadie, por ejemplo, en esa época tenía conocimientos sólidos de Stanislavsky.

Yo creo mucho en la autoridad, porque el director teatral es el último responsable artístico del resultado final de su espectáculo”¹⁷⁷

“Intuición, pasión y sacrificio”... tres elementos que sin duda no faltaron en el anterior Teatro Profesional, pero que esta vez gracias a la subvención de las

¹⁷⁷ *Ibíd.* 132.

universidades pudo desarrollar verdaderos laboratorios teatrales. Porque el conocimiento teatral en un comienzo fue el mismo tanto para el grupo profesional como para el Universitario, ambos grupos partieron de forma aficionada, en el fondo la única diferencia, pero fundamental, fue que el primer grupo tenía que vivir de la profesión y para eso renovar semanalmente su repertorio, lo que no les daba tiempo ni para cuestionarse si tenían que hacer teatro o no¹⁷⁸. Por su parte, los jóvenes universitarios, gracias al apoyo de las instituciones, lograron generar el espacio de reflexión acerca del fenómeno teatral y de búsqueda escénica.

De todas formas, pese a la subvención, estos laboratorios teatrales no hubieran dado tantos frutos sin la existencia de líderes, como Pedro Mortheiru, Pedro De la Barra, Agustín Siré, o Pedro Orthous, que posteriormente se convirtieron en los directores de los Teatros Universitarios y luego de las escuelas. Pese a que su método en un comienzo fue por tanteo, estos hombres de teatro lograron encauzar a un grupo con el puro entusiasmo y posteriormente con la tiranía que los caracterizó. Es posible que esta dictadura escénica haya sido necesaria en un comienzo. Es más, gracias a ella muchos estudiantes años más tarde se revelaron frente al método creando nuevas formas de trabajo, más propias y particulares.

“...hubo un período entre el 40 y el 50 en que los directores nos ayudaban a buscar los personajes y otras veces nos alejaban de este; cuando el director se creyó autoridad máxima y se creía dueño de la respiración el gesto y la mímica del actor. Hubo un momento en que pasamos a ser marionetas... El problema

¹⁷⁸ ¿Puede este fenómeno relacionarse con el actual teatro comercial donde prima la taquilla más allá de la calidad artística del espectáculo, desprovista de experimentación escénica y cuestionamiento teatral?, o ¿Es un problema de país de Tercer Mundo donde la cultura no es rentable y los artistas deben prostituir su arte para poder vivir sin dejar de hacer teatro? Creo que: NO, porque el gobierno y los artistas deben generar instancias de participación bilateral que cultiven una conciencia artístico-cultural en el país, de esta forma público y artistas crearán lazos firmes de comunicación y dependencia.

fue la autoridad desmedida del director, nos sentíamos cohibidos, amarrados, nos limitaban y trabajábamos con temor y un actor no puede trabajar así. Yo creo que a un actor hay que dejarlo que rinda lo más posible y después encauzarlo. El proceso de creación era prácticamente del director y el actor aportaba lo menos. Nos daban todo resuelto, se creían en la obligación de determinarlo todo, el actor se sentía un títere en sus manos”¹⁷⁹

Según María Cánepa, durante el proceso de creación de un montaje no había mayores complejidades de análisis de personaje, sólo se trataba de vivir su conducta. Los personajes los encontraban corrientemente por las maneras propias, conocimientos de seres humanos, estudio de las obras, y sobre todo con lo que les daba la intuición. Esto también porque en las primeras obras no representaban personajes psicológicos o profundos, sino más bien tipos. Todo se realizaba en base a juegos muy simples, sobre los que después se empezaba a profundizar. De todas formas comenta que los actores de la época tenían tendencia a ser redichos para que se les entendiera, por lo que las actuaciones se veían acartonadas y poco fluidas, con un estilo declamatorio. Esto también sucedía porque solían imitar a los actores españoles, obteniendo resultados inarmónicos y “sin dar a entender el estado anímico del personaje al moverse”.¹⁸⁰

“Se produjo un fenómeno que desde el punto de vista de repertorio era bueno. Nosotros empezamos con los clásicos y luego con el teatro realista. Y ahí se presentó un problema serio, puesto que los actores hablaban en “estilo” y cuando les tocaba una obra realista se les veía algo tiesos. Hubo evolución. Yo sigo pensando que el estilo realista es la base de todo. Es el teatro más formador de actores. Los dos teatros se iniciaron en el estilo clásico.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Ibíd. 135.

¹⁸⁰ Ibíd. 169.

¹⁸¹ Ibíd. 135.

Fernando Debesa ¹⁸² explica, que durante los dos primeros años del Teatro de Ensayo toda la actuación y toda la puesta en escena hacía un énfasis muy grande sobre lo plástico, sobre la belleza plástica de los grupos, de las actitudes, de los movimientos. Y que después del año 46 cuando él parte a Europa, Pedro Mortheiru descubre las posibilidades artísticas del realismo. Desde "Contigo en la soledad" ya no se hizo tanto hincapié en la plasticidad de las actitudes del movimiento, un poco de ballet que tenían las primeras obras, sino que se fueron acercando más al realismo. Esa fue la evolución de la época: de una plasticidad de algo parecido al ballet, donde las actuaciones eran más uniformes y ningún actor se destacaba más que otro, hacia el realismo, momento en el que los actores pudieron desarrollar más sus particularidades actorales.

b. Nuevos métodos para abordar la puesta en escena y la actuación.

Como ya ha sido mencionado, en respuesta a la *estricta y tiránica* metodología impuesta por los directores universitarios, a partir del año 50, una serie de actores y jóvenes directores comenzaron a crear sus propias compañías en pequeñas salas llamadas teatros de Bolsillos. Entre estas nuevas compañías se encuentran el grupo de Teatro Libre, Teatro de Arte del Ministerio de Educación, Sociedad de Arte Escénico de la Municipalidad de Santiago, la Compañía de los Cuatro, Compañía de Silvia Piñeiro, Arlequín, Del Instituto Bancario de Cultura, del Callejón, etc. En provincia, los más importantes fueron

¹⁸² Entrevista a Fernando Debesa, Dramaturgo chileno, uno de los fundadores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. "La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950". Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.

Ateva (Asociación de Teatro de Valparaíso, 1951), IPA (Valparaíso, 1957), Caracol, de Concepción y Teatro Arte de Antofagasta¹⁸³.

En Santiago, quien ha logrado permanecer en el tiempo, prácticamente hasta la fecha, con un trabajo que nace a partir de la creación colectiva, fue el grupo Ictus.

“Ictus fue desarrollando una línea expresiva que tomaba los temas de la contingencia y los retrataba con humor y absurdo, una irreverencia tanto en las formas del montaje como en sus contenidos. A partir de 1968, el grupo optó por una línea que con el tiempo se convertiría en la fórmula de creación colectiva, en la que se trabajó sobre la base de textos de los propios integrantes, una modalidad relacionada con los Teatros Talleres de finales de la década que provocaron un cambio en el panorama del teatro chileno. En ese sentido, la obra clave, sintetizadora de toda una tendencia ética y estética, fue *Cuestionemos la cuestión (1969)*.”¹⁸⁴

Junto a esta compañía trabajará por muchos años el dramaturgo Jorge Díaz, autor que romperá los esquemas del realismo imponiendo el absurdo en la escena nacional. Si bien es cierto que este trabajo busca la relación con la comedia en su forma escénica, es importante destacar a este autor como un innovador de la risa.

“Desde 1961, fecha de sus primeros estrenos en Santiago, el teatro de Díaz llamó profundamente la atención al recurrir a las promociones dramáticas más renovadoras de este siglo. En sus obras domina a veces la risa, otras la cólera y muchas veces comparten en armoniosa tensión el mismo escenario. Por eso se le ha asociado al teatro del absurdo, lo que Díaz y sus estudiosos rechazan.

¹⁸³ *Ibíd.* 133.

¹⁸⁴ *Ibíd.* 133.

Su teatro sintetiza las corrientes contemporáneas, dando por resultado un teatro animado y de gran originalidad que proyecta una visión grotesca y desgarradora de las instituciones sociales, de las relaciones humanas y de las formas lingüísticas en que se sustentan.¹⁸⁵

Desde el año 68 hasta el golpe militar, surgen nuevos aires para el teatro chileno. Sin duda, que los Teatros Universitarios sembraron semillas de las más disímiles clases, un fenómeno nunca antes visto en Chile, y quizás sin querer, ha sido este su resultado más valioso. Desde 1967, las universidades comienzan una Reforma, que buscaba vincular a la institución con los movimientos del cambio del país. Así es como, en vísperas del Golpe de Estado, el actor chileno, si bien es cierto que renovó los métodos dictatoriales de los directores universitarios, inventando, sin mayores estudios nuevos métodos de creación teatral, más que de actuación propiamente tal, tomó un rol fundamental en la sociedad chilena comparable a la de los coros trágicos griegos: comentó y vislumbró el ajetreo político nacional. Participó tan activamente de ese proceso que incluso traicionó a su propia madre: el teatro, privilegiando en algunos casos discurso por sobre teatralidad. Actoralmente la lucha político social del país despertó tripas y corazones, si bien antes los actores hacían su arte con entusiasmo, bajo estas duras circunstancias jugaban su vida en el escenario, convirtiendo la ficción en realidad, Calderón de la Barca y su “Gran teatro del Mundo” dueños de las vísceras de los actores chilenos. Esta efervescencia política, sin querer despertó histriónicos cuerpos y voces que antes se estorbaban en declamatorios envases españoles y psicológicos, que buscaban en obras clásicas o realistas, depositar todo su entusiasmo sin orgánicos resultados. El actor chileno, sin querer se liberó. Sus ganas de lucha soltaron su voz, sus manos encontraron un lugar. Pero esta efervescencia escénica, definitivamente no se ajustaba a los modelos del “teatro de

¹⁸⁵ *Ibíd.* 150.

directores”, es por esta razón que comienza a desarrollarse un nuevo tipo de experimentación teatral, que privilegia el rol del actor, como creador-autor, por sobre todos los otros elementos del teatro. De esta forma nace una nueva modalidad: la creación colectiva, una nueva visión del teatro que buscaba unir la experimentación escénica con la autoría actoral, para finalmente hablar de la contingencia nacional.

“A diferencia de la vertiente anterior, muy estructurada ideológica y formalmente, esta se caracteriza por una *soltura* expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los movimientos del colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo. La correspondencia de este modo de producción teatral con las necesidades de sus emisores y destinatarios se evidencia en su nacimiento paralelo en diferentes grupos y en su rápida expansión.”¹⁸⁶

La creación colectiva se consolida en Chile como una nueva forma de creación y producción teatral, por lo tanto, de permanencia en una compañía de teatro, de esta forma “las compañías se transforman en auténticos *grupos* que se unen en proyectos ético-estéticos”¹⁸⁷, más que una relación de contrato laboral o un espacio para desempeñar un oficio. Los grupos profesionales que principalmente desarrollaron esta forma de creación fueron el Taller de Experimentación Teatral (TET) de la Universidad Católica, que luego derivó en la compañía independiente Teatro Errante y las compañías Ictus, Aleph y los Mimos de Noisvander.

Las obras de creación colectiva de esta época defienden una estructura dramática que se sustenta en el sketch, es decir, una obra que realza una idea en base a cuadros disgregados que ponen énfasis en la situación más que en

¹⁸⁶ Ibíd. 142.

¹⁸⁷ Ibíd. 142.

los personajes, en los que no se profundiza en relación a su psicología. La manera de crear estos cuadros es improvisando, de esta forma los textos, que en un comienzo surgen de los propios actores, y en algunas ocasiones reestructurados por un dramaturgo como sucedió en el montaje “Peligro a 50 Mts.” del TET, o en muchas obras de Ictus, son textos que apoyan la acción en vez de entregar un sustento literario a los significados de la obra. Las imágenes cobran una gran importancia, las que se crean a partir de la experimentación de la expresión corporal y vocal de los actores, los sonidos, la música y la iluminación. Estas obras, se acercan al Teatro Pobre desarrollado por Jerzy Grotowski¹⁸⁸, donde el cuerpo del actor es el recurso expresivo fundamental y eje del montaje, que se aleja de todo tipo de decoraciones escénicas. El estilo de actuación es agresivo e irreverente, cargado de humor, mezclado con momentos de mucha ternura y emotividad, con una permanente ruptura de la cuarta pared, es decir, en muchas ocasiones el actor está en relación directa con el público. El actor se aprovecha de esta relación transformando al espectador en un partícipe activo de la escena. Se valora de esta manera al teatro como un hecho comunicativo, donde también el dramaturgo está al servicio de la puesta en escena, así el teatro nace en el proceso de creación del montaje y en su presentación frente al público presente. La creación colectiva vive intensamente el “aquí y el ahora”, incluso de manera doble: a nivel formal, ya que como cada grupo desarrolla un determinado estilo, muy particular de los miembros del equipo, se hace imposible que sus obras sean remontadas con la misma expresividad y significación que el original, desvalorizándose el texto como fenómeno literario, pero sí como un fenómeno escénico único e irrepetible. A nivel de contenido, esta forma de creación rescata la contingencia con todas las contradicciones que esta posee, siendo reflejo de “La convulsión, inquietud y orientación-desorientada de una juventud

¹⁸⁸ La representación en el Teatro Pobre, se despoja de todo lo que no sea estrictamente necesario. Bastan el texto y el cuerpo del actor en un espacio visible para el público.

y de un movimiento social que vive intensamente su *aquí y ahora*, pleno de contrastes y sobre posiciones ideológicas, afectivas, existenciales y éticas.”¹⁸⁹

C. Actuación cómica.

Este capítulo, recoge los siguientes hallazgos de teatro cómico de la época: primero la compañía Leguía-Córdova, por ser el único grupo de Teatro Profesional Cómico que se mantuvo por más de cuarenta años haciendo teatro en esta nueva etapa del teatro chileno. Por otra parte, me referiré a la obra “La pérgola de las Flores”, comedia musical escrita por Isidora Aguirre, con música de Francisco Flores Del Campo, estrenada en 1960, en homenaje a la efeméride Patria del 150 aniversario de nuestra Independencia, por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica a cargo de la dirección de Eugenio Guzmán. Si bien es cierto que esta investigación busca acercarse al fenómeno de la comedia a través del plano escénico y no dramatúrgico, esta obra entregó, no sólo en este primer montaje sino pocos años atrás en una puesta en escena de Andrés Pérez, una revitalización importante a la actuación cómica.

Más adelante rescato el trabajo realizado por el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica, T.E.T, grupo que entre 1967 y 1968 adoptó en una institución universitaria una nueva modalidad escénica y con una renovación del trabajo del actor, aspectos que recién se estaban replanteando en Chile por las emergentes Compañías Independientes, dentro de las cuales consideraré a Ictus (antes que el T.E.T, ya que este es posterior) , Teatro Aleph y los Mimos de Noisvander, ya que son el resultado más innovador de la consolidación del Teatro Universitario y los nuevos grupos de experimentación teatral. Estos grupos, a pesar de no tener necesariamente un repertorio cómico, se acercan al género escénico de la comedia por tener elementos creativos y

¹⁸⁹ Ibíd. 142.

metodológicos que intentaré relacionar con la definición que en un comienzo se hizo de lo cómico en la actuación.

a. Compañía de Lucho Córdova-Olvido Leguía.

Lucho Córdova (1902-1981), limeño de nacimiento, hijo de una actriz de comedia y zarzuela, comienza en Chile desde muy joven a hacer teatro en las funciones previas a la matinée de cine que se hacía en el cine Santiago de la calle Compañía, la cual era una ordenanza municipal, de la década del 30, que obligaba a los cines a presentar una obra breve antes de la proyección de una película. Esta medida, sin duda que permitió que muchos actores pudieran trabajar en una época extremadamente dura para el teatro chileno. Más tarde, y con varios años de carrera, se instalará junto a Olvido Leguía, su esposa española, en el Teatro Imperio, que se ubicaba en un pasaje paralelo a Huérfanos que salía a la calle Estado¹⁹⁰. Amante de las comedias españolas, y absolutamente disconforme con la dramaturgia cómica existente, Lucho Córdova comienza a desarrollar su carrera de comediógrafo y actor cómico. Durante más de veinte años ininterrumpidos de teatro cómico en el Imperio, estrena a algunos autores nacionales y un sinnúmero de obras de su autoría que resaltaban el humor y la contingencia nacional.

“No eran como las grandes y famosas comedias norteamericanas y francesas de esos tiempos, sino obras de humor, con personajes simpáticos, con diálogos chispeantes y conflictos superficiales, anticipándose a la manera de las *Seat comedy*¹⁹¹ que surgieron en la televisión y en el cine

¹⁹⁰ En la década del setenta, Juan Troni, dueño de la empresa, remodeló el Teatro Imperio y destinó la sala exclusivamente para el cine, excluyendo toda posibilidad de hacer teatro. Lucho Córdova nunca más pasaría por fuera de este lugar.

¹⁹¹ En su traducción literal: comedias de asiento. Actualmente son series televisivas llamadas sitcom, abreviando el término anterior. Son comedias de situaciones al estilo de series

norteamericano de las décadas del 70' y 80', pero con herencia de la comedia española costumbrista... Muchos excelentes elementos del teatro de esos años, surgieron del escenario del teatro Imperio.”¹⁹²

A pesar de haber apoyado en todo momento al Teatro Experimental, sobre todo en sus inicios con el préstamo del Teatro Imperio para el estreno de su primera obra y una amistad muy profunda con muchos de los fundadores de este mismo, Córdova negaba la formación actoral en las escuelas, porque según su opinión ponía un uniforme que emparejaba y aplastaba el talento natural, y no permitía el desarrollo individual ni la competencia. Considero que Lucho Córdova defendía esta forma de aprender a actuar por dos razones: la primera tiene que relación con cómo se hacían los montajes en los inicios de los Teatros Universitarios, ya que los directores tenían la tendencia de unificar al elenco ya sea a nivel visual o actoral, con grupos que se movían coreográficamente, formando un todo uniforme en relación a la unidad del montaje y a las posibilidades actorales que el grupo tenía, ya que como recién estaban aprendiendo a actuar tenían más fuerza en conjunto que cada actor por sí sólo. Eran trucos de dirección teatral que si bien aportaban al montaje, donde cada actor era una pieza más del engranaje, sólo de forma lenta este método apoyaba la formación del actor, suprimiendo su individualidad en vías de desarrollo, muchas veces limitando sus capacidades al extremo de convertirse en una marioneta en las manos de “dios”. La segunda razón se relaciona con la forma de concebir el teatro, ya que Lucho Córdova pertenecía a la generación de divos y estrellas de las tablas, donde nadie más que el primer actor podía hacer reír exageradamente al público. Que se salve el pellejo el actor que osase

norteamericanas como “Seinfeld”, “Friends”, “Mad about you” o “That’ s 70 Show” con una duración de veinticinco minutos.

¹⁹² PIGA, Domingo. “Teatro Experimental de la Universidad de Chile”. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 2001. 115 p.

recibir más aplausos y risas que el capo cómico¹⁹³. Los otros actores figuraban como escalones donde el primer actor se subía y armaba sus aplausos y ovaciones. Por su puesto que esta forma de concebir el escenario generaba competencia, pero si un actor comenzaba a descubrir sus virtudes y estas superaban las de su primer galán, ¿Qué hacía esté?, ¿Se limitaba en escena porque no podía figurar más que el otro, o simplemente, formaba otra compañía donde ahora fuera él quien manejara las risas y aplausos? Ni lo uno, ni lo otro, ni marionetas grupales ni divinidades egoísta de aplausos, pero los actores chilenos debían pasar por cada una de estas etapas para aprender del teatro.

Otro actor profesional que mantuvo un destacado trabajo durante este período fue Américo Vargas (1911-1976), quien inició su carrera teatral junto a Rafael Frontaura y luego en la compañía Leguía-Córdova. En 1950 junto a su esposa Pury Durante¹⁹⁴ forma una compañía similar a la de Córdova, “Vargas-Durante”, pero con proyecciones de un teatro más cuidadoso que en su época señaló caminos distintos a los del Teatro Profesional y similares a los de los Teatros Universitarios: sin telones pintados, con textos memorizados y apuntador sólo para casos especiales. Desarrolló importantes temporadas en el Teatro Maru con obras que a diferencia de las de Córdova, de carácter cómico, se acercaban a un repertorio más contemporáneo: “El precio” de Arthur Miller, “La casa de Bernarda Alba” de García Lorca, “La casa de los siete balcones” de Alejandro Casona, y en el género cómico “Arlequín servidor de dos patronos” de Carlo Goldoni, dirigida por Pedro De La Barra.

Finalmente, también se encuentra ligada a este tipo de teatro la Compañía de Silvia Piñeiro que a través de la comedia liviana, mostraba la vida cotidiana de la burguesía chilena.

¹⁹³ Nombre que se le daba al primer actor de la compañía.

¹⁹⁴ Actriz uruguaya quien llega a Chile en 1950 al contraer matrimonio con Américo Vargas.

b. “La Pérgola de las Flores”, presentada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

Estas son las palabras que Isidora Aguirre escribe en relación a su obra en el programa de su primer estreno:

“Quiero esta ciudad de Santiago y quiero a su gente, aunque sea con ese amor de los santiaguinos que todo lo critican. Mi comedia, narra un hecho verídico y está localizada en una fecha precisa, el año 29. me tomé, sin embargo, algunas licencias para hacer de ella, más que una obra histórica, una crónica viva, una serie de estampas de esta ciudad, dándoles el brillo y el encanto de las cosas, no como fueron, sino como nosotros las recordamos.”

“La Pérgola de las Flores”, es la obra que le ha dado más popularidad a su autora. Esta tuvo uno de los mayores éxitos de público en la historia del teatro chileno, cerca de 500 mil espectadores en su primer montaje del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

La obra es una comedia musical y su estructura es similar a la del sainete. Recordemos la definición de Carlos Alonso con respecto a este estilo cómico: “Obra cómica sentimental de carácter popular, irónico e ingenua, con la sencillez de tipos más primitivos.” Según María de la Luz Hurtado, el aporte principal de ella es su contextualización histórica.

“Situada en los locos años 20, época de rudos contrastes entre la vida lujosa de las elites y la pobreza torturante de los demás, en la que empezaba a emerger la organización popular”¹⁹⁵

¹⁹⁵ HURTADO, María De La Luz. “Isidora Aguirre: al trasluz de la historia”, En “Resistencia y poder: teatro en Chile”. Madrid, Editado por la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000. 186 p.

Elena Castedo-Ellerman en su libro “Teatro chileno de mediados del siglo XX”, explica que el género cómico en la dramaturgia nacional alcanzó una calidad nunca antes vista con esta obra. Luis Alberto Heiremans también había incursionado en el género con su obra “La señorita Trini”. Pero Aguirre poseía una gran facilidad para el diálogo liviano y simpático reforzado con canciones alegres o melancólicas, que retrataban muy bien la vida privada de sus personajes.

“En su creación de personajes, Aguirre reconoce un método de investigación preliminar profundo de la intimidad y el mundo que rodea a los modelos. Este método sigue la caracterización compleja dual de Bertold Brecht, es decir el *gestus*; en cada personaje se concentran características negativas y positivas, a veces contradictorias. La autora indica que la dureza y el cinismo de estos seres desventurados se alimentan constantemente en un círculo vicioso que parece no tener salida. Sin embargo, sabe proyectar lo que aún queda de limpio en algún recóndito lugar y se vislumbra por un súbito chispazo de viveza, de capacidad para la acción; por un esfuerzo que intenta sacudir la letargía mental esclavizada; por un empujón o una exclamación, es decir un gesto e ternura incapaz de expresarse con palabras o con caricias, pero no por eso menos intenso y auténtico.”¹⁹⁶

Considero que “La Pérgola de las Flores”, en su despliegue musical, coreográfico y actoral cómico, logrado a través de más de cuarenta actores en escena, representó la profesionalización del género cómico musical desarrollado en gran cantidad en Chile, pero en baja calidad, antes de la fundación de los Teatros Universitarios. Creo que la creación de la obra fue posible porque esta tradición cómica existía fuertemente en Chile, pero para su

¹⁹⁶ CASTEDO-ELLERMAN, Elena. “El teatro Chileno de mediados del siglo XX”. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1982. 240 p.

concreción escénica profesional era necesaria la profundización teatral que lograron los actores y directores universitarios.

Es por eso que esta obra une lo fresco y lúdico de los actores de la primera época, como los actores Ana González, Justo Ugarte, Elena Moreno, Maruja Cifuentes, y lo estudioso y metódico de los directores universitarios, como don Eugenio Guzmán. De esta forma el teatro cómico se profesionaliza en Chile.

c. Teatro Ictus.

Este grupo de jóvenes de tercer año de la escuela de teatro de la Universidad Católica, cuyo profesor jefe era el Director Germán Becker, disconformes con la manera en que sus maestros abordaban los montajes, deciden formar en 1955 un colectivo que representara su manera de ver la vida y el teatro. Desde el comienzo su trabajo se caracterizó por el énfasis en la búsqueda de un repertorio que ellos consideraban que coincidía con las necesidades del público, que diariamente vivía una convulsión política de cambios y lucha social. En sus inicios, el grupo también tiene una importante conexión con el cristianismo, de esta forma deciden llamarse Ictus, palabra con la cual se denominaban así mismos los antiguos cristianos.

“La irreverencia frente a tópicos y fetiches de comportamiento social parecía ser una necesidad muy sentida por ciertos grupos sociales -aquellos que iban al teatro- y a nosotros nos estimulaba de verdad la locura transgresora de Ionesco y su *Cantante Calva*, que pusimos en escena no sólo en una temporada, sino que en tres distintos períodos del desarrollo del Ictus.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ DÍAZ, Jorge y SHARIM, Nissim. “Ictus: La palabra compartida”. Santiago, Editorial Don Bosco S.A., Volumen 1, 2002.

Por otra parte, en los inicios de la compañía también hubo una búsqueda hacia lo espiritual y religioso. En este contexto la compañía presentó la obra “Asesinato en la Catedral” adaptación de la novela de T.S. Elliot.

Más tarde, el proceso de creación de sus primeros montajes fue muy similar a lo que ocurrió con el grupo Aleph, quienes buscando un texto que los representara deciden finalmente inventarlo entre ellos mismos, con sus propias palabras:

“... En ese mismo momento, medio en serio y medio en broma, comenzó a gestarse *cuestionemos la cuestión* que pretendía – y creo que lo consiguió– una gran carcajada como réplica a algunas mecánicas sociales y políticas que ya comenzaban a desnaturalizarse... Este método o estilo de creación, la creación colectiva, nace como necesidad primaria para resolver carencias. Después en su desarrollo, se descubren técnicas que permiten múltiples puntos de partida para la creación y, desde luego, se incorpora al autor del cual la creación colectiva nunca ha sido enemiga, sino, por el contrario, su mejor aliada.”¹⁹⁸

Un estudio realizado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius ¹⁹⁹, acerca de la compañía, desarrolla de forma muy interesante cómo Ictus ha utilizado a través de sus obras el recurso humorístico. Explican que son dos los elementos que han desarrollado en la puesta en escena, entre los cuales se produce una relación dialéctica: la emoción y el humor. El primero provocaría en el público los estados de identificación con la situación y los personajes, y el

¹⁹⁸ *Ibíd.* 197.

¹⁹⁹ HURTADO, María De La Luz y OCHSENIUS, Carlos. “Teatro Ictus”. Santiago de Chile, CENECA, 1984.134 p.

segundo, un efecto de distanciamiento y apertura del espectador hacia la escena. Para la compañía el humor es “el suero para meter el virus”.²⁰⁰

Teatro Ictus, trabaja un humor situacional, a diferencia de las comedias ligeras, donde el humor nace a partir del personaje y de los chistes que este cuenta. Delfina Guzmán²⁰¹ explica que el tipo de humor que ellos trabajan establece una contradicción entre la subjetividad del individuo y la objetividad de su entorno, lo que el sujeto percibe como real y lo que la realidad es. Esta oposición sin querer genera lo cómico.

“Yo creo que la realidad es cómica en la medida que tú sueltas los mecanismos de seguridad. Frente a un acontecer social, frente a un grupo de personas, tú empiezas a hacer determinadas cosas y llegas hasta cierto punto, porque después la convención social o la estructura social hacen que tú tengas que tragártelo para ti. Nosotros nos imaginamos lo que pasaría si el tipo asumiera realmente, hasta el final el rol que en este momento la situación le está dando. Pone en tensión la norma social y eso junto con ser revelador de la norma, es cómico.”²⁰²

En relación a los acontecimientos nacionales propios del período de la dictadura, el público comienza a asumir un rol en el juego cómico muy importante, ya que se establece entre escenario y espectadores una relación de contingencia altamente cómica, con “una verdadera comunicación en clave”²⁰³. Estos códigos, llenos de connotaciones, generadores de risa colectiva llena de

²⁰⁰ *Ibíd.* 199.

²⁰¹ Actriz egresada de la Universidad de Chile, ex-integrante del Teatro de la Universidad de Concepción, miembro del Ictus desde 1965.

²⁰² *Ibíd.* 199.

²⁰³ *Ibíd.* 199.

complicidad, son los que harán que finalmente el humor de Ictus se transforme en un fenómeno social. Si antes chocaba la individualidad subjetiva con la realidad objetiva, produciendo el efecto cómico, ahora será la situación propuesta por la escena en contraste con la situación de la vida real la que generará la risa.

El objetivo final del grupo era a través de la risa crear un desenmascaramiento social, relacionado con lo que Bertold Brecht llamó Extrañamiento²⁰⁴. Lo fundamental de este principio Brechtiano, es generar en el espectador una conciencia crítica que permita la modificación de las conductas sociales, de aquellas convenciones, que por convención llegaban a ser dogmas irrefutables y absolutos.

“Nos reímos de las normas sociales que dicen esto hay que hacerlo así...Las normas además tratan de aparecer muy objetivas, y resulta que nosotros descubrimos que las normas sociales reales son subjetivas. Al poner en evidencia las distintas normas de cada individuo, se enfrentan directamente y diría yo, en forma espontánea, con las formas sociales quedando al descubierto.”²⁰⁵

Finalmente, este estudio nos demuestra que la forma en que los miembros del Ictus pueden llegar a descubrir el humor en todas las situaciones que plantean, es logrado a través de la capacidad de juego escénico que la compañía ha ejercitado durante las improvisaciones y creación autónoma de los textos.

²⁰⁴ Ibíd. 5.

²⁰⁵ Ibíd. 199.

“Más que el texto mismo, el valor esencial de *Cuestionemos la cuestión* radicó en el trabajo e histrionismo de los actores principales (entre ellos, Delfina Guzmán, Jaime Celedón, Julio Jung, Nissim Sharim), junto al aporte de algunos lenguajes de teatralidad. Demostraron ingenio y capacidad de improvisación, en cada uno de los cuadros...”²⁰⁶

“En síntesis, el humor en el Ictus es usado para provocar una relación de estímulo constante al receptor, el que por una parte le abre las defensas protectoras que se pone ante la auto-crítica, y que por otra le permite desenmascarar, extrañar o desmitificar normas sociales de comportamiento y de interpretación de la realidad. Ello corre paralelo a secuencias en que prima el elemento de identificación emocional. Se va así aplicando alternadamente uno u otro elemento provocando e involucrando al receptor en un juego de tensión-relajación.”²⁰⁷

d. Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica, 1967-1968.

De acuerdo a mucha gente joven que había estudiado en las escuelas de teatro, ya sea del Teatro de Ensayo o del Teatro Experimental, los conjuntos de Teatro Universitario estaban anquilosados. Fernando Colina, director joven del Teatro de Ensayo²⁰⁸, junto a Enrique Noisvander destacado mimo del mundo Profesional, deciden formular un proyecto de experimentación teatral, donde la figura del actor tuviera mayor preponderancia, ya que, de acuerdo a ellos, en esa época los Teatros Universitarios resaltaban una parafernalia teatral falta de expresividad y realidad.

²⁰⁶ *Ibíd.* 197.

²⁰⁷ *Ibíd.* 199.

²⁰⁸ También trabaja como mimo de forma muy destacada en un grupo formado por Ignacio Aliaga en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, en la época en que se funda el grupo de mimos liderado por Enrique Noisvander, en 1953 aproximadamente.

“Como generación, nosotros le debemos todo a los que iniciaron el Teatro Universitario. Pero sus líneas nos resultan agobiantes, aunque no estén totalmente superadas. Pero se hacía evidente la necesidad de abrir puertas y ventanas a una evolución del teatro, en nuestra medida.”²⁰⁹

La proposición teatral de Fernando Colina y el TET, puede sintetizarse en cuatro puntos básicos: creación de un nuevo lenguaje teatral, readecuación de los roles teatrales tradicionales, preocupación por contenidos actuales, y nuevas maneras de concebir la obra teatral y la dramaturgia.

La creación del nuevo lenguaje teatral donde el actor se convierta en el eje dramático y comunicativo de la obra, incorporando elementos no experimentados en los Teatros Universitarios como la capacidad gesticular, rítmica, de sonidos y movimiento, más allá que el simple uso de la palabra en el escenario. En definitiva, revisar el quehacer teatral del actor, evitando los trucos escénicos que cada actor ya conocía de sí mismo, es decir, redescubrir los elementos esenciales que hacen posible el fenómeno actoral.

“Es así como en el Taller de Experimentación empezamos a trabajar vocal, corporal y dramáticamente en juegos, improvisaciones, realizaciones mímicas, ejercicios básicos de actuación, cosas que no habíamos hecho nunca en nuestras vidas. Yo jamás hice este tipo de cosas cuando era alumno de la Academia de Arte Dramático de la U.C. y empezamos a redescubrir un mundo nuevo, a descubrirnos a nosotros mismos.”²¹⁰

Esta propuesta conlleva a la reestructuración de las relaciones en el trabajo propiamente tal. Se replantean las funciones del director, el dramaturgo,

²⁰⁹ Ibíd. 164.

²¹⁰ Cita a Ramón Nuñez en Ibíd. 164.

diseñadores y por supuesto del actor. La jerarquía vertical con la que antes se trabajaba es suprimida. Director, actor y autor se enfrentan juntos en escena, de esta forma el actor en escena tantea las posibilidades teatrales, proponiendo ideas, situaciones, lenguajes, al director y al dramaturgo que con ese material irán configurando la obra.

“Colina postulaba que los diferentes roles pudieran participar colaborativamente en el proceso de creación teatral sin perder su identidad. Eso es muy importante, porque aquí lo colectivo, el sentido del equipo, juega un rol importante, desmitificando la ideologización de la creación colectiva concebida como difusividad absoluta de los roles tales como se está viendo hoy día. Perder al dramaturgo y perder al director es una carencia demasiado grande.”²¹¹

Esta búsqueda teatral no sólo se relacionó con los aspectos formales del teatro sino que en definitiva, los teatristas querían encontrar nuevos métodos para acercarse a la realidad del país. Colina se da cuenta de que hay que mirar alrededor y hablar de lo que existe, por lo tanto el hombre de teatro tiene que ser un sujeto que sepa del mundo, de su país, un observador creativo.

De esta forma, la obra se concibe no como un proceso acabado, sino, como “una proposición que se integre al proceso colectivo de creación también el público.”²¹² Buscaban que el espectador fuera un participante activo del montaje.

El Taller de Experimentación Teatral, que no duró más de dos años, montó tres obras: dos de ellas de creación colectiva con participación de dramaturgos, y la tercera, una obra de autor, montada experimentalmente. La primera fue

²¹¹ Cita a Raúl Benavente en *Ibíd.* 164.

²¹² *Ibíd.* 164.

“Peligro a 50 Mts.”, el mejor exponente de las concepciones del naciente taller. Constaba de dos partes: “Obras de Misericordia”, de José Pineda y “La Vaca mirando el Piano”, de Alejandro Sieveking, dirigida por Colina y Noisvander.

“Nosotros ingresamos como dramaturgos sin tener ninguna obra. Ambos éramos actores fuera de dramaturgos, por lo tanto, nos integramos haciendo ejercicios de movimiento... entendiendo el proceso del actor. Ahí los dos comenzamos a hacer breves escenas, secuencias para que fueran probadas en el laboratorio... finalmente las dos obras hablaban de la indiferencia del ser humano ante el cotidiano. Se trató de mostrar algunos elementos chilenos, pero de forma muy simple. Sin tridimensionalidad de personajes, era un poco brechtiano el asunto también, con canciones...”²¹³

Colina no pretendía hacer obras con una estructura convencional lineal, ni aristotélica, sino que buscaba reunir una serie de elementos sobre un mismo tema, una especie de “Collage” teatral.

“Algunas escenas eran actuadas de forma realista, con personajes; otras eran solucionadas de otra manera. El lenguaje se basaba esencialmente en la expresión corporal, en la distribución escénica y en el uso del espacio, que Fernando dominaba muy bien. Era toda gente joven que hacía cosas “raras” en relación al trabajo tradicional: entraban y salían saltando, sin vestuario, sin maquillaje, en un escenario sin escenografía. La gente estaba vestida de manera informal: jeans, poleras de todos colores y zapatillas.”²¹⁴

²¹³ Entrevista a José Pineda realizada por Javiera Del Campo, Agosto de 2004.

²¹⁴ Cita a Raúl Osorio en *Ibíd.* 164.

Luego del montaje de “Peligro a 50 Mts.”, Fernando Colina viaja a Estados Unidos para terminar un doctorado²¹⁵, dejando la conducción del taller. Este continúa su labor en una línea similar y realiza su segunda obra, “Nos tomamos la Universidad”, escrita de la misma forma por Sergio Vodanovic, y dirigida por Gustavo Meza, la que hablaba de la más reciente contingencia. Además se hacía en la U.C, que había sido el escenario de todo un movimiento universitario importantísimo. Se hacía una crítica en un afán de purificación.

El proceso del tercer montaje, “Antígona” de Bertold Brecht, dirigido por Víctor Jara, pareció más desvirtuado, en primera instancia porque la elección de la obra fue impuesta por la directiva del TEUC y, por lo tanto, una obra ya escrita, no se amoldaba a la forma de trabajo que el grupo había desarrollado. En relación a este montaje, Gabriel Sepúlveda, en su libro “Víctor Jara, Hombre de Teatro”, comenta:

“El único elemento escenográfico era una reja de metal que estaba al fondo del escenario. Por ahí, los actores trepaban o se colgaban. Estaba dispuesta de tal forma, que cuando era tocada, chocaba con la pared posterior, produciéndose un sonido característico. Esto fue utilizado por Víctor Jara para darle una musicalidad muy propia al espectáculo. Jaime Vadell usa el término *montaje percutivo*, para referirse a *Antígona*. Ana Reeves entraba a escena arrastrando una gruesa cadena... *que hacía un ruido muy especial, que aportaba dramatismo a la obra*. Además, como ya era característico en sus direcciones, le daba mucha importancia a los silencios dentro del armado acústico. Los sonidos (tanto corporales y guturales como de percusión) y los silencios, sumados a la musicalidad misma de un texto lleno de coros, hacen

²¹⁵ Es en Estados Unidos donde sorpresivamente Fernando Colina morirá durante su corta estadía.

que el calificativo para esta puesta en escena de *pequeña sinfonía*, según Ana Reeves, no sea disparatado.”²¹⁶

Lamentablemente, tras este montaje el taller se disuelve, terminando junto a él la organicidad del Teatro de Ensayo. Pasa a integrarse a una nueva concepción del trabajo artístico, en la Escuela de Artes de la Comunicación.

El T.E.T., generó un gran movimiento teatral sobre todo a nivel aficionado. Según Héctor Noguera, actor del grupo, su influencia se notó en el Festival de Teatro Obrero organizado por la U.C. Pero las opiniones son diversas, Eugenio Dittborn, creía que como el movimiento no había realizado una transformación total en el teatro chileno, como en un tiempo lo hubieran hecho los jóvenes universitarios, no tenía validez. Sin duda, que el más visionario fue el escenógrafo Bernardo Trumper, quien rescató la importancia del Taller de Experimentación Teatral como una semilla para nuevos grupos que más adelante desarrollarían esta forma de creación obteniendo grandes y trascendentes resultados como ha sido el caso del Ictus y de muchas compañías que actualmente han adoptado esa modalidad:

“Yo creo que, dentro del teatro chileno, la actividad del Taller significó un punto muy importante en la historia del teatro chileno. Es muy posible que no haya todavía conciencia de eso, pero indudablemente marcó una serie de cosas que de alguna manera produce incidencia sobre otros grupos.”²¹⁷

Miembros del T.E.T., tras la separación con la Universidad, forman una compañía de teatro independiente llamada Teatro del Errante, que en 1971 estrenará “Macondo” y “Atacama la grande”.

²¹⁶ SEPÚLVEDA, Gabriel. “Víctor Jara: hombre de teatro”. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2001. 192 p.

²¹⁷ Cita a Bernardo Trumper en *Ibíd.* 164.

Personalmente relaciono al Taller de Experimentación Teatral con la actuación cómica en Chile porque ellos buscan redescubrir la actuación a través de métodos como la improvisación y la experimentación en un camino actoral no psicológico sino a través del cuerpo y la voz, y su relación con el espacio y el ritmo. Esta capacidad de búsqueda en el juego vocal y corporal, desprejuiciándose en relación a los métodos entregados en el Teatro Universitario son los que relaciono con la actuación cómica.

Esta capacidad de creación desarrollada por los jóvenes de este taller, también tendría un acercamiento a lo que en un principio definimos gracias a Dario Fo, como “dramaturgia del actor”. Si bien es cierto que en este caso no se dio, creo que el Taller de Experimentación fue un primer paso hacia ella, ya se produce aquí un acercamiento importante entre el director, autor y actor, y rompiéndose fuertes barreras creadas tras la formación de los teatros universitarios.

En relación al trabajo con el público, donde “la comedia desarrolla la capacidad de relación real y juego con el público, comprometiendo al actor a vivir el aquí y el ahora de la representación”²¹⁸, creo que este taller también dio un paso grande ya que ellos buscaban que el espectador fuera un participante activo del montaje.

e. Los Mimos de Noisvander.

La película francesa “Los hijos del paraíso”, dirigida por Marcel Carné, será la principal motivación para que en 1948 un grupo de estudiantes de distintas disciplinas, dirigidos por Alejandro Jodorowsky, se reúnan en torno al

²¹⁸ Uno de los tres elementos establecidos en el capítulo II, 2.3, en relación a lo cómico en la actuación.

desconocido mundo de la pantomima. La película, que fue estrenada en Francia en 1943, relata un período de la vida de Jean Gaspard Debureau, un famoso mimo del siglo XIX, y tiene como actor principal a Jean Luis Barrault, quien junto a Etienne Decroux son los renovadores de la pantomima en Francia.

Antes de que se creara este movimiento en Chile, gracias al filme de Carné, la pantomima sólo se desarrollaba en imitaciones al cine mudo, o en los circos como actos de fin de fiesta. Ellas relataban las aventuras de cowboys o indios africanos con gran despliegue de animales, piletas de agua y fuegos artificiales, herencia de los circos europeos.

Si bien es cierto que la influencia francesa marcó los primeros trabajos de este grupo, por ejemplo, "Pierrot", presentada en la Velada Bufo del Teatro Municipal en 1949, Jodorowsky logró reunir a un grupo bastante heterogéneo, entre los cuales también se incluían a parte de actores y bailarines, a artistas plásticos y músicos, que lograron desarrollar una técnica prácticamente desconocida en el país. Por otra parte, este joven director poseía un gran talento coreográfico, lo que le permitió crear un programa completo de pantomimas que fue presentando en diciembre de 1951 en el Teatro Municipal de Santiago. En estos primeros trabajos participaron personalidades como Enrique Lihn, Carmen Johnson, Bernardo Trumper, Gustavo Becerra, Carlos Johnson, Hernán Baldrich.

"Jodorowsky sintió que era necesario buscar un lenguaje propio para liberarse de la influencia de la película. No podemos hablar realmente de influencia europea pues nada se sabía del movimiento mímico francés que estaba en apogeo, pero los mimos chilenos trabajaron durante muchos meses y durante todo el día en su taller de calle Villavicencio (ex calle de artistas) conociendo sus cuerpos, sus posibilidades de expresión, experimentando con

nuevas formas de comunicación. El resultado más importante fue *El joven suicida*. Aunque tomado de un tema de Marcel Marceau, de quien ya se había oído hablar en Chile, los mimos usaron una técnica diferente de actuación. Se esbozó la transformación total del cuerpo. Toda la actuación anterior se había referido a personajes tipo. Ahora estos personajes estaban apoyados por ambientes creados por los propios mimos.”²¹⁹

En los siguientes trabajos, Jodorowsky incursionó en distintos estilos como el melodrama, en algunos trabajos incluyó la voz hablada, en otros la sátira social. Pero este exceso de estilos, diluyó el trabajo de la compañía, “su efervescencia decayó y Jodorowsky pensó que había llegado a un punto muerto y emigró a Francia.”²²⁰

Uno de los miembros de la compañía de Jodorowsky, Enrique Noisvander, decide formar un grupo de mimos en su casa de estudios, la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, nueva compañía a la cual se unirán algunos integrantes del otro grupo. Durante 1953, los mimos trabajarán en la Escuela de Ingeniería el adiestramiento corporal y la búsqueda de un método de entrenamiento para la pantomima. Este primer elenco estaba compuesto por: Sergio Puebla, Ricardo García, Nora Salvo, Raimundo Herrera, Rocío Rovira y Gonzalo Muñoz. Luego en 1954, cuando el grupo se independiza de la Escuela, comienza una larga experimentación, una búsqueda hacia el lenguaje y temas propios del mimo, ya que “Es fácil de representar la anécdota cómica o sentimental” pero “encontrar un tema que fuera importante, que no fuera literario y que sólo se pudiera representar en mimo fue la preocupación hasta

²¹⁹ NEUENSCHWANDER, Emilio. “El Arte del Mimo en Chile”. Tesis presentada para optar al título de actor, Santiago, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1982. 145 p.

²²⁰ *Ibíd.* 219.

que obtuvieron *Juegos de niños* y *Carnaval*. No son temas literarios, se pueden contar en pocas palabras; lo interesante está en la realización mímica.”²²¹

En 1957 los mimos chilenos fueron invitados a participar en el Primer Concurso Mundial de Pantomima Amateur, en Moscú. En ese festival tuvieron muy buenos resultados y el grupo tomó conciencia del excelente trabajo que venían realizando. Aprovechando su estadía en Europa, Noisvander y algunos de los mimos chilenos se reencontraron con Jodorowski quien había sido alumno de Decroux y Marceau lo que les permitió comparar técnicas y mejorar las propias.

De regreso en Chile, la influencia europea se tradujo en una simplificación total del lenguaje: se elimina la música y la escenografía, se reduce el vestuario a una malla negra, cara blanca y algún detalle de color. Otras dos experiencias fueron vitales para el trabajo de los mimos: el contacto con los alumnos de la Escuela de sordos, donde los mimos se vieron obligados a buscar una técnica de enseñanza fácil y directa ya que el lenguaje del sordo no es mímico, es convencional.

“Hubo que hacerles entender que podían decir las mismas cosas, pero usando otro tipo de gestos y movimientos de manera que todo el mundo pudiera comprenderlo”²²²

La segunda experiencia fue el contacto con los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, con quienes pudieron compartir conceptos acerca de la técnica del actor. De esta forma se trabajó en conjunto en festivales, giras por el país y creación de distintas obras, donde Noisvander realizó la dirección coreográfica.

²²¹ *Ibíd.* 219.

²²² *Ibíd.* 219.

Para conocer más a fondo el trabajo de los mimos en Chile, se realizó para esta investigación una entrevista a Jaime Scheneider, mimo que se integra a la compañía de Noisvander el año 1958 y que trabajará en la compañía durante muchos años.

-¿Cómo te iniciaste en el teatro?

“Yo terminé la enseñanza media y me presenté al examen de admisión de Medicina, porque por una cosa de tradición familiar tenía que ser médico. Me presenté al examen y me fue mal, así que me quedé ese año cesante, esperando para ver si el próximo año podía ingresar. En el barrio donde vivía me encontré con un chiquillo que tenía muchas inquietudes teatrales, y creamos un grupo de teatro. El muchacho que movía todo este asunto, era Carlos Cerda, escritor²²³. Todos los del grupo éramos bastante inquietos e íbamos al Teatro Municipal, veíamos Ballet, vimos a los mimos de Marcel Marceau, habíamos visto a Noisvander y de pronto decidimos que queríamos hacer *Las tres hermanas* de Chejov, todo esto sin saber mucho, y que podríamos comenzar primero con pantomima, y ahí entonces como era el que tenía más tiempo, decidimos que yo fuera a tomar unas clases por unas semanas. El mimo de esa época era Enrique Noisvander, profesor de la escuela, jefe de la línea de movimiento. Bueno, los mimos en Chile comenzaron primero con Jodorowsky en los años cincuenta, y en 1953, Noisvander tomó la batuta y formó el teatro de mimos, en la escuela de ingeniería, y el año 1958 en que ya el teatro de mimos había desaparecido, Noisvander creó otro grupo con algunos alumnos de otras escuelas de teatro. Tras varias dificultades logré conocer la dirección de “Los Mimos”, en la calle Brasil, en una escuela donde Noisvander a cambio de tener sala de ensayo daba clases a los niños. Él me tramitó durante un mes

²²³ Dramaturgo, cuentista y profesor de Filosofía y de Literatura. Desde 1985 trabaja junto a Ictus, colaborando en sus obras como dramaturgo.

en el que yo iba todas las semanas, después me contó que esto fue para ver si tenía interés, cuando finalmente me hizo una audición de unas dos horas de improvisación, me propuso si me quería integrar a la compañía. A la semana siguiente yo tenía una gira a Concepción, porque se había retirado un integrante. Ahí en el escenario, muerto de susto, me di cuenta que el teatro era lo mío. Y de hecho tuve la suerte de que esa gira fue tormentosa porque la compañía se peleó. Noisvander, el maestro, me tomó como aprendiz. Tras tres meses duros de preparación, nos fuimos de gira al norte, con los solos de Noisvander donde yo mostraba los letreros. Después de eso, me traspasó algunos solos y así comencé, eso fue en el 60. Luego fueron dúos con Noisvander, giras, luego el 61 se armó la compañía grande. Éramos un grupo de cinco personas que se podía modificar según las necesidades de la obra, fueron trabajos diarios de búsqueda y entrenamiento.”

- ¿Cómo fueron desarrollando la técnica del mimo si todos la habían estudiado de forma intuitiva?

“Porque Noisvander era el gran intuitivo. Él no estudió ni en Europa, ni con Marcel Marceau, ni con los grandes maestros, sino que tuvo una constatación en el momento en el que fueron al Festival de Moscú y ahí los mimos vieron por primera vez en su vida a otras compañías de mimo, sobre todo de la Europa Oriental, los checos, los polacos. Fue una cosa muy curiosa, porque en 1956, cuando Noisvander y compañía estaban en Moscú, llegó por primera vez a Chile Marceau, entonces ellos nunca lo vieron (hasta esa fecha). Y lo que alabaron allí en Europa fue la originalidad, la frescura y al mismo tiempo todo el asunto técnico. Ahora como se llega a eso, creo que fue por un asunto solamente de instinto, es por lo mismo que llegaron los maestros franceses Decroix, Barrault, Marceau. Había una tradición de mimo, pero era el mimo blanco, el que graficaba, en el cual había todo un asunto literario, porque las

obras para pantomima se escribían, entonces Pierrot le podía decir a Colombina, quienes son dos personajes de la comedia del Arte, *Si tú te vas a juntar con Arlequín, yo te mato*, y eso ellos, tenían que traducirlo corporalmente. Era un lenguaje de señas, un poco lo que tiene la pantomima que está basada en ciertos códigos, bailar se dice de una manera, casarse es mostrar el dedo anular, entonces sólo el público que sabe lo interpreta, pero los mimos modernos descubrieron que ellos podían crear prescindiendo de la palabra, ya sea escrita o dicha, pensando en movimiento, pensando en acciones y al mismo tiempo creando un mundo imaginario o de ilusión, de la manipulación de objetos virtuales, el punto fijo, las paredes, el contrapeso. Noisvander lo fue descubriendo solo, después constató que estaba bien encaminado, y entonces él nos traspasó a nosotros lo que él ya sabía y juntos comenzamos a buscar más cosas, porque sino estábamos montando obras siempre estábamos en taller. Noisvander siempre nos planteaba que ser mimo era ponerse desafíos, y sí hacemos esto así, luego había que buscar otra manera de hacerlo, explorar, explorar, explorar. Y eso fue toda una vida, hasta el 73, y eso para la compañía, que llevábamos todo este tiempo trabajando juntos donde habíamos hecho giras por Europa, por toda Latino América, éramos una compañía muy poderosa, de hecho habíamos creado una especie de movimiento alrededor nuestro, con músicos, y muchos artistas que colaboraban en cuanto a ideas. Paralelamente a eso, tomábamos talleres, técnicas brasileras, ballet clásico, para perfeccionarnos para nuestros montajes.”

- ¿Y por qué tu elección por la Pantomima y quizás no integrarte al Teatro Experimental?

“Porque cuando tú llegas a una casa que llena todas tus aspiraciones, donde te sientes cómodo y seguro, te quedas. Yo me sentía tan cómodo, tan seguro, tan realizado dentro de la Compañía de Noisvander, no sólo por el

asunto de amistad que se creó entre nosotros, sino por todas aventuras que vivimos, los viajes. Noisvander era muy capaz, creador, director, tenía el don de las relaciones públicas, estaba en buena con todas las instituciones internacionales, por eso viajamos tanto.”

“Y al mismo tiempo, que la pantomima tiene la gran ventaja de que no hay problema de idioma, como no estamos traduciendo textos, estamos creando cosas netamente corporales, es un idioma universal, que puede ser igual que la danza. Yo creo que uno nace con ciertos talentos, que uno los desarrolla o no y yo gracias a mis *angelitos* vine a descubrirlo justo en el momento preciso; llegó un maestro que me tomó en un sentido muy medieval. Yo tuve una enseñanza no universitaria, no de escuela de teatro sino que directamente de maestro a discípulo. Pero al mismo tiempo, por el hecho de ser ingeniero, Noisvander, tenía una mente muy amplia, era muy culto, a él le tocó una niñez muy ilustrada. Yo aprendí mucho con él, los libros que tenía, la música, no fue sólo un asunto de realizar cosas sino que también de nutrirse. Con Noisvander era sagrado ver todas las obras de teatro que estaban dando, y ballet, ópera, lo que fuera, porque había que absorber todo.”

“Ahora, al mismo tiempo, en la época de oro de los mimos, no había un *Teatro Experimental*, lo experimental nació mucho después cuando a Fernando Colina que era profesor de la Católica, se le ocurrió fundar el Taller de Experimentación Teatral, donde había que aplicar cosas que él había visto en Estados Unidos, que nosotros con Noisvander habíamos visto en Francia, como el *Living Theater*, ver como la parte corporal, la prescindencia de escenografía podía sumarse a la voz. Nosotros vimos la versión del *Living* de *Antígona*, donde todos los pájaros que iban sobre Polínice eran unos chascones que volaban sobre el público... un trabajo netamente corporal. El trono de Creonte era humano, te estoy hablando del año 1967, pero Noisvander había

comenzado a experimentar con Jodorowsky el año 1950. Ahora si tú quieres hay mucha más experimentación con el teatro corporal, pero en esa época no había.”

-¿Cómo resultó en un comienzo la relación con los actores de la Chile?

“A pesar del éxito que obtuvimos, los actores del ITUCH, eran muy creídos, muy insoportables, eran muy amigos, pero para ellos el mimo era un arte menor.”

-No ha cambiado eso...

“Nosotros decíamos: hay arte o no hay arte, hay arte o hay artesanía. Lo nuestro de acuerdo a los críticos de la época, no solamente en Chile, era muy bien visto. Nosotros estábamos en un excelente nivel en cuanto a formación corporal, como los bailarines del Ballet Nacional. Los actores consideraban que el mimo era un arte menor, pero allá ellos.”

“Bueno, Noisvander y yo, en forma independiente a nuestra compañía, participamos en esto del T.E.T. Después del golpe, cuando Noisvander volvió a Chile también le encargaron que dirigiera obras. A mí también me llamaron para dirigir coreografías, por ejemplo en una obra infantil en Ictus. Pero lo fuerte nuestro era lo de la Compañía.”

-¿Por qué cree que la pantomima es necesaria en la formación de un actor?

“Para mí es fundamental en la formación de un actor, aunque otras escuelas de teatro no crean lo mismo, porque desarrolla en mil por ciento la imaginación. Cuando el actor no tiene ningún otro recurso que su propio cuerpo y debe

crearse los mundos a través de ciertas técnicas específicas, hay que crear en la cabeza, luego visualizar en el espacio y luego concretar, que a juicio mío, esa capacidad de ver objetos, ver paredes, ver a otras personas virtuales, te permite no solo abrir tu imaginación sino que crearte la película y concretarla. El mimo lo aprende inmediatamente. Yo no enseño técnica, yo enseño visualización concreta. No para que el actor luego vaya a ser mimo, sino para desarrollar la capacidad de imaginación y concreción en el espacio. Desarrolla la motricidad fina, expresión corporal, ¿cómo expreso con el cuerpo? Trabajamos los motores corporales para que en el teatro parlante la actitud corporal del actor sea elocuente con el texto.”

“En una obra de teatro convencional hay muchas ocasiones en que los actores no tienen texto, pero hay que seguir actuando, contando corporalmente. Hay muchos actores que a la hora de no tener texto botan la energía o empiezan a hacer un montón de cosas que se diluyen, para buscar foco también. Finalmente el mimo te da la disciplina, el rigor, la autoexigencia.”

-¿Cómo relacionas la pantomima con lo cómico?

“Prefiero hablar con cosas concretas. Sucede en términos generales que muchas veces tú haces una pantomima seria, un drama, pero el público ríe, porque al reconocer qué es lo que manipula el mimo por ejemplo, les causa risa. Pero de pronto eso son los primeros contactos y luego entran en el juego. Y es por eso, porque Noisvander practicaba algo que era fundamental según él: una obra seria tiene que ser cómica al comienzo, para que el público se distienda, y se relaje, y cuando ya se haya reído mucho, le pegamos el chancacazo... Por ejemplo en *Juego de niños*, uno es el astuto y el otro el bobo. Entonces, la primera parte consiste en que el pícaro engaña al bobo para robarle un helado, le hace trampas... De pronto ven pasar a un grupo que lleva

a un ajusticiado y los niños ven como lo cuelgan. Siguen jugando hasta que el astuto encuentra una cuerda, se ponen a saltar y luego al astuto se le ocurre jugar a lo que vieron. Lo amarra, juegan a los indios, le pone la cuerda alrededor y el público se sigue riendo, tira la cuerda y ahí viene el drama... cuando el niño se da cuenta de que su amigo está muerto. ¿Qué le estamos mostrando a los niños? Entonces, era una manera de poder dar mensajes y mostrar cosas muy serias a través del humor. Una técnica que le funcionó muy bien a Noisvander.”

“Otras cosas las hacíamos totalmente en farsa. Nosotros como mimos contábamos con programas de repertorio. Dentro de eso jugábamos con diversos estilos, unos totalmente divertidos, por ejemplo *El salón de belleza*, una mujer muy fea que llega a un salón de belleza y se entusiasma, y un hiperquinético peluquero la somete a toda clase de torturas de máquinas, secador de pelo, depilación, hasta que la transforma, pero al momento de pasarle la cuenta se derrumba todo. Ese espectáculo estaba buscando nada más que hacer reír.”

“Otras como *Cuarta dimensión*, eran una búsqueda bien interesante, con un bastidor negro, maquillaje blanco, guantes blancos. De pronto un personaje metía la mano por detrás del bastidor y aparecía al otro lado su mano muy larga... y risas. Después metía la cabeza y aparecía por otro lado, una pierna... Mil cosas utilizando ese truco. Todo estaba buscado para divertirse, pero en una búsqueda de formas más que de chistes de caídas y tortazos.”

“En el programa que se llamó *Peces de colores*, la tesis que se planteó, ya aburridos de los dramas, era reírse de los *peces de colores*, un modismo de la época, como decir lo paso muy bien. Ahí surgió *Cuarta dimensión*, *El festival de cine* y *El lago de los cisnes*.”

“Las dos últimas eran sátiras. *Festival de Cine*, era tomar el tema universal de muchacho, muchacha y villano, en tres épocas de la historia del cine: Cine Mudo, comienzos del sonoro con sátira a Greta Garbo y para terminar en pleno technicolor con *West side History*. Pero en todos los mismos protagonistas. Ahí el humor era en función de la cultura del público. Si habían visto a la Greta Garbo, entendían mucho mejor. Para mí la pantomima es como una cebolla, porque tiene varias capas, o una alcachofa mejor... Te puedes quedar con las hojitas del comienzo y te gustan, pero mientras más puedas llegar al corazón lo encuentras más sabroso. Mientras el público más culto fuera más podía entender, pero la primera capa ya en sí era buena.”

“*El lago de los cisnes* era una sátira a la obra de Ballet. En sí era simpático verlo, pero al público que conocía ballet clásico, se daba cuenta de que la bailarina entraba por el lado opuesto del que entran habitualmente, porque son coreografías absolutamente rígidas. Había risas en cierta parte del público por lo de las capas.”

“Era farsa estilizada, torpezas, cachetadas, descoordinaciones. Sobretudo trabajando el humor serio, como el que trabaja Buster Keaton. El actor no se ríe de los chistes, eso pasa de verdad, el que se ríe es el público, no es hacerse el gracioso. Hubo mucho de humor en todo eso.”

“Pero nosotros no éramos un teatro de mimos solamente dedicados al humor. El humor sí era utilizado para llegar al público. Nosotros contrastábamos pantomimas humorísticas con otras serias.”

“En un nivel popular, es decir, actuaciones en poblaciones por ejemplo, tratábamos de llevar un programa más liviano, como *Picnic*. Una familia que se iba de vacaciones a la playa, con un humor de situaciones, directo y farsesco.”

“Nosotros no nos dedicábamos solamente al humor, que es lo que por desgracia, sólo hacen los mimos de calle, bueno lógico se ganan la vida... Pero ahora hay gente como Ricardo Gaete, actor de la Universidad de Chile, que luego estudió en Francia en la escuela de Decroix, y él se dedica al mimo corporal. Gonzalo Cid, alumno mío, trabaja en el humor del mimo. Ricardo Leal, también trabaja con el humor. Él tiene un espectáculo donde muestra al hombre urbano con todas sus problemáticas cotidianas, como querer cruzar la calle, dormir en la ciudad. Mario Rojas, de la Compañía de Noisvander trabaja en circuitos de colegios y más poblacionales.”²²⁴

Finalmente, Jaime Scheneider rescata del término francés, inglés y alemán, el sentido del juego de la actuación, ya que en esos tres idiomas jugar es sinónimo de actuar, pero que en castellano solo se denomina *actuar*.

“El mimo enseña a comunicarse físicamente tan bien como vocalmente. Actuar en teatro significa total caracterización incluyendo la forma de caminar, conducta física, aspectos general así como gestos claros y expresivos del personaje. Muchos actores se mueven muy mal y se comunican sólo oralmente, muchos cantantes son notoriamente tiesos. Con el estudio del mimo los actores aprenden a estar físicamente relajados en el escenario, aprenden a gesticular y experimentan con las bases de las diferentes situaciones que el teatro necesita. Aprenden a economizar movimientos: cuándo moverse y cuando permanecer quietos. La esencia de la técnica mímica es tener el control de cada segmento corporal en cada dirección posible de manera que cualquier movimiento que

²²⁴ Entrevista realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Septiembre de 2004.

uno quiera pueda ser hecho, cualquier actitud física necesaria para un personaje pueda ser mantenida, cualquier imagen en el espacio pueda ser representada. El mimo ha sido comparado con la actuación como la poesía es comparada a la prosa. Un mimo puede realizar todo un mundo de pensamientos y emoción con sólo un gesto así como una línea de poesía puede decir lo que requerirá un capítulo de prosa.”²²⁵

f. Teatro Aleph.

Oscar Castro, fundador del grupo, explica en una entrevista²²⁶ que la idea del Aleph²²⁷ nace en el liceo, el Instituto Nacional, con la creación de un grupo de teatro junto a las niñas del Liceo N° 1. Después en la universidad, donde él estudia periodismo, miembros del antiguo grupo se siguen juntando y comienzan a hacer pequeños experimentos teatrales.

“En Chile se vivía una historia de agitación bien interesante, era la época de los Beatles y de los buenos petardos de marihuana, con el Che Guevara al lado y todo eso mezclado... En ese ambiente empezamos a hacer teatro y contábamos los problemas que teníamos en la universidad, que vivía un momento de efervescencia. Era el 68, un movimiento juvenil mundial y nosotros seguíamos haciendo teatro en las universidades que los alumnos habían tomado, lo hacíamos para entretenernos.”²²⁸

²²⁵ *Ibíd.* 219.

²²⁶ HURTADO, María De La Luz.. “Pasiones y avatares del alma del Aleph”. *Revista Apuntes* (113) 1997-1998.

²²⁷ Aleph: Nombre que les pone un amigo del grupo, que en matemáticas corresponde al primer número que está después del infinito. Es un punto donde se encuentran todos los puntos del pasado, el presente y el futuro. También el título de un cuento de Borges, en definitiva suficientes razones como para aceptar Aleph por nombre.

²²⁸ *Ibíd.* 226.

Luego se instalan en Lastarria 90, espacio abandonado de la Universidad Católica²²⁹. Allí comenzaron su trabajo de creación colectiva. Leían obras, pero ninguna les llamaba la atención, ninguna los representaba ideológicamente. Mientras leían hacían improvisaciones para entretenerse, inventaban cualquier cosa.

“Era completamente surrealista, hacíamos lo que queríamos y encontrábamos que todo lo que hacíamos era fantástico, porque no conocíamos el teatro y cuando tu comienzas a conocer las cosas, comienzas a tener más miedo.”²³⁰

Con una serie de improvisaciones nace su primera obra: “Se sirve usted un cocktail Molotov”, estrenada en 1969, y luego, un año más tarde, “Viva in-mundo Fanta-Cía”. Más tarde son asesorados por Héctor Noguera, quien les hará clases, y Eugenio Dittborn; ambos se interesan en el grupo por su notable entusiasmo y creatividad desorbitada.

Los montajes del Aleph, según Oscar Castro, eran locos al máximo, sin respeto por nada. Representaban pequeñas historias sin pies ni cabeza. También iban a las poblaciones a mostrar sus espectáculos²³¹.

“Nosotros pensábamos que se podía construir un mundo más justo, pero no era una cosa política, panfletaria. Aunque las obras no tenían ninguna coherencia, la tenían finalmente, porque todos tenían una conciencia política a pesar de que cada uno perteneciera a grupos diferentes dentro de la izquierda.”²³²

²²⁹ Actual sala de teatro, restaurada por los actores Felipe Brown y Luciano Cruz-coke.

²³⁰ *Ibíd.* 226.

²³¹ Modalidad adoptada por muchas compañías de la época como forma de acercar la cultura a la gente.

²³² *Ibíd.* 226.

El grupo valoraba especialmente el espíritu de fiesta, lo lúdico, lo iconoclasta en sus representaciones. La crítica valoró esta nueva mirada y en 1970 les otorga el premio a la mejor puesta en escena con “Viva in mundo de Fanta-Cía”.

La compañía no perdía ocasión para desplegar su creatividad. Es así como el personaje cómico característico de Oscar Castro, “Casimiro Peñafleta”, surge en una de las fiestas donde entre los amigos del grupo hacían festivales de teatro y de la canción.

“Cuando estábamos más o menos curados decíamos: vamos a hacer el festival de la canción, metíamos nombres al sombrero y cada uno se iba a un lado y tenía que inventar una canción o escena en quince minutos. Había un jurado que determinaba los premios: jamás había acuerdo, nos peleábamos por tener el primero. Como todo se hacía al azar un día yo me quedé sin pareja... Entonces hice un monólogo de cinco minutos. Después nos dimos cuenta con los amigos que, si esa idea se desarrollaba, podíamos hacer una pieza de teatro. Desarrollé más la historia y estrené el monólogo ahí, en Lastarria 90. En él había muchas partes improvisadas. El día del estreno tenía mucho susto, entonces los del grupo me dijeron: no te preocupes, nosotros vamos a estar en la caseta de luces y si vemos que la cosa está saliendo mal, salimos todos y nos metemos a la obra²³³. Con esa tranquilidad comencé a actuar, con todas las cabezas del Aleph mirando por la ventanita, era muy lindo. Cuando la obra partió y se dieron cuenta de que no iba a hacer falta lo otro, empezaron a jugar al ascensor y yo los veía a todos agachados y después estirándose en medio de la obra. Los veía subir y bajar sin ningún respeto.”²³⁴

²³³ Esta muestra de solidaridad de los compañeros de la compañía se relaciona directamente con un rol que en Clown se llama “Emergencia Clown”, aquel Clown que esta listo para salir a escena en caso de que la rutina de su compañero no esté funcionando.

²³⁴ *Ibíd.* 226.

En este ambiente de fiesta y compañerismo nace su primera obra como autor. Tras el Golpe de Estado, Teatro Aleph, tomará rumbos *dolorosamente creativos* que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

A pesar de su carácter en un principio aficionado y poco común de creación, rescatamos del grupo Aleph, su autoría lúdica, espontánea, de motivos festivos, imploradora de Dionisio, a diferencia del academicismo e institucionalización imperante en el teatro chileno de esos años. ¡En sólo quince minutos montar un espectáculo!, sin duda, que gozaban con estas osadas pruebas de talento que poco a poco, y fiesta tras fiesta, fueron adiestrando al grupo en la propia creación jocosa, pero de opinión punzante y crítica. Menudo ejemplo para el teatro de la época.

3.2.3 Teatro en Dictadura: 1973-1989.

A. Antecedentes históricos teatrales.

Tras el Golpe Militar se revierte la situación teatral del país, perdiéndose la continuidad del quehacer cultural en Chile, quedando sobretodo las universidades, en una situación de desalojo, censura y abandono absoluto. En este período pueden distinguirse tres etapas teatrales que van directamente unidas a los hechos que progresivamente fueron ocurriendo en el país luego del Golpe Militar. Estas son: desde 1973 a 1976, de 1977 a 1980, y luego desde 1981 a 1989. Si bien es cierto que el teatro es un reflejo de la realidad de la sociedad, no deja de ser lamentable que la división establecida y el desarrollo teatral, esta vez no sea en relación directa con los cambios generados por el teatro, sino a los acontecimientos ocurridos en el país.

a. Primera etapa: 1973-1976.

El país sufre un importante cambio al tener que adoptar a la fuerza y de manera inmediata, tras la revolución burguesa capitalista, un modelo de sociedad de economía liberal, por un lado, y por el otro, un ordenamiento jurídico político autoritario. En este drástico cambio, ya que difícilmente podríamos llamarle proceso, la clase media y los sectores populares en Chile sufrirán fuertemente la pérdida de la institucionalidad y la exclusión en los ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales, quienes simplemente lucharán por sobrevivir en la nueva “ambigüedad social”.

Junto al carácter socialista del país, el Estado de Compromiso, que representaba a las instituciones y a los trabajadores, es suprimido. De manera abrupta el autoritarismo político y el liberalismo económico frenan el desarrollo cultural, ya que, en un comienzo, en este ambiente de inseguridad social y subsistencia económica es casi imposible para los teatristas producir y crear. De esta forma, nace en Chile la Autocensura.

Los teatristas dependientes de las organizaciones político sociales y de organismos estatales, como lo son las universidades, se verán fuertemente afectados al igual que los pertenecientes a los movimientos de teatro aficionado, poblacional, sindical y campesino.

Los Teatros Universitarios, instituciones subvencionadas por los gobiernos anteriores, son intervenidos militarmente en todo el país. Sólo los miembros de la Universidad Católica mantienen una cierta continuidad de sus miembros, ya que perdura un grupo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, quien se mantendrá en la dirección de la escuela. Pero desde 1975 a 1979 se suspende el ingreso de alumnos.

Las políticas de repertorio de ambos teatros se transforman, evitándose toda referencia a la realidad nacional, abundando así el Teatro Clásico Español y Francés: Calderón De La Barca, Lope de Vega y Moliere. Estas medidas son adoptadas por los teatros producto de la Autocensura y también como medida económica, ya que desde ahora los teatros institucionales, antes subvencionados, deberán comenzar a autofinanciarse y será de su estricta responsabilidad, por la falta de políticas culturales, no perder al público. De esta forma realizarán principalmente funciones para escolares secundarios, que asisten por recomendación del Ministerio de Educación. Más que crear, los Teatros Universitarios, tuvieron que subsistir. Y naturalmente, nace una disputa de mercado entre ambas escuelas.

“Estos montajes (específicamente los de la Universidad de Chile), para muchos teatristas se convierten en símbolo de la cultura afirmativa y de la degradación de los teatros universitarios.”²³⁵

Pese a las circunstancias en que se mantenían las universidades, en 1976 se forma el Taller de Investigación Teatral, TIT, dirigido por Raúl Osorio, formado por profesores y alumnos de la Universidad Católica que buscan encontrarse con la realidad del país. Este taller, que se desarrolló de forma autónoma, presentando dos obras, fundamentales dentro del teatro chileno, “Los Payasos de la esperanza” y “Tres Marías y una Rosa”.

En la otra cara de la moneda, el Teatro de la Universidad de Chile, sufre el despido de casi todos sus docentes y planta de actores, y la expulsión y abandono de alumnos de la escuela en más de un 50%. Luego los profesores que ingresan a dirigir el Teatro y la Escuela, son de confianza de las

²³⁵ *Ibíd.* 142.

autoridades, pero, por supuesto no de los antiguos miembros. Esta transformación humana, genera una gran inestabilidad. Se vuelve a la época de la "Tiranía de los directores", perdiéndose el camino democrático que se había logrado. Nace, en cuna de la dictadura, el Teatro Nacional Chileno, el mismo que en el año 1941 había pasado a llamarse Teatro Experimental (TEUCH), que entre 1959 y 1969 había sido Instituto del Teatro (ITUCH), luego Departamento de Teatro (DETUCH) hasta 1975, año en que los funcionarios nombrados por la dictadura lo rebautizaron, excluyéndolo en cierta forma de la Universidad de Chile.

Pero si el Teatro de la Universidad de Chile fue destrozado, nada quedó para los demás Teatros Universitarios, los cuales acabaron completamente sus actividades de producción, creación teatral y docencia. En 1976, TEKNOS, es cerrado tras casi 15 años de funcionamiento ininterrumpido. Ocurre lo mismo con la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile. De esta forma, también se suprime el intercambio cultural entre Santiago y provincia, acentuándose mayormente la marginalidad cultural.

En otro ámbito, son creadas listas negras que prohíben la aparición de personas del ámbito artístico que estén censuradas políticamente, en cualquier imagen televisiva. Esto sumado a que en 1974 se elimina la Ley de Protección al Teatro chileno, imponiendo un 22% de impuesto a los ingresos brutos de taquilla. Debido a estas circunstancias de precariedad económica y expresiva, sin contar las que afectaron directamente a los Derechos Humanos, cerca del 25% de los teatristas en ejercicio abandonan el país o son exiliados. Muchos grupos independientes deben separarse y buscar, ya sea en Chile o en el extranjero, nuevas formas de producción para poder subsistir en el medio.

“Sobre las listas negras, se sabe que circularon desde temprano por las gerencias de las radios y por los canales de televisión prohibiendo terminantemente que se diera trabajo a cualquiera de los individuos que en sus folios se nombraban... El propósito: castigar, amedrentar, pero también borrar de la conciencia del público voces y rostros que se asociaban a la historia proscrita. En las profundidades de la conciencia colectiva, se daba cumplimiento de este modo a un capítulo más del ataque contra la memoria, contra un pasado de libertad y de creatividad del cual el régimen procuraba deshacerse sin importarle los medios.”²³⁶

Acerca del Teatro Independiente de este período, María De La Luz Hurtado, explica:

“Una mirada ingenua a los datos cuantitativos podría llevar a concluir que esta es una época de pleno auge y dinamismo del teatro profesional independiente santiaguino... a fines de 1973, aparecen nuevas compañías y estrenos, con lo que se establece ese año un record de actividad teatral profesional (30 grupos, 44 obras). Esta situación se mantiene hasta el fin de la década, con una media de 38 obras anuales, siendo que entre 1968 y 1971 hubo una media de 25. Crece por tanto, la actividad en este circuito en más de un 50%.”²³⁷

En 1976, sólo dos teatros de los que operaban en el período 1968 – 1972 logran mantener su funcionamiento estable: el teatro Ictus y el teatro de Lucho Córdova. Otros emigran al extranjero como es el caso de la Compañía de los Cuatro, formada por los hermanos Duvachelle, y Teatro Del Ángel, liderada por

²³⁶ ROJO, Grinor. “Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983”. Madrid, Ediciones Michay, S.A. 1985. 198 p.

²³⁷ *Ibíd.* 142.

Alejandro Siéveking y Bélgica Castro. A otras compañías, se les impidió continuar su trabajo como es el caso del grupo Aleph.

Durante estos primeros años, un promedio de 33 compañías presentan obras en el circuito comercial anualmente. Pero a diferencia de las compañías independientes que existían hasta el momento, estos nuevos grupos sólo se reúnen para armar un montaje, sin pretensiones de crear una compañía. Son pocos los que logran formar grupos estables.

“El enorme crecimiento del medio teatral independiente en este período se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada estatal, cuyos ex-miembros intentan mantenerse aquí en ejercicio de su oficio, y encontrar un mínimo sustento económico. Las políticas teatrales preponderantes avalan este planteamiento.”²³⁸

Es en este período donde existe un gran crecimiento del Teatro Comercial, el cual se manifiesta preferentemente en obras de teatro infantil y café-concert. Priman en este primer período las comedias, sainetes y vodeviles, y en cierta medida se vuelven a utilizar algunas formas teatrales de los teatros profesionales, alimentados por dramaturgos de la generación del 50 y algunos posteriores como José Pineda, Edmundo Villarroel y Fernando Cuadra. Estas obras son hechas para ser vendidas, por lo tanto, son ofrecidas a sectores que pueden acceder a ellas.

Sin embargo, también existe paralelamente, un teatro con un “reconocido valor cultural”²³⁹. Gente que ya tenía una amplia trayectoria en los Teatros Universitarios, tras su desarticulación, crea grupos estables que con un repertorio frecuentemente de teatro extranjero moderno y clásico, logra grandes

²³⁸ Ibíd. 142.

²³⁹ Ibíd. 142.

aportes, sobre todo en el ámbito de la reflexión teatral. Ellos son Le Signe, Imagen, Los Comediantes, y Teatro Joven. Sus obras pertenecen al teatro psicológico de carácter existencial y la forma de montarlas es ciñéndose al texto dramático. Con este repertorio, el teatro chileno vuelve a lo tradicional, pero de una forma similar a lo realizado por los Teatros de Bolsillo del año 1950, esta vez sin incluir a autores, o metodologías de creación, más vanguardistas (autores como Eugene Ionesco, Bertold Brecht, Peter Weiss ni menos teatro latinoamericano). Objetivos de estas compañías eran:

“Promover la reflexión, la apreciación estética, el reconocimiento de la existencia de estado de crisis en el hombre y en la sociedad... Para la compañía Imagen, por ejemplo, era ésta la época de *abrir las latas de conserva* en que se habían convertido las mentes de muchos chilenos, que no querían ni ver ni oír, que no se atrevían a pensar más allá o más acá de lo que se *podía*.”²⁴⁰

Finalmente, existe otro tipo de teatro que le es absolutamente exclusivo a esta época de dictadura militar: el teatro que manifiesta la real situación chilena, sin permitirse la Autocensura, y que se realiza en lugares no públicos, especialmente por grupos aficionados y laboratorios experimentales. Este teatro que “viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional *bien hecho*”²⁴¹, es realizado por el Teatro Carcelario, realizado en los campos de concentración, el Teatro Taller de la Universidad de Chile que luego se agrupará en la Asociación Cultural Universitaria (ACU), y el Teatro Aficionado universitario realizado por Marco Antonio de la Parra en el Campus de Medicina Norte de la Universidad de Chile.

“En ambos casos, creadores y receptores se confundían como miembros de una misma comunidad, la que se reconocía así misma a través de estos

²⁴⁰ *Ibíd.* 142.

²⁴¹ *Ibíd.* 142.

espectáculos teatrales: unos (los presos) intentando reencontrar a través de ellos el sentido de la vida y el nexo con el mundo *de afuera*. Los otros (los universitarios) descubriendo el sin sentido de las suyas y queriendo escapar del estrecho mundo que los rodea.”²⁴²

En relación a la carencia de dramaturgos chilenos y al carácter evasivo que adquiere la dramaturgia de esa época, Sergio Vodanovic, dramaturgo chileno, comenta:

“... la evolución de la producción creativa de un dramaturgo latinoamericano coincidirá siempre con la evolución política de su país- esto es, más o menos de acuerdo al nivel de libertad o represión que en él exista. Y sólo examinando la historia política de estos países se pueden comprender los silencios, radicalizaciones y frivolidad aparente de los autores. Hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva, y sofisticada es un mejor índice del nivel de represión política que rige en un cierto país, que la pieza más inflamatoria de teatro revolucionario.”²⁴³

b. Segunda etapa: 1977- 1980.

“Las cada vez más organizadas y claras denuncias contra la actividad de los aparatos de inteligencia, la campaña internacional en defensa de los derechos humanos, junto a las presiones de una rama de los propios partidarios del gobierno por aclarar la organicidad política del régimen, hacen que la represión sea progresivamente más selectiva, pero igualmente el control y la censura se amplían a las distintas esferas de la actividad social mediante una normatividad que las reglamenta.”²⁴⁴

²⁴² Ibíd. 142.

²⁴³ Cita a Sergio Vodanovic en Ibíd. 142.

²⁴⁴ Ibíd. 142.

Pese a que la situación de censura es en cierta medida aflojada, Marco Antonio De La Parra, estudiante de Psiquiatría de la Universidad de Chile y teatrista aficionado de su facultad, es censurado por la dirección del Teatro de la Universidad Católica en el estreno de su obra “Lo crudo, lo cocido y lo podrido”, en 1978. Este acontecimiento hace que los intentos de volver a mostrar teatro chileno en el repertorio de la universidad se olvide. En definitiva, quienes sí logran expresar poco a poco su descontento son las compañías independientes, pero siempre con extremo cuidado, ya que cualquier obra que causara mucho impacto de público y con alusiones indirectas al régimen, de igual forma era sancionada, como lo fue el caso de la Compañía La Feria, que a una semana de estrenada su obra “Hojas de Parra”, en 1977, el teatro – carpa del grupo fue incendiado durante el toque de queda.

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. En un comienzo es integrada por 20 actores jóvenes egresados de la Universidad de Chile y dirigida por Fernando González. Montan Teatro Clásico y Contemporáneo, y Teatro Chileno.

El teatro infantil y el café-concert, teatro comercial del período anterior, queda atrás. Ahora domina un nuevo género comercial, la comedia musical. Esta es realizada por Tomás Vidiella en el Teatro Hollywood y en el casino Las Vegas del empresario José Aravena. Es un teatro extranjero, que introduce en Chile el “Teatro envasado”, al realizar reproducciones exactas de montajes de éxito internacional. Pero incluso, a pesar de ser apoyado por los medios de comunicación de masas, en 1980 ya existe un agotamiento de este género por

su baja calidad y altos costos. Finalmente, el público de estos espectáculos se retira a los Shows de Boites con vedettes y cantantes.

“En definitiva, este teatro, que se puso a favor de la corriente dominante, fue superado por el dinamismo que la misma economía abierta de mercado generó, por la sofisticación decadente de los estratos más altos de la población.”²⁴⁵

El panorama generado por el Teatro Independiente de este período es extremadamente fructífero y relacionado a lo nacional, ya que se construye un claro movimiento cultural con grupos que indagan en la realidad nacional. En él trabajan en conjunto dramaturgos, actores y directores, de manera similar al modelo de creación colectiva del año 68 al 72. Estos grupos son Ictus, La Feria, Taller de Investigación Teatral “T.I.T”, e Imagen.

“Entre 1976 y 1981 se estrenan casi 50 obras teatrales, relacionadas de una u otra manera con la situación que vivía el país. Los autores son dramaturgos tanto de la generación anterior como nuevos, que generalmente actúan en colaboración con un grupo.”²⁴⁶

Este renacimiento del teatro chileno, tanto en la nueva dramaturgia como en la forma de producción y creación teatral, se ve manifestado con obras como: “Pedro, Juan y Diego”, de Ictus en co-autoría con David Benavente, “Cuántos años tiene un día” del mismo grupo y con colaboración de Sergio Vodanovic y “Lindo país esquina con vista al mar”. Teatro Imagen monta “Te llamabas Rosicler” de Luis Rivano, “El último tren” de Gustavo Meza e Imagen, y “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” de Marco Antonio de la Parra. Teatro La Feria presenta “Hojas de Parra”, escrita sobre textos de Nicanor Parra, “Bienaventurados los pobres” de Vadell- Salcedo. Finalmente el TIT, presentará

²⁴⁵ Ibíd. 142.

²⁴⁶ Ibíd. 133.

“Los payasos de la esperanza”, y “Tres María y una Rosa”, ambas escritas en un laboratorio de experimentación por el TIT, pero esta última con la colaboración de David Benavente. De esta forma, podemos apreciar como los teatristas chilenos vuelven al escenario con propuestas similares a las realizadas por las compañías de creación colectiva que emergieron antes del Golpe. Además de estos grupos, surgirán compañías de gente muy joven como el Teatro universitario Independiente, El Telón, La Joda y La Falacia.

La mayoría de estos grupos habla de los temas que públicamente están vedados por la sociedad, y de los cuales ni los medios de comunicación hacen referencia, como por ejemplo, la cesantía. Esta renovación no sólo se instauró temáticamente, sino también en aspectos formales como el reemplazo del “Living” o la “Habitación”, como principal espacio escénico, a la escenificación de las obras en los espacios donde la acción ocurre: el patio de la casa, sala de espera, o donde los personajes ejercerán su oficio. Esta nueva visión se justifica muchas veces en el hecho de que muchos montajes de esta época son el resultado de un proceso de investigación en terreno.

“En este sentido, es fundamental que el parlamento expositivo dé paso aquí a un *hacerse la obra* sobre el escenario: la comunicación verbal tiene tanta importancia como la gestualidad física del trabajo, el ejercer precisamente ese oficio, el tejer una arpillera, acarrear piedras, hacer números de circo... se propuso una estética teatral distinta que fue más allá de la tradicional obra de autor: un texto sobre el que se elaboraba un montaje... teatro que funcionaba más sobre el escenario que arriba del papel.”²⁴⁷

Otro tipo de obras, que no deja de referirse a la contingencia nacional, se aleja del teatro anterior de estilo realista, aproximándose lo simbólico y las

²⁴⁷ Ibíd. 133.

alegorías. Pertenecen a estas las obras del grupo La Falacia, las de Marco Antonio de la Parra y algunas de Juan Radrigán.

c. Tercera etapa: 1981- 1989.

Pero ya a partir de 1982, este tipo de obras decayó, debido a su agotamiento estético y a la reactivación de la vida política en el país, gracias a la aparición de las Protestas Nacionales. De todas formas el teatro nacional ya había sido renovado por los Teatros independientes que desde mediados de los años 70 resucitaron la escena nacional con el mismo compromiso que en 1940 lo hicieron los Teatros Universitarios.

Pese a este decaimiento, “otra voz”²⁴⁸ poco a poco durante la siguiente década comienza a apropiarse de la escena nacional. Formalmente, estos grupos se alejan del realismo, sello del período anterior.

“Se bucean entonces las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción. Allí la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos válidos como la palabra.”²⁴⁹

Esta nueva “voz” surge de grupos jóvenes que la mayoría de las veces nacen en lugares marginales. Ellos son: Teatro La Memoria, encabezado por Alfredo Castro; Grupo ¡Ay!, dirigido por José Andrés Peña; Grupo de los que no Estaban Muertos, que dirige Juan Carlos Zagal y que posteriormente pasará a la historia con el nombre de “La Troppa”; Grupo del Teniente Bello, de Gregory

²⁴⁸ PIÑA, Juan Andrés. “20 años de teatro chileno, 1976-1996”. Santiago, Ril Editores, 1998. 261 p.

²⁴⁹ *Ibíd.* 248.

Cohen; Teatro de la Pasión Inextinguible, encabezado por Marco Antonio de la Parra. A estos grupos se suman creaciones de nuevos directores y dramaturgos como Vicente Ruiz, Mauricio Pesutic, Andrés Pérez, Andrés del Bosque y Ramón Griffero.

“A partir de 1984 se puede distinguir una nueva etapa en el teatro chileno. La debacle económica que llevó a los empresarios y a banqueros a la cárcel, hizo conciencia sobre la débil base que sustentaba al modelo económico. En el ámbito político, se inicia la llamada *apertura* política, que, por cierto, repercutió también en el ámbito cultural, con el fin de la censura a la edición de libros, y amplió los espacios de expresión en los medios de comunicación... este nuevo escenario de una aparente mayor libertad, permite al teatro abordar ciertos temas contingentes, como la represión, el exilio, las torturas y las desapariciones.”²⁵⁰

Finalmente, este periodo culmina en gloria y majestad, con dos acontecimientos que harán renacer al país y al teatro. En primer lugar, el plebiscito realizado en octubre de 1988, donde las fuerzas opresoras fueron derrotadas, dando paso al retorno de la democracia. Dos meses después, se estrenaba en Puente Alto, “La negra Ester”, adaptación de las décimas de Roberto Parra, realizada y dirigida por Andrés Pérez, con la compañía “Circo Teatro”.

“*La negra Ester* es un punto de encuentro de lo nacional, en un momento en que nuestra sociedad ha dejado al descubierto que son más los síntomas de división que los de unión... Además de las razones esbozadas aquí, en el sentido de ser escenificación de una identidad cultural nacional, *La negra Ester* invoca al pasado lejano, que es lo único que tenemos, porque la fragmentación

²⁵⁰ *Ibíd.* 154.

de la historia reciente hace que todos la reconozcamos de manera distinta. Y la obra demuestra que en ese pasado de hace 40 años hay mucho del verdadero país, y que el eje histórico no está necesariamente en septiembre de 1973... sino que en la vida cotidiana y vulgar de los protagonistas desconocidos.”²⁵¹

A las tradicionales instituciones universitarias, que imparten la enseñanza teatral, se suman en estos años, escuelas de Teatro del área privada, formadas por maestros y ex-alumnos del Teatro de la Universidad de Chile: Teatro-Escuela Imagen, dirigida por Gustavo Meza; Club de Teatro, dirigido por Fernando González; el Teatro-Escuela “Q”, dirigido por Juan Cuevas y María Cánepa, que funciona en un área poblacional de Santiago, y la escuela de Nelson Brodt.

d. Existencias del teatro chileno durante la dictadura.

Como modo de resumen, quisiera citar a Grinor Rojo, especialista en Teoría Literaria, Literatura y Teatro Latino Americano, quien en su libro “Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983”, entrega su visión acerca del desarrollo teatral en Chile durante la dictadura.

“Teatro comercial, de capa caída de viejo cuño y de alza el de nuevo; teatro universitario, desprovisto de la influencia y calidad que tuvo durante dos décadas; teatro profesional independiente, convertido en el elemento más valioso de la cartelera y en el centro hegemónico de la práctica; teatro estudiantil, secundario y universitario; el universitario protagonista de algunas cumbres de la etapa; teatro poblacional, teatro obrero y teatro campesino, en franco proceso de reconstitución; y un teatro del exilio cuya amplitud y excelencia no tienen par en la historia de Chile, he ahí un cuadro cuyo examen

²⁵¹ Ibíd. 248.

comprueba que en este terreno el afán destructivo del fascismo no ha podido tanto menos de lo que por un momento algunos temimos que hubiese logrado. El asesinato, la tortura, las listas negras, los atentados vandálicos contra los medios de trabajo, el exilio y las censuras han sido incapaces de poner término a una tradición que es parte de la existencia del pueblo de Chile. Tampoco, a pesar de los deseos de sus perpetradores, han podido torcer el sentido de esa tradición. Los índices de construcción superan a los de destrucción ampliamente. Lo que el fascismo chileno ha hecho en el teatro es nada o casi nada: ¿el nuevo teatro comercial? ; ¿El retorno de los clásicos al repertorio de las compañías universitarias? ; ¿Un Teatro Itinerante con el que el Ministerio de Educación pretende llevar cultura al pueblo? Sin contar con la intrínseca miseria de tales tentativas, lo cierto es que tampoco hay en ellas nada que sea indicio de un teatro al servicio del experimento del fascista. El fascismo chileno no tiene teatro. Acaso porque Sartre tenía razón y porque un teatro político de la derecha es un absurdo teórico o, lo que aún más probable, porque el fascismo es clara y definitivamente ajeno a la vida y a la historia de nuestro país. El fascismo chileno no tiene teatro porque el fascismo chileno no tiene pueblo. Así, el teatro que está hoy de regreso en la patria es el que mantiene vivo el único arte del espectáculo al que podemos llamar con propiedad nuestro, el que no miente ni se miente, el que no le miente a los espectadores y el que tampoco se miente a sí mismo, el de un teatro democrático, popular y (este sí, de veras) nacional.”²⁵²

B. Actuación.

Lamentablemente, el Teatro Universitario, guiado por los patrones de la Autocensura, a diferencia del periodo anterior, en éste, sólo manifiesta un estancamiento creativo. En definitiva, a partir de los años 70 fueron las

²⁵² *Ibíd.* 236.

compañías de Teatro Independiente las que resucitaron el panorama teatral. En este periodo podemos distinguir cuatro modelos de actuación, los que se relacionan directamente con el tipo de producción escénica que distintos grupos de Teatro Independiente realizaron.

a. Actuación realista.

Este tipo de actuación, en algunos casos llegando al estilo naturalista, es propio de las compañías que realizaron estudios en terreno para la creación de sus obras, indagando en la visión de mundo de los personajes, su estructura psicológica, emotiva, conductual, histórica y peripecias de éstos insertos en ésta situación. Estas obras también rescatan la picardía popular, recuperando los chistes o “tallas” del medio social de los personajes. Con este estilo actoral trabajaron Teatro Imagen, Ictus y TIT. Este último grupo, el Taller de Investigación Teatral, nace de la iniciativa de alumnos y egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, en 1976, con la idea de hacer un teatro de investigación y de servicio al país, involucrado con las problemáticas nacionales, y menos guiado por un criterio comercial. Al respecto Raúl Osorio explica:

“El teatro se ha transformado en cabaret, en bar, en restaurante, en boite, en todo menos teatro. La parte teatral, cuando la hay, se reduce a un par de personas moviéndose para allá y para acá en el escenario... Pero esto no estaría dentro de la categoría del teatro si lo entendemos como arte, como un vehículo cultural, como un elemento o medio de comunicación importante de una sociedad.”²⁵³

²⁵³ HURTADO, María de la Luz. y OCHSENIUS, Carlos. “T.I.T, Taller de investigación teatral”. Santiago de Chile, CENECA, 1982. 86 p.

De todas formas, resulta impreciso calificar el tipo de actuación desarrollado por el TIT como “realista”. Este Taller de Investigación, desarrollo una interesante metodología de creación de personajes, basado en la observación y el traslado de lo observado al escenario a través de las acciones físicas. Crearon una forma no convencional de construcción que quizás en su resultado podríamos calificar como actuación realista, pero como proceso resulta definitivamente opuestos al teatro psicológico desarrollado hasta la fecha en Chile. El trabajo desarrollado por este grupo también es incluido dentro de la actuación cómica, sobre lo cual nos referiremos más adelante.

Existe otro grupo de compañías teatrales (Le Signe, Los Comediantes, y Teatro Joven) que también tomaron el estilo realista como punto de partida, sin una mayor experimentación, que en los otros casos incluía hasta la creación de la dramaturgia. Estos grupos realizaron sus obras basándose en un texto ya escrito, y en relación a él desarrollaron un estilo de actuación, la mayoría de las veces de carácter realista.

b. Actuación relacionada al simbolismo y al grotesco.

Paralelo al realismo, nace otro estilo en obras como “Loyola”, “Gol, gol, gol, autogol”, del grupo La Falacia, “Baño a baño” de Guillermo de la Parra, “Lo crudo, lo cocido y lo podrido”, de Marco Antonio de la Parra, llevada a escena por Teatro Imagen, que debelan la lógica autoritaria, tema complicado de tratar en este período. Por lo tanto, el tratamiento de ellas no es ni realista ni naturalista, sino que se utiliza la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales como recursos de expresión. No se busca la identificación por parte del espectador sino que el distanciamiento, el rechazo y repudio a los personajes y sus valores. Incluso algunas de estas obras son didácticas y emplean recursos de los cuentos infantiles y las tiras cómicas, acercándose a

personajes caricaturescos y simpáticos en su ingenuidad. Por ejemplo, el Malo del cuento es absolutamente explícito.

c. Actuación de café- concert, Teatro Infantil y Teatro Musical.

Muchos actores prefieren dedicarse durante los primeros años de la dictadura a este tipo de teatro y espectáculos, ya que les permitía tener a un público asegurado y evitarse conflictos con las autoridades. Así aparecen las obras musicales y los grandes espectáculos, realizados por la Compañía de Tomás Vidiella, Teatro Casino Las Vegas y el Teatro Hollywood, que presenta espectáculos de divertimento y de carácter “internacional”.

En el Teatro Infantil, durante el período 1970-1977 existe una reivindicación dramática de este género teatral, con obras de Luís Barahona, Fernando Cuadra, Isidora Aguirre y Jaime Silva.

De todas formas, pese al éxito de público, ya en 1976 este género infantil y el de divertimento habían agotado sus posibilidades. Actoralmente no muestra notorias diferencias ni grandes aportes en relación, al teatro ya existente. En cierta medida se vuelven a utilizar patrones de actuación de la época de Teatro Profesional, como la relación directa con el público, el lucimiento de las “estrellas del espectáculo”, modalidad de escenas cortas o skeths de corte revisteril, en el caso del café-concert. Por lo tanto, debido a la falta de originalidad y de desarrollo de métodos actorales, tampoco me referiré a este tipo de actuación en el capítulo siguiente.

d. Actuación de experimentación visual y actoral: Voz de los ochenta y nuevos directores.

“Como primer elemento caracterizador de este nuevo teatro que se consolidó en la década del 80, está la intención –manifiesta o latente- de traspasar más allá de los límites que impone un teatro excesivamente realista, sobre todo aquél que hacía de la verbalidad y la lógica sus herramientas fundamentales.”²⁵⁴

Estas obras se organizan en un fenómeno más bien visual que de diálogo textual de los personajes, es decir, el hilo conductor de estas no es necesariamente un texto. Esto, según Juan Andrés Piña se produce debido a la crisis de autor, definida como la carencia de dramaturgos o la falta de una dramaturgia que interese a las compañías. Nacen directores “buscadores de textos”, que proponen una visión concreta y estética específica de la obra, muchas veces sobre textos no teatrales que ellos mismos adaptan. El paradigma de esta tendencia se encuentra en “La negra Ester”, basada en un largo poema escrito por el cantor popular Roberto Parra, y que el grupo de Andrés Pérez llevó a escena. También cabe destacar el trabajo que comienza a realizar el grupo “La Troppa”, con la adaptación de obras clásicas de la literatura, creando las siguientes obras teatrales: “Salmón Vudú”, “El rap del Quijote”, “Pinochio”.

“En todos estos casos, el tema de la individualidad como base para buscar la identidad cultural aparece con fuerza inusitada, y las señas que personifican a los protagonistas no se recogen del colectivo o de la abstracción social, sino de seres de carne y hueso. En ese sentido, es significativo el hecho de que la mayoría de estos espectáculos estén basados en textos de origen no

²⁵⁴ Ibíd. 133

dramatúrgico: novelas, correspondencia personal, documentos periodísticos, testimonios autobiográficos.

Estas obras son particularmente significativas del retorno al intimismo y la subjetividad, pero colocados estos elementos en un país concreto con una historia determinada. La *vida social*, tan importante en los 60, transcurre aquí también, pero de otra forma; a partir y en relación con estas individualidades que en la mayoría de los casos no aspiran a convertirse en grandes metáforas.²⁵⁵

Con este nuevo modo de producción escénica, llegamos a un punto muy importante dentro del teatro chileno: la formación de grupos estables que son autónomos en su forma de crear, es decir, no dependen de nada más que sus propias capacidades de apreciación sobre el mundo y su posterior traspaso artístico. Resulta hasta erróneo clasificarlos dentro de un sólo grupo, como lo estamos haciendo ahora, ya que cada uno de ellos logra formar su propio núcleo de creación. Todos ellos difieren radicalmente en metodologías actorales y teatrales, por ejemplo, Ramón Griffero de Andrés Pérez o Alfredo Castro de “La Troppa”, pero sí son parte de una nueva forma de ver el teatro, más autónoma en cuanto a la creación y más individual que social en cuanto a sus temáticas, como muy bien lo dice Juan Andrés Piña, no son obras que “aspien a convertirse en grandes metáforas”, sino más bien a hablar del individuo.

Por lo extenso que podría llegar a ser, no me referiré en este caso a los métodos actorales definidos por cada grupo. Solamente serán señaladas en el próximo capítulo, aquellas compañías y teatristas que tengan una mayor relevancia para la actuación cómica. Sin embargo, es importante destacar los logros alcanzados por el Teatro Independiente hasta la fecha, ya que la

²⁵⁵ Ibíd. 133.

proliferación de teatristas con tanta presencia creativa demuestra una notable madurez en la escena local.

C. Actuación Cómica.

En primera instancia, nuevamente rescato el trabajo realizado por el Teatro Aleph e Ictus, en una segunda etapa de creación. Luego incluyo el trabajo de experimentación desarrollado por el TIT, Taller de Investigación Teatral, que junto a las compañías anteriores definen metodologías de creación que intentaré relacionar con lo cómico en la actuación. El cuarto punto, se refiere a un estudio realizado por la actriz Teresita Reyes en su Tesis para optar al título de actriz: “El chileno en la comedia”, donde ella rescata el trabajo de seis actores que hicieron de la caracterización el eje del trabajo cómico. Ellos son: Jorge Romero, Coco Legrand, Eugenio Retes, Anita González, Eduardo de Calixto y Armando Navarrete. Finalmente, se explica el trabajo de Andrés Del Bosque y Andrés Pérez, ambos teatristas, que se desarrollaron como actores, directores, dramaturgos, docentes e investigadores, que representan en esta memoria un enorme salto dentro del teatro chileno para la definición del actor cómico, y de la actuación en general. “Andreses” que realizaron una renovación absoluta en la escena local y sobre todo en el fenómeno de la actuación, entregando técnicas concretas. Si bien es cierto que ambos comienzan a desarrollar su trabajo en este período, este dará sus frutos más grandes en la década siguiente, sobretodo por el trabajo pedagógico que ambos realizaron, impulsando a un centenar de actores que aprendieron de maestro a discípulo, técnicas teatrales más allá que el mismo fenómeno teatral involucran una filosofía de vida y manera de mirar el mundo.

a. Teatro Aleph.

En 1974, después de una función de “Al principio existía vida”, integrantes del grupo Aleph caen presos. Una nueva etapa teatral comenzaría para estos jóvenes. Acerca de su experiencia teatral carcelaria, Oscar Castro, comenta:

"Yo seguí haciendo teatro cuando llegue al campo de concentración, pero un poco era porque quería que al menos una vez a la semana alguien me aplaudiera... Una vez a la semana nos daban la autorización y yo inventaba una pieza de teatro para tener esa posibilidad. Se sentaban todos los presos en el comedor y yo les hacía un espectáculo. Escribí ahí *Casimiro Peñafleta preso político*, que era la segunda pata de *Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta*. Esta era la historia de un periodista que era super arribista. Después se hicieron los clásicos en la cancha de Fútbol. Era cómo los clásicos universitarios. El teatro empezó a ser algo que toda la gente apreciaba, pero no se podía hacer participar a todos. Entonces con esta modalidad cada barraca presentaba su número y las otras barracas lo miraban, ya vestidos y maquillados. El público éramos nosotros mismos. Una vez se hizo el Canto General de Neruda... Era doloroso y era maravilloso. El hombre en situaciones extremas se conoce más... Me cambiaban de recinto, porque como hacía teatro, provocaba mucho desorden... Pero cuando llegaba a otro campo me ponía valiente y decía vengo en gira artística."²⁵⁶

Oscar Castro explica que antes de que él llegara, ya existía el Teatro Carcelario.

"La libertad allí toma otro dominio, finalmente, hasta se banalizan las cosas. Los que estábamos presos decíamos que estábamos más libres que los otros,

²⁵⁶ Ibíd. 226.

que estaban más censurados. Nosotros teníamos una censura también, pero no era tan grave, porque no nos podían meter más presos.”²⁵⁷

En 1976, Oscar Castro emigra a París donde continuará haciendo teatro. Actualmente el grupo dirige una Escuela donde imparten ramos de Teatro Clásico, Clown, Danza y voz. También existe la compañía integrada por los primeros egresados de la escuela. Esta compañía a parte de dar temporada de las obras que el grupo crea, hacen teatro de intervención social, donde la creación surge a partir de los problemas actuales de las personas y en especial de los adolescentes. En relación a esto explica que para el grupo lo difícil es hacer algo sin ser moralista.

Las obras creadas por la compañía poseen elementos del cabaret y la parodia política, rescatando siempre el humor, convirtiéndose en más que una obra de teatro en una especie de teatro-fiesta. Al respecto, Irène Sadowska-Guillon, ensayista y crítica teatral, comenta:

"Por su estilo peculiar, el Teatro Aleph se ha afirmado en el paisaje teatral francés como un teatro diferente que revienta hoy, a su manera, la forma franco-latinoamericana del cabaret político brechtiano."

b. Teatro Ictus.

Para explicar la metodología de creación encontrada por el Teatro Ictus hacia el final de este período, tras ya casi treinta y cinco años de trabajo, expondré las opiniones vertidas por Elsa Poblete, actriz invitada a participar en “Este domingo”, versión teatral que Teatro Ictus realizó de la novela homónima de José Donoso y Carlos Cerda. Resulta interesante su opinión acerca de la

²⁵⁷ *Ibíd.* 226.

metodología de creación del grupo, por la perspectiva que como actriz pudo lograr al no ser un miembro estable de este.

El artículo titulado “La creación teatral en Ictus y la Violeta” esta centrado en la idea de que el teatro tradicional ha limitado al actor a ocuparse sólo de sí mismo en el proceso de creación, transformándose en un mero intérprete de cualquier movimiento del director.

“Antes de Trabajar en Ictus, desde la butaca, veía yo un algo de juego seductor hacia la platea que me produjo curiosidad. Un juego que aparecía como un guiño permanente de los actores hacia quienes estábamos allí sentados. Un primer plano de la personalidad de los actores jugando un personaje.

El esquema de participación permite que quien quiere y puede, vaya ocupando un terreno en el invento colectivo. Personalmente, necesito tener acceso a todos los recovecos de la creación de una obra; no puedo atenerme a pensar sólo lo que tiene que ver con mi personaje. He encontrado aquí varias veces y cada vez más esa posibilidad.

En nuestro país, el teatro ha sido víctima de una manera de crear muy centralista, con cada cual dedicado a lo suyo... Actores que no tenían la necesidad de hablar con el resto acerca de las otras cosas que se están haciendo... ¿Cuál es entonces el placer del actor?, ¿El entrar reverentemente en la “Unidad estética” del espectáculo?, ¿Y qué hay de la óptica de cada quien, de la sensibilidad única, irreplicable, que es la identidad de cada actor?, ¿Cómo puede esta identidad satisfacerse o liberar creatividad, poniéndose anteojeras para todo lo que no es “mi personaje” ?

Creo en la necesidad de un director -también en la creación colectiva existe esa función, pero con características de organizador-, pero me llena de emoción ver actores desarrollados como artistas, responsables de expresarse a sí mismos, como generadores de imaginación y no sólo como intérpretes, mejores o menos buenos.

Es complicado. Para nosotros como chilenos, con un teatro muy nuevo, adolescente, es complicado... Y que me perdonen, pero creo que hasta aquí el teatro chileno, en general, no aspira a echar fuera aquello que cada uno no lo deja dormir, aquello que es de vida o muerte expresar, sino aspira a poner lo que "debe ser", y ¡quién dice qué debe ser!.

Los ensayos en el Ictus son un suceso en sí. Son esa instancia de progresión, de buceo en busca de un resultado final, pero este se consigue con la suma de decisiones únicas. Todo aparece allí simultáneamente, un sonido, una luz, un objeto, un gesto, una relación, ropas y todos los elementos que harán la escena. Todo debe estar desde el primer instante, todo avanzará junto. La escena se jugará en el ensayo como si fuera el resultado ya acabado.

Casi nunca he visto en Ictus a un actor ensayando con el texto en la mano "leyendo el personaje". Porque es vital que el actor juegue ese momento, muy presente. El curso, la dirección que tome el material que se trabaja, es sensible prioritariamente a lo que acontece en ese juego de ensayo. Entonces el actor debe ser aquí una persona, un artista; esta exigido de participar en un proceso creativo que requiere la particularidad de su mirada; puedo y debo poner aquí mi óptica, ese ojo de uno, sólo de uno, que todos los días registra, entiende, siente, goza o vegeta; mi persona con nombre y apellido, liberándose de un colectivo necesitado de cada una de las piezas. A veces sobresaturado de diálogo verbal y reflexión, es cierto; pero, ¿cómo negarse a pensar, sobre todo

en el Chile de la dictadura, donde el pensamiento creativo y el diálogo no fueron exactamente pan de todos los días?

*Este equipo de creación colectiva se puso en manos de un director, Gustavo Meza, y comenzó así este experimento de montar, de crear “Este Domingo” en el teatro y también con ello, ir confrontando dos maneras de producción artística. Hemos conversado, posteriormente, que Meza fue muy adecuado al disciplinar y facilitar el diálogo con ciertos procedimientos, como poner el escenario, como gran selector de ideas e imágenes: produciéndose diferencias, de inmediato iba cada una de las propuestas al escenario, evitando así las discusiones teóricas excesivas sobre tal o cual resultado. **Escenario manda**”.*²⁵⁸

Carlos Cerda, co-autor de la novela “Este Domingo”, en el artículo “El dedo en la llaga”, en relación a la enriquecedora metodología de Ictus, comenta:

“El texto se enriqueció con las perentorias indicaciones que entrega la materialidad del escenario, y el aporte del director y de los intérpretes. Los actores de Ictus, experimentados en el método de creación colectiva, hicieron una vez más su valioso aporte.”²⁵⁹

c. Taller de Investigación Teatral: TIT.

Hastados de un sistema donde primaba lo comercial o lo institucional, surge la idea de crear un espacio de investigación teatral, que indague acerca de las problemáticas nacionales. Lo que los miembros del Taller buscaban, era hacer un teatro más vivo, es decir, que estuviera relacionado con el país, pero de una forma artística que no fuera guiada por criterios comerciales, sino por el

²⁵⁸ POBLETE, Elsa. “La creación teatral en Ictus y la Violeta”. *Revista Apuntes* (100) 1990.

²⁵⁹ CERDA, Carlos. “El dedo en la llaga”. *Revista Apuntes* (100) 1990.

servicio ético y estético que la obra pudiera entregarle al público. De esta forma, los postulados teatrales del TIT, nacen de la directa relación que éstos establecen con una metodología de trabajo que permita este tipo de creación teatral.

El primer objetivo del TIT, es apuntar la creación hacia un teatro de carácter nacional, es decir, hacer obras con temas chilenos. Debido a la escasez de dramaturgos, el grupo adopta la modalidad de Teatro Taller, desarrollada entre los años 1968 y 1973 por el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica y el Teatro del Errante, grupos en los cuales, el director del TIT, Raúl Osorio, participó activamente.

Esta modalidad suple la mediación del dramaturgo con la realidad nacional, por la creación de una metodología que permita que los actores y el director se acerquen a esta realidad, la investiguen y formulen una obra a partir de lo observado.

“No se trata de transformar simplemente a actores y director en dramaturgos o por lo menos, no en el sentido tradicional de este rol. Aquí la fase de escritura de un texto se suprime, o más bien, se posterga hasta la obtención completa del producto artístico que se quiere alcanzar. Al mismo tiempo se condensa la selección y formalización de la temática y de su puesta en escena en un solo momento: el de la actuación.”²⁶⁰

El grupo busca poder hacer obras de teatro, no de escribirlas. De esta forma, se inserta en una realidad, la cual observará de forma directa y traducirá en escena por medio de técnicas dramáticas.

²⁶⁰ *Ibíd.* 253.

La metodología que emplearon para la investigación, fue a través de la “observación” de un lugar determinado (en el caso de “Tres Marías y una Rosa”, fueron los Talleres de arpilleras de la Vicaría de la Solidaridad), en el cual los miembros se insertan. Una vez rescatada la información, surge la pregunta: ¿Cuál es el problema más grande que vive este grupo humano? Al descubrirlo nace la columna vertebral de la obra y en relación a ella se forma su estructura dramática.

La observación realizada le permite al grupo posteriormente, experimentar nuevas técnicas de actuación y de creación de personajes. Esta segunda etapa de investigación escénica, sustentada en la documentación obtenida por los actores en la fase de observación, se realiza por medio de dos elementos fundamentales: lo que los individuos hacen, o acciones físicas, y lo que dicen, o discursos.

“El movimiento físico de la persona, la particular manera de conducirse frente a una determinada situación –conducta- es el material más importante para iniciar y desarrollar la construcción de un personaje.”²⁶¹

El método empleado no es literario, ya que esta basado fundamentalmente en las acciones físicas que revelan el manejo que el individuo real posee con el mundo. Así se construye la primera visión física del personaje, sobre la cual el actor podrá ir variando y enfrentando creativamente a la estructura de la obra.

“En un comienzo hay muchos personajes. El actor realiza las secuencias físicas sobre varios personajes del lugar observado. Paulatinamente irá encontrando su cauce y de repente se “encuentra” con el personaje. Nunca ha sucedido hasta aquí que el actor se proponga de antemano establecer su

²⁶¹ Ibíd. 253.

relación con un determinado personaje, sino que se encuentra con él posteriormente, ya sea porque le atrae su manera de comportarse, lo que dice o porque le preocupe su problema.”²⁶²

Luego de este “encuentro”, los actores comienzan la etapa hablada. En ella se realizan narraciones en primera o tercera persona sobre hechos que los actores han visto realizar al individuo observado o que imaginan que él puede haber realizado. En esta etapa, el actor tendrá que poner un mayor énfasis en el “como” se dice, más que en el “qué” se dice.

Con este proceso técnico de creación de personajes, el actor entrará en el juego con el resto de los personajes, pero si este no es entregado con entera verdad y prolijidad en su actuación, prácticamente desaparecerá, lo que no ocurre en todo tipo de teatro. “Es una nueva manera de encarar al personaje”.²⁶³

En relación los espectadores, el TIT, ha optado por pensar en un público determinado para la presentación de sus obras. Ellos eligieron estar al servicio de un público popular, de trabajadores que no acostumbraban a ir al teatro, en base a los cuales el grupo condicionó su observación y posterior creación, en un lenguaje teatral cercano a ellos.

Finalmente, los montajes del TIT, estimulaban la reflexión, una forma de teatro didáctico, con mucha proyección del humor del grupo que fue observado, buscando así una nueva comicidad chilena, más propia y auténtica. De esta forma el público tendría mayor acceso reflexivo a la representación. Es importante destacar el primer trabajo realizado por el grupo, “Los payasos de la esperanza”, obra que trataba la cesantía poniendo en jaque el tema del humor,

²⁶² Cita a Raúl Osorio en *Ibíd.* 253.

²⁶³ *Ibíd.* 262.

personificado a través de los personajes: payasos que buscan hacer reír para ganarse la vida, pero que se encuentran impedidos por el sistema para poder hacerlo.

d. Personajes cómicos chilenos.

Los actores Jorge Romero: Firulete, Pepe Pato; Coco Legrand: Cuesco Cabrera, Lalo Palanca; Eugenio Retes: Verdejo, Roto Gracioso; Anita González Desideria; Eduardo de Calixto: Celedonio Menares; y Armando Navarrete: Mandolino, tras muchos años de trabajo en obras tanto del Teatro Profesional como Teatro Universitario, desarrollaron un trabajo personal de creación de personajes, que en general se acerca al tipo chileno, tanto por su comportamiento físico como por su manera de enfrentarse a la vida, personas que sobreviven en un duro sistema desprovisto de enfoque social.

Son personajes que se presentan solos en el escenario y le cuentan al público situaciones que han vivido durante el día y de esa relación surge lo cómico. En general trabajan con textos aprendidos, que repiten muchas veces. Explican que la improvisación surge según como esté el público y de cómo se genere su relación en el momento, ya que por lo general no la practican y se rigen exclusivamente al texto y lo gestual, porque se consideran fieles a los personajes y la situación, temen traicionarlos. Esta es una gran diferencia en relación con los actores del teatro Profesional, que de la improvisación hacían un festín, y tampoco le tomaban mucho interés al texto.

Estos personajes cómicos poseen muchas características de los actores, y casi siempre son lo que ellos desearían ser o como desean que sea el ser humano: un ser rico en espíritu.

“Mandolino soy yo. Cuando llego a actuar empiezo a experimentar un cambio contrario. A veces llego con enormes problemas. Me pongo el traje y me olvido de todo, salgo al escenario feliz. Es como si el alma me la sacaran y en su lugar me pusieran otra.”²⁶⁴

Estos actores se convierten en humoristas, que reflejan en sus personajes toda una problemática social, que los hace encontrarse con la verdad esencial del personaje.

Teresita Reyes, comienza su tesis con la pregunta “¿Qué es lo más propio, lo más autóctono que tiene la comedia chilena?”, a lo que finalmente se responde “**sus personajes**, que viven con toda soltura en el teatro, radio y televisión”²⁶⁵. Sostiene que la comedia chilena, no se encuentra en la historia o construcción dramática, sino en el aquí y ahora de la representación y la caracterización.

“Al revés de lo afirmado por la preceptiva neo-clásica de la Academia Francesa, que indica que lo más importante es la acción y no la caracterización, los actores nuestros le daban una extrema importancia al personaje. Es el hombre según ellos el que determina la situación... Lo chileno de la comedia está en los personajes, por esta razón tienen un vigor extraordinario las creaciones de los actores-humoristas, y las obras de creación colectiva, en el cual el aporte que hacen los actores que es fundamentalmente de caracterización es muy fuerte. El hecho de que la comedia chilena lo sea debido a la caracterización, hace que esta viva tranquilamente en todos los medios de

²⁶⁴ Armando Navarrete en REYES, Teresita. “El chileno en la comedia” Tesis para optar al título de actriz, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979. 112 p.

²⁶⁵ REYES, Teresita. “El chileno en la comedia” 1979. Tesis para optar al título de actriz, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979. 112 p.

comunicación. La esencia del cómico chileno está en lo cómico que tiene el hombre chileno.”²⁶⁶

De esta forma sostiene que la existencia de la comedia en Chile, dependerá exclusivamente de que los teatristas se acerquen a su realidad con perspectiva, con un punto de vista que inevitablemente los llevará a conocer nuestro humor.

e. Teatro de Andrés Del Bosque.

“A mediados de los ochenta, aparece la propuesta teatral de Andrés del Bosque, dramaturgo, actor y director chileno, que tras años de formación en diversos países de Latinoamérica, vuelve a Chile a desarrollar un teatro más cercano a las formas arcaicas y esenciales de entender el lenguaje escénico. Junto a él otros muchos llevaron la divisa de la renovación teatral en el Chile de la dictadura y post-dictadura. Andrés Pérez, Alfredo Castro, Ramón Griffiero, entre otros.”²⁶⁷

Andrés Del Bosque, inicia su carrera teatral en Quito, Ecuador, el año 1971. Junto a otro actor, para ganarse la vida, presentan el espectáculo callejero “Cómicos de la lengua”. Luego, viaja a Perú y Colombia donde ingresará a la que se convertirá en su escuela teatral, el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura. En esta escuela permanece seis años como actor, realizando giras internacionales: El Festival del Nuevo Teatro en Bogotá; Colombia; el Festival de Manizales; en 1977, el Festival Des Arts Traditionels de Rennes; el Festival de las Naciones en París, Francia; el Encentro en Wroclaw, Lodz, Jelena Gura, Polonia.

²⁶⁶ *Ibíd.* 265.

²⁶⁷ BURGOS, Juan Claudio. “Teatro Clown”. Madrid. 2004. 29 p.

Entre los años 1978 y 1979 forma parte del Taller Internacional de teatro en Ecuador, donde recibe clases de los maestros Atahualpa del Cioppo y Augusto Boal. De esta forma termina su periodo formativo y después de una gira por Francia, Polonia y España, se radica en Madrid. Allí forma la compañía La Diablada.

Más adelante, obtiene una beca del Centro iberoamericano de Cooperación para profundizar estudios en el Teatro Hispanoamericano, lo que le permitió involucrarse con las fiestas, cultos y rituales de una España Mágica. La investigación versaba sobre las formas de teatro carnavalescas, danzas de la muerte, tauromaquia, quema del judas, moros y cristianos y diabladas, trabajo que daba sentido a una búsqueda permanente en un teatro popular. De esta forma, comienza su investigación en el teatro antropológico.

En 1980, después de diez años de experiencia en el extranjero, regresa al país con trabajos realizados en dramaturgia, dirección, actuación, investigación y docencia.

Aquí realiza trabajos de investigación, que incluyen la recopilación y el estudio sobre fiestas religiosas y personajes populares en distintos lugares de Chile: La Natividad en Melipilla, registro de la Quema de Judas en El Monte, localidades cercanas a Santiago; la fiesta de La Tirana, registro de bailes de chinos que celebran a la Virgen de la Tirana el 16 de julio, en el norte de Chile; la Fiesta de Cuasimodo; recopilación de textos y música del Canto a lo Humano y a lo Divino; recuperación de textos de La Lira Popular, recopilación de rutinas de payasos y de los discursos y la organización de los charlatanes callejeros.²⁶⁸

²⁶⁸ Recopilación de textos no publicados por Andrés del Bosque, *Ibíd.* 267.

Las investigaciones realizadas por Andrés del Bosque, que rescatan las raíces de la cultura popular y las instala en las formas teatrales habituales, inscriben su trabajo en el género del teatro-circo.

Acerca de este nuevo género escénico, Juan Claudio Burgos²⁶⁹, explica que en Latinoamérica, específicamente en la Argentina, el circo se une al teatro a comienzos del siglo XX, con los recorridos pampinos que los Hermanos Podestá realizaron, narrando historias de héroes de la pampa. Pero en Chile, el circo mantuvo su estructura clásica durante casi todo el siglo.

“... al margen de algunos payasos que integraron elementos teatrales a su actuación, no hubo cambios ni tampoco interrelación entre las formas y técnicas circenses, y las formas y técnicas propias del teatro. Se estableció, por lo tanto, una barrera entre los lenguajes propios del teatro y los de los funambulistas.

Por otro lado, favorecieron la distancia y el horror de la mixtura de formas escénicas populares y cultas, el hecho que la tradición del teatro popular en Chile se circunscribe a lugares alejados de los centros urbanos, al igual como la celebración de fiestas populares; la no-existencia de un carnaval que preserve tradiciones convencionales – derivadas de los personajes de la Comedia del Arte, uso de máscaras, trastrocamiento de la realidad – y el abandono de viejas costumbres rituales.”²⁷⁰

Para Del Bosque no existe una mejor escuela actoral que la circense, ya que en ella existe una poética del riesgo, que le significa al actor oscilar entre lo previsible y lo infantil, “manteniéndose flexible y diestro para sortear todas las acechanzas... el material dramático contenido en estos juguetes cómicos es

²⁶⁹ Ibíd. 267.

²⁷⁰ Ibíd. 267.

una madeja de motivos dinámicos. Es cosa de tirar la hebra y sacar la historia.”²⁷¹.

A continuación, he seleccionado extractos de un capítulo del artículo “Teatro-Clown”, escrito por Juan Claudio Burgos, que sintetiza de manera perfecta los fundamentos con los que Andrés de Bosque define a un actor-clown.

*“Si se pudieran distinguir las ideas básicas del pensamiento de Andrés del Bosque, según sus palabras, entre ellas se plantea un camino hacia la interpretación paralelo y hasta contrario al método stanislavskiano. La negación de la emoción teatral traída a la superficie del cuerpo del actor a partir de ejercicios de memoria o lo que es lo mismo **saber llorar en escena cuando el director lo pida y trayendo esas lágrimas de la profundidad interna de la miseria personal del actor.***

La emoción en el actor, o su punto de emocionalidad que lo pone en contacto con el espectador, está en función de un momento particular de la historia. La emocionalidad del actor es una destreza con que el actor debe sorprender a su público, no es fuente de refocilo las penurias particulares de su biografía, siempre al servicio y en el placer de contar una historia.

La emoción, si no viene, debe hacerse venir a través del uso del artificio – truco fundamental del teatro, el más venerado por el actor y el público – El artificio es un medio tan engañoso y hábil de disfrazar la verdad que todos terminan creyendo en él. En teatro, el artificio es más verdadero que lo real. Creemos en el artificio porque éste, al revés de nuestras propias miserias, no destruye de ningún modo el placer de imaginar el espectáculo que transcurre

²⁷¹ DEL BOSQUE, Andrés. “Apuntes de un aprendiz de payaso”. *Revista Apuntes* (104) :94-99. 1992.

ante nuestros ojos, al contrario, estimula y lo conduce hacia las delicias de lo inimaginable.

El artificio deviene del juego, del placer del juego. El teatro es el sincero placer del artificio. Aquí la emocionalidad – facilidad o dificultad del actor por ser tomado chamánicamente por una fuerza emotiva o psicológica – no es el epicentro de la expresividad del actor, sino el juego que proviene del impulso y que se transforma en artificio y en placer en el que interpreta y en el que recibe el acto. El impulso es el que alimenta el viaje, un impulso que, si no encuentra obstáculo, continúa su movimiento perpetuo, eternamente, hasta que concluye la representación. Es la caldera, el motor de la fábula escénica de actor. El impulso es contrario a energía. Energía es fuerza. Impulso es placer, libertad, frivolidad, indiferencia. El impulso convierte el trabajo del actor en el arte de la gracia, de la facilidad y de la fluidez de la vida en escena. La energía es la desgracia de la cosa desgarrada y conquistada por fuerza.

Impulso en el trabajo del actor, placer, artificio, una mejor, bella, terrible y extraordinaria historia contada, son los puntos de fuga desde donde se distiende la propuesta escénica de Andrés del Bosque.

Su propuesta teatral hace una llamada de atención hacia el descubrimiento de formas expresivas que se vinculen con la lengua y el cuerpo que porta la tradición vernácula latinoamericana. Una de las primeras ideas que mueve su trabajo a comienzos de los ochenta es pos de buscar en las formas de expresividad folklórica el dato, la cifra y la clave del desentrañamiento de la verdad escénica en su creación, lo lleva a orientar su trabajo de investigación en el teatro popular con la figura del loco, del pillo, del zanni. En esta figura se resume, quintaesencia y decanta el legado de la tradición popular. Su trabajo

posterior propende a buscar la respuesta escénica a las formas de la cultura popular.

Su propuesta, al optar por la figura del loco, intenta buscar la razón en la sinrazón de la vida, el cuerpo latinoamericano en el escenario europeo, el gesto, la palabra, la dramaturgia mestiza, hipertrofiada del zanni, siempre en medio de mundos que no llega a comprender del todo. Su teatro es un intento por sobrepasar la frontera de lo inefable. En este sentido liga su afán investigador, docente y artístico a principios antropológicos que lo llevan a descubrir o a perseguir la divisa de la verdad.”²⁷²

Finalmente, quisiera citar a Andrés del Bosque, quien se refiere acerca del sentido de fiesta que él rescata del circo para el teatro:

“El circo le recuerda al teatro su espíritu festivo. Porque, ¿Qué es el teatro sino una fiesta? Una obra puede ser alegre o triste, violenta o tranquila, pero sino hay festival, si no hay diversión, no hay teatro...”²⁷³

f. Teatro de Andrés Pérez.

Director teatral, actor, coreógrafo, dramaturgo, maestro y gestor teatral, fue Andrés Pérez Araya. Invocador de la locura, en el rito y el rigor, en la fiesta de la disciplina y el oficio teatral. Director de obreros del teatro, que con escoba y aplausos obligaba al actor a entrar en los lugares ocultos del espíritu y a la síntesis no cotidiana de los gestos.

“Se permitía invitar a trabajar con él a gentes venidas de todos los sectores, no sólo a actores consagrados, no sólo a sectores de escuelas convencionales.

²⁷² *Ibíd.* 267.

²⁷³ *Ibíd.* 271.

Muchos provenían del teatro callejero, del teatro poblacional, lo que situaba a la compañía con la realidad.”²⁷⁴

La investigadora teatral mexicana, Ileana Diéguez, en 1989 realizó un taller de máscaras con Andrés Pérez, en el marco del Primer Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe. En relación a esto ella expresa la importancia del trabajo de máscara en el proceso de un actor²⁷⁵, trabajo que después Andrés desarrollaría en Chile con la Compañía “Gran Circo Teatro”, no a través del uso concreto de las máscaras, pero sí con lo que esencialmente entrega esa disciplina, tanto a nivel técnico, artístico y espiritual. Diéguez, explica que el taller-laboratorio actoral, se concentró en la particular elaboración de personajes, a través de la sensibilidad y capacidad emotiva de cada actor.

“El actor debía vislumbrarse como un poeta, un revelador de mundos ocultos que parecían configurarse en nuevos y sorprendentes rostros, como si realmente fuera posible una *utopía del hombre enmascarado*.”²⁷⁶

La importancia del trabajo con máscara, radica en que le devuelve al actor lo teatral, el uso de caminos no cotidianos, ni naturalistas, en el fondo, lo obliga a desarrollar la imaginación para concebir un cuerpo, un todo, en un estado emotivo. La máscara se configura como la expresión máxima de una emoción, un estado único alma, que tiene su manifestación en las posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables en el rostro.

²⁷⁴ PEÑA, Manuel. “Vivir la propia vida como si fuera una leyenda”. *Revista Apuntes* (122) :105-106. 2002.

²⁷⁵ DIÉGUEZ, Ileana. “Viaje a la máscara: notas de un taller”. *Revista Apuntes* (122) :112-123 2002.

²⁷⁶ *Ibíd.* 275.

“Trabajar en ese sentido posibilita anular las resistencias que dificultaban la llegada del personaje: se trata de desnudarse, porque el personaje viene y el actor se va a su encuentro”²⁷⁷

De esta forma Andrés Pérez concebía al personaje, como otro ser que buscaba entrar al cuerpo de un actor, posarse en él y poseerlo, “en esa gran fiesta que es el teatro, donde se integran elementos rituales y lúdicos”²⁷⁸. Es por esta razón que en un proceso creativo de montaje de una obra, todos los actores probaban todos los personajes y a medida de que “lo evidente” se iba apoderando del cuerpo de cada actor, de forma natural los personajes elegían a su ejecutor.

“La evidencia ocurre porque en el método propuesto, nada estaba decidido de antemano, todo era búsqueda y riesgo, también juego”²⁷⁹

Este trabajo también está lleno de generosidad y compañerismo, ya que todos los actores entregaban un gesto, una postura, una emoción en determinada situación, a los distintos personajes que llenaban la obra y que se iban configurando en una flexibilidad de proceso, donde nada es permanente y ningún personaje pertenece a nadie. Es imposible que con esta manera de mirar el teatro, porque es más que una metodología de trabajo, existan peores o mejores, sólo hay actores que se entregan en escena, que descubren en el juego la transformación misteriosa y, aquellos que recelosos no se lanzan al abismo escénico que manda por sí sólo y decide sin ideas preconcebidas la esencia de una escena. El aquí y ahora, se hace presente, y tal como lo demuestra el trabajo del Clown en escena, el desamparo actoral es la principal

²⁷⁷ *Ibíd.* 275.

²⁷⁸ *Ibíd.* 275.

²⁷⁹ *Ibíd.* 275.

fuentes de inspiración para el actor: “pararse en un escenario sin nada y hacer reír, salvar el show”²⁸⁰.

“Los personajes existen en una dimensión, pues tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor, entonces, no se trata de quién lo hace mejor sino quién recogerá mejor el espíritu del personaje. Lo más importante no era ver quién lo hacía mejor, sino quien tenía la mejor evidencia: yo quiero ver a Lear no al actor que lo hace”²⁸¹

Por otra parte, el trabajo con máscara, que Andrés descubre en su estadía en la Compañía Théâtre du Soleil dirigida por Ariane Mnouchkine, demanda una extrema precisión, ya que se trabaja con lo concreto, es decir, el misterio y la poesía sólo se manifiestan en un cuerpo que sabe recorrer el camino físico hacia la emoción.

“Cualquier signo del cuerpo debía ser el reflejo de un estado interior, de un sentimiento profundo, sencillo y concreto, que el actor debía expresar al ciento por ciento”²⁸²

Es por eso que en este trabajo no se necesitan transiciones psicológicas, sino emociones precisas, que se valoran según su evidencia escénica, *evidencia* que definía las cosas que viven y las que no. Así la evidencia indicaba la aparición de un personaje.

El trabajo de máscara, también nos acerca a lo musical, a la musicalidad del cuerpo y finalmente de la emoción. Todo movimiento es musicalidad, en todas

²⁸⁰ MUÑOZ, Mariana. “Andrés Pérez, el Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí”. *Revista Apuntes* (122) :93-97. 2002.

²⁸¹ *Ibíd.* 275.

²⁸² *Ibíd.* 275.

sus cualidades, y al igual que la música posee ritmo. Con este sentido rítmico, desarrollado maravillosamente por Don Luis Advis, Andrés Pérez realizó sus grandes montajes, desde “La negra Ester” hasta “La huída”.

“En una primera etapa del taller, el músico tenía el rol de evidenciar la emoción del actor, descubrir el ritmo interno de cada uno, la música de los cuerpos. En la medida que se iba produciendo la evidencia de la máscara, el músico comenzaba a elaborar, enriquecer, pulir sus improvisaciones, a partir de la propuesta del actor, hasta que se concretaba el tema musical, casi *banda sonora* que acompañaba la fábula de los cuerpos. Era un trabajo delicado, que no se reducía a graficar una emoción, sino a complementarla, a enriquecer la evidencia, a través de una expresión sonora que hiciera visible las melodías del alma del personaje.”²⁸³

El actor debe aprender a escuchar con el cuerpo, para con el cuerpo dejar que el público lo escuche. Debe transmitir esa musicalidad que cada personaje posee, que cada emoción transmite, e involucrar al espectador en esa gran partitura que es una obra teatral. Andrés Pérez, impulsaba a sus actores a esa gran búsqueda, donde nada era suficiente, porque ya la misma *evidencia* una vez repetida ante el público estaba obsoleta, obligaba a sus actores a ejercitar la imaginación, músculo inagotable que sin ejercicio constante no existe.

²⁸³ *Ibíd.* 275.

CAPITULO IV

LA ACTUACIÓN EN CHILE DESDE 1990 HASTA LA ACTUALIDAD

4.1. Delimitación y estudio del período 1900 hasta la actualidad.

Este período ha sido estudiado desde el año 1990 por el gran cambio de etapa que significó el regreso de la democracia a Chile. Para muchos un regreso teatral decepcionante ya que el retorno a la democracia ofrecía tantas expectativas que en vez de fortalecerse con el cambio, se vieron debilitadas. De todas formas, una nueva etapa comienza para el país y por ende para el teatro. Nuevas formas de producción y creación teatral, de pedagogía, y nuevas formas de manifestación para el actor cómico.

4.2 Análisis histórico teatral y actoral del período.

He decidido denominar a este periodo de casi catorce años de teatro chileno, como **Teatro de grupos y actores independientes**. Lo llamo Teatro de Grupos porque en esta época no necesariamente son las “Compañías de teatro”, las que realizan este quehacer, sino que se han ampliado las formas de hacer en nuestro país. Muchos grupos han optado por llamarse Colectivos y no Compañías, ya que consideran que es el colectivo el que reúne a las distintas disciplinas del arte y de esta forma en su quehacer no se limitan sólo al teatro. También porque en el colectivo cualquiera de los miembros de este tiene la facultad de proponer un trabajo artístico y encargarse de su realización, sin la necesidad de que exista un director permanente y fijo.

La denominación de “grupos”, también está hecha porque en numerosos casos existen teatristas que se reúnen de forma independiente sólo para crear una obra en particular, y el trabajo de continuidad en equipo no les interesa, poniendo énfasis solo en la obra teatral que realizarán.

De esta forma también se entiende el término “actores independientes” ya que son muchos los actores que realizan un trabajo personal de creación participando siempre en distintos grupos de manera permanente o esporádica. Este es el caso, por ejemplo, de las actrices entrevistadas, Trinidad González y Mariana Muñoz, que sin pertenecer a ningún grupo en particular, participan activamente del quehacer teatral chileno involucrándose en varios montajes durante el año según sean sus intereses y posibilidades.

4.2.1 Teatro de Grupos y Actores Independientes: 1990 hasta la actualidad.

A. Antecedentes históricos teatrales.

“La llegada de la democracia, generó en la mayoría de los creadores chilenos, un autismo creativo. La pregunta frente a las nuevas situaciones era de dónde hablar. ¿De dónde se gestaba ahora una poética política si la anhelada democracia había llegado, dónde encontrar el nuevo motor? ¿De qué escribir ahora, que no sea representar por representar, qué rol cumplimos en una democracia que no existía hacia 17 años? Era volver a darle un sentido a la profesión.”²⁸⁴

Para Ramón Griffero, director y dramaturgo chileno, la época posterior a llegada de la democracia demostró un decaimiento creativo, junto con la

²⁸⁴ GRIFFERO, Ramón. “El teatro de fin del siglo”. En “Resistencia y poder: teatro en Chile” Madrid, Editado por la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000. 186 p.

pérdida de un espacio público para el teatro y el arte en general. Considera que estos volvieron a ocupar un espacio marginal en el país, sin contar por ejemplo con un poder de difusión masivo. Según su visión, hasta el año 1993, el país vivía en un autismo creativo, producto de las enormes expectativas generadas por la llegada de la democracia. Pero poco a poco esta situación fue mejorando con el nacimiento de nuevas formas de teatralidad, esta vez más centradas en la creación y autoría del artista, quien vuelve a utilizar sus propios referentes culturales para la creación.

“Una suerte de vacío teatral, asociado a los primeros años de la nueva democracia, afortunadamente duró poco. Surgió con fuerza una nueva expresión escénica. Hizo su aparición el teatro-circo, del cual son exponentes Andrés Pérez con el Gran Circo Teatro; Mauricio Celedón, con el Teatro Del Silencio; Andrés Del Bosque, con el Circo Imaginario y Horacio Videla, con el Teatro Provisorio. También emergen nuevas propuestas y grupos de trabajo en torno a directores como Alfredo Castro, Ramón Griffero, Rodrigo Pérez y Alejandro Goic, entre otros. En el plano de la dramaturgia se consolidan figuras como Marco Antonio De la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger.”²⁸⁵

Para esta memoria es muy importante la aparición del teatro-circo en Chile. Como ya lo mencionamos anteriormente en el capítulo referido a Andrés Del Bosque, en Chile el circo siempre mantuvo una estructura clásica alejada de elementos propiamente teatrales. Pero en 1983 con el estreno de “Por arte de Birlibirloque” de la Compañía Teatrocirco dirigida por Hernán González y con la participación de los actores Andrés Del Bosque y Oscar Simmermann, el circo comienza a asomarse en la escena teatral chilena. Esta obra era la representación de tres farsas tradicionales del Teatro Español Medieval: “La

²⁸⁵ Ibíd. 154.

Carátula” de Lope de Rueda, y “La ciencia de Birlibirloque” y “Diálogo del chorizo”, ambas de José L. Rubial, autor contemporáneo.

“La obra fue bien criticada como una cosa nueva, distinta, que dejaba perplejo al público, la gente no entendía mucho este lenguaje que nosotros estábamos lanzando, era primera vez que aparecía un comediante haciendo estas cabriolas.”²⁸⁶

Este primer trabajo ocupaba técnicas circenses como los malabares, zancos, uso de máscaras, acompañado de música interpretada por los mismos actores, con saxo, tambor y dulzaina. De esta forma los integrantes del grupo proponían una nueva forma de ver el teatro y la actuación, despertando elementos de la cultura popular, representada en el carnaval.

“El carnaval pone el mundo al revés. Esa inversión de valores permitida, que llamamos *burla*, en el sentido de la insolencia educada. Esto está vivo, es posible verlo cerca de nosotros, muy arraigado en una suerte de cultura dominada, o pretendidamente obnubilada por elementos extranjerizantes.”²⁸⁷

El género del teatro-circo poco a poco se fue delineando en el país. Oscar Simmermann y Andrés Del Bosque continúan investigando en las fiestas populares, y en la introducción de elementos circenses en sus obras teatrales. Estas fueron “El viaje inevitable”, “Sin ton ni son”, “Brechtiario”, “El rey de la Patagonia” para finalizar con el éxito rotundo de “Las siete vidas del Tony Caluga”, escrita y dirigida por Andrés Del Bosque. Tan grande fue la recepción del público con la obra que fue representada durante dos años, entre 1994 y 1996, y ésta contribuyó a situar definitivamente el género del Teatro-circo en la escena nacional.

²⁸⁶ Entrevista Oscar Simmermann en *Ibíd.* 54

²⁸⁷ *Ibíd.* 44.

Luego de “Las siete vidas...”, Andrés Del Bosque presentó “En el Limbo”, “El Payaso y la Virgen”, “El día del Juicio Final”, y “El Papa y la Bruja”.

Andrés Del Bosque y Oscar Simmermann, relacionados al teatro-circo en un comienzo de forma autodidacta, estudian Clown y Commedia Dell`Arte en el extranjero. También comienzan a relacionarse con los payasos del circo chileno.

“Todos éramos autodidactas. Sólo contábamos con nuestras investigaciones personales. Después estudiamos con el Tony Coligüe. Fue nuestro primer maestro. Él es compadre del Tony Caluga, payaso trapecista. Él nos enseñó nuestras primeras rutinas, las del circo chileno: *La Lavandera y Los Pasos*”²⁸⁸

Más tarde, ambos enseñarán Clown y Commedia Dell`Arte en las escuelas de teatro de la Universidad Arcis, Universidad de Chile y Universidad Finis Terrae. Pero ya en el año 2001 al no encontrar el apoyo suficiente en estas escuelas de teatro, Andrés Del Bosque decide volver a España, país donde ya había vivido años atrás.

“Cada vez se ha vuelto más fuerte la presencia del circo en el panorama teatral del mundo del espectáculo. Aunque la relación entre ambas disciplinas es antigua, en las últimas décadas una serie de fenómenos ha convertido a la modalidad circense en cierta moda. Para muchos estudiosos del tema, esta inclusión de códigos y prácticas escénicas que en el pasado no se consideraban parte del *teatro convencional* tendría relación con los aires de post-modernidad que han invadido también el escenario.”²⁸⁹

²⁸⁸ *Ibíd.* 286.

²⁸⁹ “El Circo a Escena”. *El Mercurio*, Santiago, 9 de septiembre 2001.

En una línea similar relacionada al teatro popular y cómico, se suma el trabajo realizado por Andrés Pérez con su compañía, introduciendo en sus obras elementos del teatro callejero y técnicas circenses.

“Discípulo del Théâtre du Soleil , el director chileno Andrés Pérez aprendió de sus enseñanzas, y a finales de los 80 fundó en Santiago su Gran Circo teatro, cuyo solo nombre ya indica las pretensiones estéticas de la compañía. Las modalidades circenses fueron eficazmente utilizadas en montajes como *La negra Ester*, *La consagración de la pobreza* y *Nemesio Pelao*’ *¿Qué es lo que te ha pasao?*”²⁹⁰

Tras la muerte de Andrés en el año 2002, la compañía continúa a cargo de Rosa Ramírez quien mantiene este espíritu popular y carnavalesco en sus montajes, utilizando la misma técnica de creación de personajes que describimos en el capítulo anterior. Cabe mencionar que esta compañía ha sido una importante escuela para muchos actores del medio nacional, ya que en ella, encontraron una nueva mirada hacia la actuación y el teatro en general, a través de las técnicas de creación que Andrés les enseñó. Técnicas derivadas del trabajo con máscara, de técnicas circenses y de técnicas cómicas como el Clown. Así lo demuestran múltiples artículos teatrales escritos en honor a la muerte de Andrés Pérez, compilados en la revista *Apuntes*²⁹¹.

Para “El gran Circo Teatro”, el actor es un creador total, “el eje a partir del cual surgen colores, sonidos, espacios...”²⁹², y es por eso que la creación debe estar fuertemente arraigada a su forma de vida:

²⁹⁰ *Ibíd.* 289.

²⁹¹ Ver revista *Apuntes* especial Andrés Pérez.

²⁹² *Ibíd.* 275.

“Para él (Andrés Pérez), cada momento del trabajo debía ser de un *acto total, un acto del alma: el teatro es un estado de vida o muerte*, nos dijo un día, *es el lugar donde nos lo jugamos todo, un modo de vida, una carrera de toda la vida*”²⁹³

En el año 1996, se crea la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha, a cargo de Rodrigo Malbrán y Elli Nixon, ambos discípulos directos de Jacques Lecoq. Ellos introducen en Chile el teatro físico, y una nueva manera de enfrentar la pedagogía teatral.

“En 1956 Jacques Lecoq funda en París su Escuela Internacional de Teatro incorporando a su ideario las formas físicas nacidas de la cultura cómica popular, cuyo espacio propio en la Edad Media y el Renacimiento había sido la calle, la plaza pública, donde tenían lugar los festejos carnavalescos: las variadas formas del Mimo, la Commedia Dell`Arte, el Clown, el Bufón, sumando a ellas el Melodrama, el Coro Griego, y la Tragedia. Lecoq trabaja con Darío Fo en este campo, y ambos participan con Streler en la formación del Pícalo teatro de Milán. Lecoq y Amadeo Sartori venían trabajando a su vez en la confección de la máscara neutra, cometido que les tomó dos años.”²⁹⁴

Sin duda que su fundación trae grandes avances para la formación de actores en el país, y en relación al actor cómico una nueva mirada. Más adelante profundizaremos en esto en la entrevista realizada a Colectivo Teatral Plancton, grupo formado por actores diplomados de esta escuela.

Otro gran avance en el campo del actor cómico chileno, será la realización del Primer Encuentro Interescuelas “Clownstro”, en el año 2001. Este reunirá a estudiantes de teatro interesados en el estilo teatral. Este primer Clownstro

²⁹³ Ibíd. 275.

²⁹⁴ Ibíd. 61.

fue realizado en la Estación Mapocho, en la Carpa donde en ese momento se estaba presentado nuevamente la obra “Las siete vidas del Tony Caluga”.

Este primer encuentro tuvo en su agenda las siguientes actividades: Intervención de 101 Clowns en el Palacio de la Moneda, Mesa redonda “La cultura cómica en la formación del actor” con los expositores Maximiliano Salinas, Enzo Cozzi y Andrés Del Bosque, Muestra de rutinas de Clown en la cual participaron alumnos de las escuelas de teatro de la Universidad Arcis, Universidad de Chile, Universidad Finis Terrae y Escuela del Gesto y la Imagen “La Mancha”; Talleres de Malabarismo, Magia y Trapecio, y finalmente una visita clownesca al Hospital pediátrico Calvo Mackenna.

El encuentro este año (2004) realizó su cuarta versión, siendo esta vez de carácter internacional. Este ha sido organizado por Cofradía Producciones, un grupo de actores y diseñadores teatrales egresados de las escuelas Arcis y Universidad de Chile. Actualmente ellos son: Paulo Sommaruga, Natalie Barraza, Evelyn Castro, Alejandro Barrientos, Guillermo Alfaro, Lorena Pérez y María Paz Jorquiera.

Después de cuatro años de trabajo, este encuentro ha logrado reunir a un sinnúmero de grupos teatrales y actores que se dedican al Clown, creando un espacio importante para el encuentro y el intercambio teatral.

Por otra parte, es importante destacar que en estos años más de treinta escuelas de teatro universitarias y particulares se han creado. Estas se encuentran repartidas entre Santiago, Concepción, Valparaíso, Viña, Temuco.

“La enseñanza, las academias, las escuelas de teatro deben responder a una realidad inserta en una sociedad también real. La frustración de un actor

egresado cesante es como la de un astronauta que esta siempre listo para despegar pero que nunca podrá contemplar el planeta desde el cielo... Tendrá que conformarse con las fotos de los que fueron.”²⁹⁵

Muchos teatristas opinan que esta proliferación de escuelas teatrales es alarmante, pero el fenómeno no es distinto en relación a otras carreras como Periodismo, Derecho o Psicología, donde la creación de estas carreras responde básicamente a un tema de mercado, en el cual las Universidades e Institutos Privados han sido los protagonistas.

Nos encontramos frente a un nuevo panorama teatral, tanto en la enseñanza como en el quehacer. Este se encuentra por primera vez, lleno de nuevas posibilidades y maneras de enfrentar la creación. En relación a este fenómeno, Ramón Griffero nos propone un cuestionamiento:

“Un actor en malla negra moviendo sus brazos para imitar un árbol o un grupo de mujeres en enaguas, si alguna vez fue signo innovador, el cambio de percepción lo transforma en una manifestación ingenua, así como la voz impostada de un galán o el efecto grave y didáctico de la distanciamiento brechtiana, o las máscaras y zancos étnicos de un grupo dicho barbiano. Es el mismo proceso que sentimos al ver nuestras antiguas fotografías y sonreír por vernos tan inverosímiles vestidos. ¿Dónde están los textos que enseñan a actuar y a escribir de acuerdo a la nueva verdad? Pero la verdad escénica de hoy. ¿Bajo qué modelo se encuentran? ¿Dónde está la nueva metodología para aprenderla y reproducirla, dónde se encuentra? La verdad escénica se ha vuelto esquizofrénica al no responder ya a un ente unitario, ni a modelos orgánicamente estructurados. Se trata de un instante predilecto ya que al

²⁹⁵ SEMBLER, Willy. “El Aula como simulacro del escenario”, Revista Apuntes (123-124) :166-170. 2003.

derrumbarse las grandes verdades desaparecen los límites que estas mismas crearon.”²⁹⁶

De esta forma Griffero sostiene que estas pautas dejaron el camino abierto hacia una teatralidad chilena más variada y al mismo tiempo más particular, centrada en la creación artística, en “la verdad que existe sólo y para y en el interior del autor y creador teatral quien vuelve sus sensibilidades hacia su propia autoría teniendo como referente toda la tradición cultural en la cual está inserto”.

Esta nueva reestructuración creativa llevó en muchos casos a la preponderancia del director teatral, quien al convertirse en un autor en potencia, desestructurador y re-elaborador de textos dramáticos, le otorga al dramaturgo una nueva visión con respecto a la creación, y un nuevo modelo de creador, con un nuevo concepto de escritura: la dramaturgia del espacio.

“Así la teatralidad ha quedado remitida a su formato único y abstracto que es el espacio de su representación. El espacio como ente primero donde los jeroglíficos gestuales del actor, su kinésica, la manifestación de su emoción, se desarrollan en relación a la necesidad única del montaje... La obra dio un paso más en la formulación de la dramaturgia del espacio, esta vez ya no centrada en el elemento arquitectónico de la escena, sino tan solo en la transformación del cuerpo y el encuadre de los cuerpos en relación a los diferentes espacios que representaba.”²⁹⁷

El nuevo dramaturgo, creador, posible director, y hasta dramaturgo actor, es aquel capaz de “leer, pensar, construir y representar en el espacio”. Y es por esta razón la preponderancia a unir en escena todas las artes, plástica, música,

²⁹⁶ Ibíd. 284.

²⁹⁷ Ibíd. 284.

trabajo corporal, actuación. Ya no basta con ser buen actor, o director, hay que saber mover el espacio plásticamente, corporalmente, rítmicamente.

Los nuevos tiempos del teatro chileno se representan desde aquí, y por consecuencia, según Griffero estos cambios en la construcción en escena nos han llevado al encuentro de la propia identidad teatral, que ya no necesita recurrir a modelos extranjeros, sino que ha logrado “generar una autoría a partir de su confrontación imaginaria con el espacio y el texto escénico”²⁹⁸, con el propio.

“El paso de la fotocopia a la autoría es un instante predilecto para la reformulación de una teatralidad, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir, sumando su experiencia a la del teatro mundial contemporáneo.”²⁹⁹

Así los nuevos tiempos para el teatro proponen una nueva visión, un cambio de paradigmas teatrales, que se definen básicamente en la creación propia y total en relación a lo que nos identifica como sociedad.

B. Actuación.

Actualmente no existe una forma dominante con respecto a la actuación en Chile. Lo que sí existe es un mayor estudio y profundización, ya que a diferencia de cómo ocurría antes del año cuarenta, actualmente la mayoría de los actores en Chile comienzan su formación actoral de forma académica y no autodidacta, ni sobre la marcha escénica, como ocurría antes, en esa época por la manera en que se enfrentaban al teatro no necesitaban estudiar, la práctica era su escuela. Actualmente hay casos excepcionales como lo es por ejemplo

²⁹⁸ Ibíd. 284.

²⁹⁹ Ibíd. 284.

Álvaro Solar o el Colectivo Artístico La Patogallina, donde muchos de sus actores han optado por una escuela no académica sino ligada al aprendizaje en el mismo trabajo, esto porque también ellos defienden el teatro arraigado a lo popular.

Dentro de las escuelas formadoras de actores, existe por un lado una fuerte tendencia hacia lo psicológico realista, ligado al teatro de texto. Por otra parte está la formación del teatro físico impartida principalmente en la escuela “La Mancha”.

El actual panorama actoral es complejo, lleno de matices y difícil de clasificar a diferencia del de los otros periodos donde claramente existía una corriente dominante. Esto es extremadamente valorable ya que nuestra época nos habla de diversidad y búsqueda.

También, este capítulo que se refiere a la actuación en general lo relaciono directamente con el capítulo de actuación cómica de este período, ya que hoy en día es mucho más difícil establecer los límites entre uno y otro, y también porque en relación a la actuación cómica las entrevistas realizadas me han demostrado que el actor cómico se encuentra dentro del general, no teniendo que ahora apellidarse como cómico, sino como actor completo. Esto lo demostraron la mayoría de los entrevistados, ya que consideran que el actor **debería** conocer en su formación las dos caras de la vida, la risa y el llanto, y en su trabajo profesional llevarlo así a escena. De esta forma las entrevistas realizadas manifestaron la profunda importancia del estudio de técnicas y estilos cómicos en la formación de cualquier actor.

C. Actuación cómica.

“Creemos en el actor completo, que sepa crear personajes, improvisar, manejar elementos, tocar música, cantar, bailar, andar en zancos. Si con el carnaval hemos cubierto un trabajo en lo externo, con Stanislavsky, el trabajo en sí mismo.”³⁰⁰

Con estas palabras los actores de “Teatrocirco” en el año 1983, exponían sus creencias con respecto al actor total. Ellos buscaban una unión entre lo psicológico, realista y lo corporal, cómico-popular, en el fenómeno actoral. Y con esto una unión de compromiso espiritual con el oficio del actor.

“Creemos que se ve mucha falta de compromiso en los actores. Lo hay de palabra, intelectual. Pero nosotros hemos comprometido el esqueleto, el corazón, el hígado. Tal como lo hace el shamán, que es para nosotros el primer actor. El sabía imitar los sonidos de los pájaros, los movimientos de los animales. En esto hay un misterio, en el sentido religioso del término. Hemos sido poseídos por el espíritu de las máscaras, del teatro popular, de las fiestas, de los carnavales.”³⁰¹

Tras estas palabras existe una filosofía importante en relación al arte del actor, filosofía que tiene sus orígenes con el contacto con lo popular, con lo concreto de las celebraciones del pueblo, orígenes del teatro. Y en este contexto la comicidad del actor cobra una vital importancia, el descubrimiento del carnaval, de la fiesta.

“Una de las características fundamentales del carnaval es la *liberación* que entrega a la comunidad, la cual por un momento se desprende de sus ataduras

³⁰⁰ Ibíd. 44.

³⁰¹ Ibíd. 44.

cotidianas. En este contexto la risa carnavalesca surge como un patrimonio del pueblo: el humor, en este caso, no se refiere a un humor individual sino al colectivo, que se torna garante de un ambiente festivo en el que, por un momento, todo parece posible. Desde la libertad se aspira a una unidad.”³⁰²

Por la cercanía del periodo decidí estudiarlo de una manera diferente a la realizada anteriormente en relación a la actuación cómica, esta vez solamente realizando entrevistas a aquellos grupos y actores en los cuales encontré como espectadora una estrecha relación entre sus obras teatrales y la actuación cómica. A todos ellos se les entrevistó con una misma pauta de preguntas que fue en algunos casos variando según el tipo de trabajo que cada grupo o actor realizara. Son siete entrevistas, de las cuales, cuatro son a compañías o colectivos teatrales, y tres a actores, cuyos principales trabajos se enmarcan en el periodo que va desde 1990 hasta la fecha. Las compañías entrevistadas fueron La Troppa, Teatro “La María”, Colectivo Artístico “La Patogallina” y Colectivo Teatral Plancton, y los actores, Álvaro Solar, Trinidad González y Mariana Muñoz.

La entrevista para desentrañar lo cómico en cada grupo o actor, consta de las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se inició en la actuación teatral y cuáles son los hitos de su carrera?
- ¿Cómo nace la compañía o colectivo? (en el caso de los grupos)
- ¿Cómo realiza la creación de un personaje?
- ¿Qué es lo que más valora en un actor?
- ¿Cuál es la importancia que le da al cuerpo en el trabajo actoral?
- ¿Cuál es la importancia que le da al público dentro de la creación y durante la representación de su obra?

³⁰² Ibíd. 61.

-¿Cuál es la relación de la compañía o de usted como actor con la comedia y el humor?

-¿Considera fundamental en el proceso de formación de un actor el estudio de técnicas y estilos de actuación cómica?, ¿Por qué?

Dentro de esta pauta una pregunta fundamental para la memoria es la última, porque creo que a través de esta puedo validar o no a la comedia como género escénico dentro del teatro, por un lado, y por otro, validar los elementos que esta entrega para el desempeño escénico de cualquier actor, se dedique después o no a este género.

A continuación expondré en forma de resumen cada una de las entrevistas realizadas, dando a conocer los siguientes puntos de cada grupo o actor: formación teatral, métodos de creación de personaje, lo que más valora en un actor, relación con el cuerpo, relación con el público, relación con la comedia y el humor, importancia de las técnicas de actuación cómica en el trabajo del actor. Estos puntos se relacionan con lo que en el capítulo III se definió en relación al actor cómico.

Cabe destacar que los grupos entrevistados en la mayoría de los casos, han realizado trabajos que provienen de la creación personal o grupal. Ellos han realizado trabajos de creación colectiva (La Patogallina, Plancton,) o adaptación de textos de la literatura universal (Plancton, La Troppa) o de textos dramáticos (La María) o escritura propia de textos (Alexis Moreno de "La María"), con puestas en escenas que hablan de un lenguaje muy propio y particular. Y sumado a esto, en todos estos grupos se encuentra el factor común de la unión de una filosofía de vida con el contenido que quieren comunicar en sus obras, poniéndolos como grandes creadores dentro del panorama teatral chileno. En relación a los actores, cabe destacar su relación íntima con el teatro cómico,

tanto en su formación actoral como en su carrera artística, y su versatilidad en el medio teatral, destacando en todo género de obras, lo que, gracias a su talento y trabajo, los ha convertido en hitos de la actuación teatral actual.

a. La Troppa.

- Formación teatral.

El grupo “La Troppa”, está conformado por Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, actores egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. El grupo nace el año 1987, y desde ese entonces se han caracterizado por realizar un trabajo de carácter colectivo de experimentación, que se ha destacado por su notable manejo de la teatralidad.

“Apoyo visual de las acciones dramáticas (en distintos planos), superposición de lenguajes escénicos, privilegio de la imagen sobre lo discursivo, despliegue acrobático de los actores, trucos de utilería, carácter lúdico de sus propuestas.”³⁰³

Sus obras son adaptaciones teatrales de la literatura universal, y desde sus inicios no han dejado de trabajar en ellas, logrando como compañía un gran reconocimiento también en el extranjero. Ellas son: “El Santo Patrono”, “Salmón Vudú”, “Rap del Quijote”, “Pinocchio”, “Lobo”, “Viaje al centro de la tierra”, “Gemelos” y “Jesús Bets”.

- Métodos de creación de personaje.

³⁰³ GUERRERO, Eduardo. “Una *Troppa* creativa” Revista Apuntes (104) 1992.

“La Troppa”, en primera instancia trabaja con la historia que quiere contar, y en relación a ella surgen los personajes. Ellos nacen como voceros de una realidad y sin la historia no tienen vida propia, no son descontextualizables. De esta forma no realizan un trabajo psicológico en relación a ellos ya que éste lo consideran innecesario, porque los personajes se crean para la narración y en esta, desarrollan sus acciones. Esta creación va también a la par de todos los otros elementos que conforman el escenario, es decir, no prima el trabajo actoral por sobre el resto de los lenguajes escénicos.

“Primero hacemos el guión, que es el cuento, que es lo fundamental. En ese cuaderno al final lo que está son los cuentos, y antes de los cuentos está la filosofía, el componente ético, el por qué hacer esto y de ahí nace el cuento que es la expresión palpable de un deseo profundo, a veces inexplicable, y al momento de llevarlo a la actuación, eso es *sálvese quien pueda*, es que hay tantas pegas que hacer que la actuación muchas veces pasa. Ahora nosotros nos damos cuenta de que en realidad no es tan así, que hemos seguido un proceso, que hay una técnica que nos sujeta”.³⁰⁴

En relación a la creación de personajes en su obra “Gemelos”, adaptación de “El gran cuaderno” de Agota Kristof, Jaime Lorca explica que optaron por un tipo de personaje que se acerca físicamente al muñeco por lo cruel que resultaba contar la historia. Estos muñecos los concretizaron con el uso de máscaras, en el caso de los Gemelos, la Abuela y Labio Leporino, y una kinética ah-doc, y con el uso de muñecos reales en el caso de personajes secundarios o cuando los protagónicos se veían en un plano más alejado y eran más chicos o en situaciones como cuando casan peces en el río, en que el personaje se representaba sólo con pies de madera o la cabeza.

³⁰⁴ Entrevista a Jaime Lorca, realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Abril de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

“Son muñecos porque tiene que ver con el cuento que es terrible. Entonces si nosotros contamos la historia en forma realista puede ser insoportable, increíble, puede ser demasiado, pero si la contamos en forma distanciada, como si fuera un mundo de juguetes animados, y si los personajes no adjetivan, cuentan lo que les sucede sin añadirle una carga de dolor, la historia puede entrar más fácilmente en la gente.”

Para crear de esta forma a los personajes, “La Troppa” considera fundamental el uso del humor a través de la narración de los personajes, ya que este les permite llevar al público, por los distintos caminos que entrega la obra, distendiendo los momentos terribles y sórdidos.

“Nosotros utilizamos el humor, como una forma de calmar el espíritu. El humor tiene que ver con nosotros con armar realidades y romper, cuando digo realidad digo una convención, un mundo imaginario. Nosotros creamos unas relaciones en un mundo imaginario y cuando lo quebramos, se produce el humor, el relajo, el distanciamiento. Reírse de la pena, del ridículo, de la situación absurda es lo que lo rompe, sucede algo extraordinario que rompe este mundo imaginario.”

Los personajes de “La Troppa”, en la mayoría de los casos utilizan máscaras, y una caracterización que se acerca al dibujo animado, explotando siempre el lado lúdico del actor, y por consecuencia su relación con el juego, por esto que sus obras muchas veces adquieren un carácter de teatro infantil, si no tomáramos en cuenta su temática.

-Lo que más valora en un actor.

Para Jaime Lorca, el actor ideal es aquel que mezcla la técnica con la ética. La técnica, como herramienta fundamental con la cual el actor se conoce a sí mismo y adquiere la conciencia corporal y mental necesaria para repetir en el escenario aquello que surgió en el ensayo y que se reiterará función tras función. También considera que la técnica le entrega al actor un ojo vigilante, que se ubica atrás en la nuca, para que este se mire y se dirija en relación a los movimientos y también a las emociones.

“La técnica es la voz, el cuerpo, la capacidad para desentrañar un texto y ver los puntos climáticos. Y la técnica del actor, que se manifiesta en su cuerpo, si no la tienes no puedes mantenerte en el oficio, con la técnica puedes hacerlo, repetirlo, porque no son performance, no son relámpagos, o si son relámpagos, lo son a las ocho y media, de miércoles a domingo, me refiero a que no es una cosa natural, es una cosa premeditada, que tú vas a hacer todos los días, estés contento o triste, estés enfermo, sano, te obligas ahí ha realizar algo todos los días, a ir al centro de la tierra, a vengar a tu padre muerto.”

A la técnica, el actor debiera sumarle un componente ético, que también se relaciona con una toma de conciencia en relación al tema. Él actor necesita darse cuenta del mensaje que le entrega al espectador, ya que, según su opinión, el teatro existe para enaltecer al ser humano, y es otra forma de educar, “el teatro es el gimnasio del corazón”.

-Relación con el cuerpo.

“La Troppa”, considera que el actor es un obrero del teatro, y que como genios existen pocos, nosotros, los obreros tenemos que pulirnos, hacernos a mano. De esta forma, el trabajo con el cuerpo, que es fundamental para el desempeño actoral, lo relacionan nuevamente con la técnica, ya que esta tiene

un fin, busca el camino hacia el sentimiento más profundo, como aprender a leer: en un principio uno sólo sabe juntar letras, luego sílabas, para finalmente y después de muchos años descubrir el sentido real de las palabras. Para “La Troppa”, la técnica es la que finalmente puede liberar la emoción. Es por esta razón que durante el proceso de creación y presentación de sus obras el trabajo corporal es muy importante, y es un trabajo que practican siempre.

“Nosotros hacemos entre ciento veinte, ciento cuarenta funciones al año entonces siempre hay que estar como los bomberos, como el carro de los bomberos, hay que estar siempre listos para salir, nosotros estamos de cierta forma así, entonces hay un training que se mantiene, que es corporal y de meditación también”.

-Trabajo con el público.

¿Cuál es la relación que establecen con el público en escena?, ¿es importante establecer un nexo con ellos?

“Es lo fundamental, de eso se trata, sino no pasa nada, porque el teatro no ocurre ni en el escenario ni en la butaca ocurre en la mitad.”

¿Qué pasa con esa relación después de cien funciones?

“Pasa por momentos, por momentos de pick y otros en que pierdes el sentido de tanto repetir, después retomas de nuevo, como las relaciones humanas, pero la relación con el público todos los días es distinta, todos los días el público se escucha distinto, se mueve distinto”.

¿Qué cosas te ayudan a ver lo nuevo de una función?

“Bueno Stanislavsky dice el “sí mágico”, yo creo que algo de eso hay, imaginar que es la primera vez. Repetir es el oficio y es la maldición del actor de teatro, repetir el tiempo, entonces uno anda siempre en busca del tiempo primero, el de creación, cuando lo imaginó, cuando lo creó. Ahora uno puede pasar la condena como si fuera una misión, pero es que ahí está la técnica, que es fundamental, porque a veces no está el sentimiento, entonces lo que queda son los códigos, las inflexiones, el tiempo, la pausa, el movimiento, el cuerpo, todo, y con este lenguaje yo voy a representar este sentimiento, o al revés la cosa nació de ese sentimiento. Lo que hay que hacer después es tratar de repetirlo, exactamente como fue la primera vez, porque para la gente es la primera vez. La técnica es lo único que salva en esos casos, la técnica es lo que te puede mantener en el oficio.”

-Relación con la comedia y el humor.

La relación que “La Troppa” ha establecido con la comedia, es palpable en el total de cada una de sus obras. Claramente la compañía no se dedica a este género, pero sí toma elementos de ella para narrar la historia, y como anteriormente lo mencionamos para refrescar la tragedia y otorgarle ritmo a la narración. El carácter cómico de la compañía se ve reflejado también en la construcción lúdica de los personajes, que se transforman en voceros de una cruel realidad, que no quiere ser contada de forma trágica, y por esta razón buscan en la comedia la liviandad necesaria, siempre de una forma muy sutil, para que el público viaje a través de distintas emociones. En este sentido, el carácter lúdico desarrollado por la compañía es sorprendente, lo cual, no sólo se manifiesta en el tipo de actuación, si no en toda una puesta en escena llena de juegos de todo tipo: espaciales y de tamaños de los objetos, plasmados en

muñecos y diferentes planos; tipos de narradores, canciones, música acorde con la situación y nunca incidental, etc...

Recién hablábamos de cómo la comedia refresca el contenido de las obras de “La Troppa”, pero también su acercamiento a este género se relaciona por un asunto netamente formal, ya que consideran que el teatro debe también entretener al público.

“Lo que pasa es que hay algo que es entretener, encantar, cautivar, hipnotizar, es básico. Si hipnotizaste al público ya uno puede decir lo que quiera: *La tierra es cuadrada señores*, y es cuadrada durante ese tiempo imaginario, pero sino no pasa nada. El público no tiene que estar apoyado atrás tiene que estar un poquitito hacia adelante, la fuerza de atracción tiene que llevarlo hacia adelante de la butaca, y eso es más que mera entretención.”

En relación al humor consideran que este nos diferencia totalmente como seres humanos estableciendo distintos grados de evolución, por esta razón el humor requiere de mucho estudio, ya que es fácil caer en el humor destructivo y simplista. Lorca, cree que el humor verdadero es aquel que se ríe de nuestros prejuicios y nos desenmascara como sociedad, y que en el teatro funciona muy bien como generador de conciencia, porque “el teatro no golpea a nadie en particular, si no a todos los que están sentados con las luces apagadas”.

Existe un contenido ético que como teatristas debemos defender, y el humor puede ser un buen vehículo, pero también un arma de doble filo. Lamenta de que en Chile prime el humor xenófobo³⁰⁵, el humor fácil y de última categoría, y por eso cree que la risa puede ser peligrosa si es el principal motor del teatro.

³⁰⁵ Aversión a lo extranjero.

Más que de la risa, cree que el teatro debe ir en búsqueda de lo que enaltece al hombre, de lo que levanta sus utopías y lo acerca al mundo verdadero.

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en trabajo del actor.

Si bien, el trabajo con la técnica es fundamental en “La troppa”, ya que *sin técnica no eres nada arriba del escenario*, y su relación con la comedia es indispensable tanto formalmente como a nivel de contenido, al momento de preguntarle a Jaime Lorca acerca de la importancia del estudio de técnicas cómicas en la formación del actor, su respuesta fue:

“Al que le gusta eso esta bien, para él va a ser fundamental, para otro no. Yo creo que hay que hacer todo lo que más se pueda, pero no creo que haya una sobre otra. Finalmente lo que hace la técnica es que tu te miras con un ojo de acá atrás (detrás de la nuca), entonces sabes lo que estás haciendo, tienes un otro yo que te está mirando, y eso hace que seas un poquito más independiente”.

Finalmente valida la técnica, pero no las técnicas de actuación cómicas sobre todo por el doble filo que tiene el humor, ya que para un principiante la risa puede ser una mala guía.

b. Colectivo Artístico “La Patogallina”.

-Formación teatral.

La mayoría de los miembros de “La Patogallina” no tienen una formación académica, o de estudios teatrales antes de su incorporación al colectivo. Los primeros miembros de éste practicaban técnicas circenses como el

malabarismo y la acrobacia, y más tarde se unen algunos músicos al grupo. En 1996, cuando crean su primera obra “Sangre pato”, obra en estilo Clown que comenzó siendo un espectáculo circense, este se transforma en una obra teatral.

Hay gente del colectivo que estudió teatro en la escuela “La Mancha” como Pato Pimienta y Martín Erazo, y gente como Alejandra Muñoz que trabajó en el Teatro del Silencio, otros que se han formado sólo en la experiencia, sin una previa formación teatral. De hecho Gonzalo Mella, solo a través del trabajo en escena se está transformando en técnico teatral, ya que él trabajaba en un taller mecánico.

“Cristián: Todos los de la compañía somos gente popular, de poblaciones, que por nuestro esfuerzo y el de nuestros padres quisimos saber más allá y salir del hoyo. Gente cercana se destruía, se los llevaban, los mataban, después con el alcohol... y tú querías ser pensante.”³⁰⁶

Se definen como un Colectivo Artístico porque no sólo hacen teatro, si no que trabajan las distintas disciplinas del arte, realizando intervenciones artísticas, fiestas, trabajos con la Banda de Música y montajes teatrales, que hasta la fecha son tres: “Sangre’ pato”, “El Húsar de la Muerte”, y “1907”.

“Alejandra: La banda también trabaja con una puesta en escena que es apoyada por los que actúan. Hemos hecho intervenciones urbanas, también hacemos fiestas que tienen siempre un toque cultural donde proyectamos películas, invitamos a bandas jóvenes, y organizamos festivales de cortos

³⁰⁶ Entrevista a Cristián Pino y Alejandra Muñoz, realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Octubre de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

teatrales. También hicimos la apertura del cambio de nombre del Estadio Chile a Estadio Víctor Jara. El fin de semana pasado hicimos la apertura del homenaje a Miguel Henríquez.”

Los actuales miembros del colectivo son: Martín Erazo, el Director teatral y vocalista de la banda; Sandra Figueroa, Loriel Salgado, Eduardo Moya, Rodrigo Rojas, Victoria González y Gael Orrego, los actores. Gonzalo Mella, técnico en escena. Pato Pimienta, Director Técnico. Sergio González en sonido, y los músicos son Omar Galindo, Cecilia Canto, Alejandra Muñoz y Cristián Pino.

Esta entrevista fue hecha a los músicos Alejandra Muñoz y Cristián Pino. Fue sorprendente notar la compenetración que existe en el trabajo del colectivo ya que el hecho de ser músicos no los limitaba en ningún momento a responder ninguna de las preguntas relacionadas directamente con lo teatral.

-Métodos de creación de personaje.

En la compañía se trabaja el teatro físico, cuerpo y gestualidad. Desde “El Húsar de la Muerte” que no usan la palabra en sus montajes teatrales, en el caso de esta obra porque está basada en una película de cine mudo, de esta forma optaron porque la música hablará por el texto que no existía, así es aún más exigente la creación y el trabajo corporal, que se ha transformado en una cosa fundamental para la compañía. Es desde este lugar, netamente físico es que ellos realizan el trabajo de creación de personajes. Todos los ensayos comienzan con un training físico y luego con la búsqueda de la Kinética del personaje. En “El húsar de la muerte” se buscaron los movimientos entrecortados que tuvieran relación con el tipo de filmación de la época, los años veinte, teniendo como referentes principales a Charles Chaplin y Búster Keaton.

Comentan que en “1907”, la creación de personajes fue más difícil por la historia.

“Alejandra: Tuvimos que encontrar hechos puntuales de personas desconocidas para poder contar una masacre (la matanza de Santa María de Iquique) y eso ha sido más difícil porque el movimiento de los personajes lo han tenido que encontrar los actores en el sentido de cómo cada uno ve físicamente a su personaje, a pesar de que en esta obra optamos por movimientos más pausados, porque tiene que ver con el aire, con el desierto, con el silencio físico. Entonces la búsqueda ha sido distinta.”

“Cristián: Pero en esta obra también hubo una búsqueda de todo con los personajes, iba a tener que aparecer un militar, una señora, el niño, el inglés, el salitrero, entonces todos los actores probaban todos los personajes y todos tuvimos que dibujar cómo nosotros los veíamos y ahí hubo una búsqueda de todos, (músicos, técnicos y actores) descubrir cosas en común que todos veíamos en varios personajes y así fueron apareciendo. Por ejemplo, nunca nos imaginamos que la Victoria, que es una actriz chiquitita, iba a hacer al asesino y haciéndolo nos dimos cuenta que era interesante poner la maldad en un frasco chico.”

La creación surge a partir de la improvisación de la escena y la música. Se escribe un pre-guión donde se arman cronológicamente las escenas y sobre eso se improvisa. Los actores desde el primer día de ensayos trabajan con propuestas de vestuario y maquillaje. Si se descubre algo interesante, en relación a la música y la escena, Martín Erazo, el director, lo selecciona y trabaja en relación a eso.

“Alejandra: Encontramos la esencia del tema musical y después se le hacen los arreglos, así mismo con la escena.”

-Lo que más valoran en un actor.

“La Patogallina”, valora al actor en relación al trabajo que globalmente este realiza en el teatro, es por eso que se autodenominan actores-obreros. Y también valoran el trabajo bien hecho que escapa de la flojera y el conformismo.

“Alejandra: Nosotros somos obreros del teatro, trabajamos doce horas diarias, construimos, pintamos, hacemos la música, vestuarios, imprenta, montamos, y cargamos. Creemos en esto en el sentido humano que hay detrás, somos obreros y eso hace la diferencia. Tiene que ver con ser obrero del arte, con martillar y después actuar, por eso no le creo al que va al teatro, actúa y a la casa. El teatro tiene que quitarte el sueño.”

“Cristián: Todo el mundo está acostumbrado a la flojera aquí. Por ejemplo en Til-Til, dimos una función gratis, donde nosotros llevábamos todo, hasta la implementación técnica y lo único que les pedíamos eran las graderías y minutos antes de la función la gradería se cae. Entonces tú dices ¿Qué mierda pasa?, Te estoy dando todo, te estoy regalando mi trabajo y ustedes no son capaces de arrendar una gradería decente por los recortes de dinero... Es una flojera tan mediocre que nosotros queremos combatir.”

-Relación con el cuerpo.

Así como en “El Húsar de la muerte” los actores se guiaron corporalmente con los movimientos entrecortados del cine mudo para crear sus personajes, en

su obra “1907”, la pauta de creación fueron los movimientos de muñecos ya que optaron por usar muñecos verdaderos para relatar la historia de manera complementaria.

En relación al uso del cuerpo en escena recalcan que es fundamental el trabajo de retroalimentación que realizan con la música y el movimiento, ya que para ellos es fundamental esa relación rítmica en el espacio. Y en ese diálogo está todo, la emoción, el gesto, la comicidad. En los ensayos existe una gran comunicación entre músicos y actores, comunicación que definen como intangible, la que produce que la música y la escena sean un todo, donde no exista la decoración ni las marcas musicales o actorales.

“Cristián: Lo importante es que hemos tratado de sacar de que todo te lo marcan, y como nosotros somos texto (la música) mezclamos mucho más sutilmente. Hacemos una música que justo cuando el personaje sale suena un acorde, pero está dentro de algo, para que sea un texto.”

-Relación con el público.

Para “La Patogallina” la relación con el público es fundamental y desde que comienzan un trabajo de creación que piensan en ellos y su trabajo nace para ellos. Les interesa que la gente entienda y que aquellos que vean sus obras sean los que nunca pueden ver cosas, los que no tienen opciones.

Los inicios de la compañía son de teatro callejero y hasta hoy sus montajes tienen ese carácter, lo que se expresa en la directa relación que establecen con el público durante la función. Defienden lo popular a morir, los elementos que entrega la calle para la creación, momentos del aquí y ahora que hacen que una función sea única e irrepetible.

“Alejandra: Con *Sangre’ pato*, que era un trabajo de calle en Clown, sentíamos que nos miraban en menos. Pero nosotros somos muy profesionales para trabajar. En el circo siempre te encuentras con un ambiente muy hippie, llegan quince minutos antes de la función, no se concentran en lo que realmente quieren. Para nosotros siempre ha sido importante defender el profesionalismo, nosotros nos declaramos actores de calle y eso lo respetamos. Como un académico respeta la sala, yo respeto la calle. Para nosotros los elementos populares, de que se cruce el perro por delante, sentimos que tiene mucha frescura, tiene que ver con romper el cotidiano. Yo rompo.”

“Cristián: Fuimos a dar una función del *Húsar* a Alto Hospicio. Veníamos de una gira de tres meses por Europa, y para mí esa función fue la más fuerte que tuvimos. Sentir una caldera de gente abandonada, sin educación, sin los requerimientos básicos. Fuimos por las calles invitando a la gente, y a ellos nunca les habían llevado nada, no creían que había un espectáculo gratis, y después se desbordó. Hubo que cerrar las puertas y la gente empezó a tirar piedras para que abrieran. Era una caldera, la gente gritaba *otra* al final de la obra: ¿otra obra? Más encima cuando se fueron, es como el carnaval en el norte, uno siente cuando se va y tú miras y no va nadie, pero tú sientes las voces en el desierto de la gente que se va yendo. Aquí paso lo mismo y nosotros quedamos con esos gritos, y no había nadie y salimos y solo se escuchaba el viento. Esas son las cosas que hacen que reafirmes la opción por este camino.”

-Relación con la comedia y el humor.

El humor en el trabajo del colectivo pasa por la frescura que ellos le entregan a las dramáticas historias que defienden en escena, es por eso que

buscan a través de él refrescar momentos con acciones simples que al público le provocan risa, sin ser un chiste. Por ejemplo en “1907”, en una escena en un circo donde los trabajadores van a alojarse allí, sale un payaso a recibirlos. Es un frescor dentro de una historia que es un drama, y más frescor le entrega el perro amaestrado del circo que orina a uno de los trabajadores. Creen que el público empatiza con esas cosas porque es simple, es un momento que históricamente no le importa a nadie, pero que entrega humanidad.

“Cristián: El humor lo manejamos así como somos nosotros, porque como compañía nunca estamos hablando en serio. En el *Húsar*, nos reímos de que Manuel Rodríguez está con todos peleando y les toman una foto a todos y posan. Tratamos de buscar la estupidez necesaria, como ver a Búster Keaton que hace que se le caiga una casa encima y justo pasa por la ventana. Son cosas increíbles, porque son mágicas, poéticas. Así tratamos de ocupar el humor de una forma poética y no gratuita.”

Esa foto en “El Húsar” provoca también un acercamiento a la gente, los saca del contexto del drama. El humor es parte del espíritu del colectivo ya que les permite reírse de todo, hasta de ellos mismos.

“Cristián: Podemos poner a Manuel Rodríguez con la pareja, haciendo el amor en la cama, y que le salten plumas, podemos hacer todo eso porque a nosotros no nos complica el royo de no poder tocar a una personalidad como él, al contrario, lo volvemos a lo humano, como que fuera uno de nosotros.”

“Alejandra: Nos sentimos identificados con lo qué estamos contando. Nos sentimos parte de esos momentos históricos, y eso hace que quieras ponerle humor, es como comparar la vida que tú llevas con la que ellos vivieron. En realidad pasa que los momentos de humor que encontramos en la obra, ha

sido a partir de tallas mismas que han surgido entre nosotros en el ensayo. Es cotidiano, no tenemos un planteamiento, tiene que ver con como somos nosotros. Por eso la gente empaliza porque es un humor real que no está maqueteado.”

Para ellos el humor debe ser parte del total de la obra, nunca ponerlo a la fuerza, ya que se encuentra relacionado directamente con la frescura que le entregan al drama, y en ello trabajar la sencillez y candidez del humor.

“Cristián: Por ejemplo, en *Gemelos* de La Troppa, el humor tiene que ver con el total. Trabajan una delicadeza del buen gusto que no se encuentra, pescan justo la sutileza del humor. Y así se le va dando la intencionalidad a la obra entera por que no puede ser plana, tienes que tener altos y bajos. Debe existir el respiro.”

“Cristián: Con la banda es una estupidez lo que hacemos, tienes humor desde principio a fin. Pero para que esa estupidez suene bien, nosotros ensayamos y ahí es donde está nuestro trabajo profesional, en que esa estupidez suene nítida. En la banda nos pasamos de un lado a otro, estamos tocando un bolero y lo pasas a rock, y de rock a reggae, y terminamos con una cumbia...”

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

Los orígenes del colectivo son circenses y populares, luego dos miembros de este estudian en la Escuela Internacional del gesto y la imagen “La Mancha”, escuela de teatro físico sobre la que profundizaremos en el siguiente punto, pero que hace un énfasis pedagógico en técnicas y estilos de actuación cómica.

De esta forma la visión teatral del colectivo pasa por allí, desde el encuentro con la comicidad popular para denunciar grandes dramas nacionales. Un encuentro que puede no tiene que ser necesariamente encontrado en la Academia, pero sí indispensable de aprender, en la experiencia de la calle por ejemplo, porque el humor nos acerca a la gente y en definitiva a lo humano. Para “La Patogallina” es fundamental que el teatro rescate la raíz popular, manifestada en el teatro callejero y el circo, ya son manifestaciones sencillas, pero a la vez mágicas y poéticas.

c. Compañía de Teatro “La María”.

-Formación teatral.

Alexis Moreno y Alexandra Von Hummel, creadores de Teatro “La María”, iniciaron sus estudios de actuación teatral en la Universidad de Chile. Eran compañeros de curso y creen que los profesores que marcaron sus carreras en el teatro, fueron Fernando González, Rodrigo Pérez y Andrés Pérez. Consideran que su curso también fue un elemento importante dentro de su formación por el espíritu creativo y crítico que los caracterizaba como grupo. De hecho, yo fui testigo de esas ansias creativas, las que se manifestaban en constantes muestras abiertas a público que se realizaban en los recreos.

Alexandra opina que de todas formas, la formación actoral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile es deficiente por una excesiva preocupación que le imponen los profesores a los alumnos por la puesta en escena y no por el fenómeno actoral en sí. Explica que su experiencia pedagógica cambió radicalmente cuando en cuarto año, Andrés Pérez, la obligó a pararse en el escenario simplemente con un alógeno y en buzo.

“El trabajo con Andrés era muy expuesto, hay un minuto en que una como actriz se debe olvidar la puesta en escena y uno se debe exponer, traspasar esa vergüenza. Ahora siento que la mayoría de las trancas actorales, como reír, llorar, las cosas extremas, el no poder, creo que no pasa por talento si no por traspasar la barrera de la vergüenza, con que en un ensayo te atrevas ha hacer el ridículo máximo.”³⁰⁷

En cuarto año, en un momento en que el curso estaba sin profesor, deciden junto a Mariana Muñoz hacer muestras en la hora de colación y posteriormente participar en el “Primer Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara” organizado por unos compañeros.

“Por probar escribí dos obras: “Lástima” y “El Apocalipsis de mi vida”. Y las dos salieron seleccionadas, entonces la Alexandra dirigió una y yo la otra. Y como ganamos con “El Apocalipsis” una temporada para el año siguiente, decidimos armar la compañía ya que íbamos a trabajar juntos. Creo que el máximo plus por el cual funcionó la compañía, es porque realmente nació por una necesidad, nació en una instancia en que había una sequía.”

Desde ese entonces, año 1999, que trabajan juntos y que han montado textos escritos o adaptados por Alexis Moreno bajo la dirección y producción de ambos. Las obras que como compañía han presentado son: “El Apocalipsis de mi vida”, “Lástima”, “Trauma”, “El pelícano”, “El rufián en la escalera” y “La gaviota”.

-Métodos de creación de personaje.

³⁰⁷ Entrevista a Alexis Moreno y Alexandra Von Humel, realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Octubre de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

Para crear los personajes, no realizan trabajo de mesa, si no que van directo al escenario. Consideran que la situación define a los personajes, y que por lo tanto ellos nacen en el ejercicio del ensayo, nunca en sus cabezas. El actor está obligado a comprender la situación y luego la consecuencia final será el personaje.

“Entonces si hay una escena que se trata de dos mujeres que quieren estar juntas, lo que hay que hacer es actuar eso, y solamente haciéndole caso a lo más básico y después de hacerlo varias veces, nacen los personajes, porque no pasan por el cedazo de lo psicológico, si no que nacen porque el actor tiene absoluta conciencia de la situación en la que está y por eso se forma un rol, un rol como consecuencia de estar en el escenario, no un rol con un estudio psicológico, social, físico, porque o si no yo entro a las escenas con formas predeterminadas. *Pensar que mi personaje se mueve así.* Cómo se mueve el rol y que acciones ejecuta eso depende de la capacidad que tengo de entender la situación en la práctica.”

De esta forma nacen todos los gestos y la caracterización. Alexandra recalca que lo importante es que este camino sea recorrido sin prejuicios y con la mayor entrega posible, creyendo al máximo en lo que como actor estás haciendo.

“Así son trabajos intensos que rozan con lo absurdo. Yo no tengo idea como van a terminar los personajes.”

En base a los ensayos, donde surgen las propuestas del actor, se monta lo más rápido posible el esqueleto de la obra y luego se trabaja sobre este, proceso en el que el actor podrá apoderarse poco a poco de su rol.

“De alguna manera si uno hace trabajo de mesa y uno se imagina el rol antes de actuarlo siempre es bastante razonable, y uno se lo imagina mucho más plano de lo que finalmente es, porque todo tiene causa y efecto, y la vida supera eso... La emoción en escena supera ese razonamiento, porque a veces es perfectamente posible pasar de la risa al llanto, y quizás mucho más interesante a que algo tenga una causa.”

La práctica escénica también irá determinando las leyes de este nuevo mundo creado por los personajes en situación, entonces en ese mundo se puede establecer por ejemplo que cada vez que el personaje está triste mira al público, y esa es la tristeza de ese mundo, esa es la realidad. Lo importante es que el actor viva esa situación y si esta le pide que llore, no rehuya de ella pensando en algo triste que le pasó en el día si no que viva ese momento, porque si el actor no esta ahí con sus cinco sentidos está escapando de la situación real.

-Lo que más valoran en un actor.

Ambos valoran la técnica vocal del actor que debe ser fluida y comprensible para el público, ya que en la voz también se ve la seguridad y el juego actoral. La honestidad, para que el actor proponga realmente lo que siente y se entregue sin pudor al escenario, luchando contra sus inseguridades.

Finalmente valoran la torpeza del actor, la imposibilidad del actor de hacer algo y su lucha por lograrlo, ya que gestualmente eso se convierte en algo muy particular y en el gran aporte que el actor le entrega al mundo establecido. En definitiva trabajar con lo que supuestamente para el teatro es un “error”. Los

gestos se descubren en el ensayo de error, cuando los actores tienen todas las posibilidades de hacerlo mal.

“A Manuel Peña en “La Gaviota”, le pedí que bailara ballet, y él es muy tenso, y al bailar lo hizo de una manera tan particular, que solo lo puede hacer él. Entonces yo como espectador no sólo veo a alguien bailando ballet, si no que veo a un tipo y puedo descubrir cómo es él. Esa es la particularidad.”

-Relación con el cuerpo.

En el ensayo, Teatro “La María”, busca el gesto no necesariamente razonable. También creen que hay muchas cosas que se resuelven por la conjunción del resto de los lenguajes escénicos y no sólo a través del actor.

Alexis cree que el actor en el proceso debe encontrar la musicalidad corporal y textual del personaje, lo que se traduce en una conciencia del ritmo.

“Un actor debe tener claridad emotiva, la musicalidad del ritmo y saber aprovechar los silencios. Así el actor puede gestar musicalmente la situación.”

Para esto, creen que el cuerpo debe entregarse, a pesar de que el actor no entienda intelectualmente las acciones, y actuar se debe transformar en un acto de fe.

“Alexandra: De a poco se va entendiendo que la clave es actuar, actuar, actuar, hacer lo que tengo que hacer en este minuto sin preocuparme del resto, pasar la barrera de la vergüenza, atreverse a equivocarse en los ensayos, porque creo en general que uno no quiere hacerlo mal. Sólo se entiende sobre la práctica.”

“Alexis: Tiene que ver sobre todo con tener conciencia de la situación porque así como actor voy a poder vivir el momento presente. Entonces puedo ir resolviendo escenas no haciéndole caso literal al texto, yo puedo inventarme otras formas para llegar a lo mismo. Por ejemplo, Romeo quiere decirle a Julieta que la ama. Si no te resulta, que pasa si imaginamos que entre ellos dos hay un metro de nieve y el actor debe solamente caminar entremedio de la nieve, olvidándose de las emociones, entonces como la nieve es densa el actor se va a acercar lento, y debe simplemente llegar a ella y decirle *Te Amo*. El público no sabe que el actor está cruzando un campo de nieve. Estos son antecedentes que no tienen que ver con Romeo y Julieta, tiene que ver con como soluciono la escena.”

“Alexandra: Lo de la nieve no se podría haber generado en un trabajo de mesa porque no es razonable. Como lo dice Antonin Artaud en “El teatro y su doble”, el teatro antiguamente hacía sólo convenciones de la vida, y el teatro es más que eso, porque la vida es mucho más que convenciones. Hay que eliminar las convenciones. Cuando uno hace trabajo de mesa, todo es razonable, uno es razonable.”

-Relación con el público.

Para ellos el trabajo de montaje de la obra se finaliza con el público, en ese momento real se termina por completar el proceso de creación de una obra. El actor sugiere y el espectador completa, y de esta forma hay muchas escenas que el actor no comprende hasta que las hace frente al público y descubre lo que hay detrás de ella. Es por eso que es de vital importancia la entrega durante el ensayo, ya que a pesar de que como actor no entienda las acciones

que estoy haciendo igual tengo que confiar en ellas y en la situación, y en que el público va a completar ese espacio.

-Relación con la comedia y el humor.

“Alexis: Con Eugène Ionesco nace el Teatro del Absurdo, que viene justo después del existencialismo, y en este último se planteaba una visión absolutamente pesimista de la vida. Ionesco, cree que no hay solución, pero todo es tan terrible que ya no puedo llorar, si no que lo único que me queda es reírme de la miseria, y desde ahí yo trabajo el humor en las obras que he escrito. Tiene que ver con la fragilidad y lo subversivo del humor. Todo es tan absurdo, ridículo, cruel, que sólo puedo reír.”

Trabajan con el humor no con ansias de hacer comedia, si no de contar la historia particular de un personaje, y es en ese momento donde el público se ríe, porque es terrible. Este humor funciona como distanciamiento, como una opinión ácida. Trabajan el humor negro porque siempre tiene doble sentido, y con el humor que surge desde el fracaso.

Consideran que el mejor género dramático es el melodrama, porque conjuga equilibradamente la comedia radical y la tragedia radical, y que esa mezcla es lo delicioso del género.

Finalmente creen que a través del humor el mensaje que como creador se quiera entregar queda mucho más claro y menos expuesto, ya que el público se da cuenta sólo, no se trabaja con lo literal.

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

“Alexis: El humor te obliga como actor a estar muy presente con el público, porque cambia todos los días y uno como actor puede entender textos de la obra a través de la reacción del público. El humor es mucho más profundo que un discurso político y por algo es un género muy difícil. Los comediantes siempre son excelentes, y cuando ellos hacen drama lo hacen muy bien, porque el comediante trabaja en el presente, activando, trabaja con los ritmos, es como un chiste mal contado que no funciona. El comediante trabaja la energía de otra manera, el cuerpo lo pone al servicio desde otra parte. La rapidez y la entrega.”

“Alexandra: Yo no entiendo porque el ramo de Clown, por ejemplo, yo nunca lo tuve y me pregunto porque está en la línea de movimiento, porque en general en movimiento uno hace el ejercicio para cumplir y en actuación se hace bien o uno se da el tiempo.”

¿Considera fundamental en el proceso de formación de un actor el estudio de técnicas y estilos de actuación cómica?, ¿Por qué?

“Alexandra: Obvio. Creo que el Clown tiene una herramienta muy buena que es lo lúdico que te enseña, el soltarse, el atreverse, es algo muy importante que hay que trabajar, independiente si tomas esa rama o no. En la escuela, le ha faltado profundidad porque no está en el ramo de actuación y porque las veces que se ha hecho ha sido planteado desde el lado juguetón no más, que es sólo una parte, hay otra parte que es como te insertas dentro de un espectáculo teatral también.”

“Alexis: En la Universidad de Chile existe un prejuicio con ese trabajo porque tu entras a estudiar, y te engrupan con la seriedad, con el discurso, con lo

potente y se preenjuicia la rama cómica. Y los mismos profesores miran en menos a la comedia.”

“Alexandra: Creo que en la escuela el Clown se ha enfocado mal precisamente porque lo encuentro poco profundo a nivel de puesta en escena. Pero creo que se puede profundizar en eso y decir mucho. Se valida a la gente cuando dice algo y se opta por el Clown porque en esta técnica es más potente.”

d. Colectivo Teatral Plancton.

-Formación teatral.

Este colectivo teatral es creado el año 2001 por actores egresados de la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha. Los primeros trabajos del colectivo fueron un conjunto de espectáculos de variedades realizados con técnicas y estilos aprendidos en la escuela, “Sueños de juventud” realizado en el estilo de Clown con la técnica de tira cómica y mimo narrador, “Fin de mundo” en Clown, “Más que hermanos” un solo de mimo narrador, “El principio” en mimo narrador, y “Men in black” en Tira Cómica. Luego de presentar estos trabajos básicamente creados en la escuela deciden adaptar la novela “La granja de los animales” de George Orwell, la que se transformará en “Animales”, dirigida por uno de los actores del colectivo, Alexis Espinoza, y realizada en el estilo de Comedia Humana³⁰⁸. Este montaje también incluye la utilización de sombras chinas y música original en vivo.

La siguiente obra original de la compañía es “El crimen del cura Tato”, creación colectiva basada en la historia de amor entre el Padre Andrés Aguirre,

³⁰⁸ Recordemos que Jacques Lecoq con este nombre trae a la actualidad a la Commedia Dell'Arte. Ver Capítulo I, 1.2.2. G.

el cura Tato, y una niña, Paula. Este trabajo está realizado en la técnica de Espacio Mínimo, donde siete actores representan la historia sobre una tarima de 1.5 m de ancho por 3.0 m de largo, sin que ninguno baje de ella. Para esto recurren a crear imágenes e ilusiones utilizando su cuerpo como única escenografía. Es importante destacar que este año entre julio y noviembre el colectivo realizó una gira por España e Italia representando esta obra de forma callejera, también con funciones de “Animales” en Madrid. La entrevista que expondremos a continuación fue realizada mientras el colectivo viajaba por Italia, específicamente en Ragusa Ibla, Sicilia.

Los actuales miembros del colectivo son: Matías Palma, Fernanda Pazols, Paulina Lira, Boris Cerda, Alexis Espinoza, Javier Deramond, Cristóbal Prado, actores, y el músico Jorge Erlwein. En esta entrevista también colaboraron Laya Coillel, actriz de circo catalana, y Francisco Gormáz, actor diplomado en “La Mancha”, quienes que participaron en “El crimen del Cura Tato” durante la gira por Europa.

-Métodos de creación de personaje.

En el caso de “Animales”, Fernanda Pazols comenta que cuando ya tenían la adaptación básica de la novela y decidieron con qué personajes iban narrar la historia, Alexis, el director, hizo un primer reparto. Entonces, se comenzó haciendo un trabajo de acercamiento al personaje con una visita al zoológico a observar animales, y luego en los ensayos se improvisaba a nivel de movimiento y gestualidad, y cuando los actores ya habían encontrado básicamente al personaje, las improvisaciones eran en relación a la situación de la escena. Los primeros dos meses fue sólo improvisar e ir probando propuestas físicas y vocales. Es importante destacar que este trabajo está realizado en el estilo de Comedia Humana, lo que implicó para los actores el

uso de máscaras, junto con la humanización de los animales. Así ellos debían enfrentarse a las exigencias técnicas de este estilo, por lo que el trabajo actoral dependía claramente de la creación corporal que a partir de este el actor pudiera desarrollar para su personaje.

Por otra parte, al igual que “La Patogallina”, “Plancton” trabajó con música en vivo, la que se fue componiendo en base a su relación rítmica con la acción.

En el “El crimen del cura Tato”, la creación de personajes fue absolutamente diferente ya que el colectivo utilizó una técnica teatral llamada Espacio Mínimo, la cual privilegia la narración de la historia por sobre los caracteres, por lo que los cuerpos de los actores no sólo interpretan personajes sino que también son los objetos que recrean cada uno de los espacios de las escenas. De esta forma el personaje nace a partir de una corporalidad absolutamente distinta a la de “Animales” por ejemplo, donde el trabajo de máscara exige al actor una actitud física completamente distinta a la que necesita el Espacio Mínimo. En esta técnica priman las imágenes escenográficas construidas con los cuerpos de los actores y la narración que fluye entre una imagen y otra. Lo importante es que el montaje de estas genere el ritmo necesario para que la historia se cuente sin trabas, como ver una película hecha sólo por cuerpos. Existe una gran diferencia entre que un cuerpo sea materia o sea personaje, es por esto que los actores buscan la neutralidad vistiéndose de negro de manera que la caracterización se defina en la esencia gestual, es decir, la economía del gesto y la imagen.

Con respecto a la creación comentan que la metodología de la escuela los obliga a ser creadores constantes, y que en ese sentido su escuela no es solo una instancia de aprendizaje actoral sino también de dirección y montaje, y dramaturgia.

“Boris: Te enseñan también acerca del espacio, como este tiene vida, como puedes hacer que el espacio sea más chico, más íntimo, más amplio, que tenga más dinámica, y eso te lo enseñan con el cuerpo.”³⁰⁹

-Lo que más valoran en un actor.

La mayoría de los integrantes lo que más valoran en un actor es la verdad con la que este se entrega en el escenario. Y esta verdad la relacionan concretamente con la energía, el diálogo y la seguridad actoral. También relacionan esta pregunta al proceso de creación actoral, en el cual valoran más que nada la capacidad de escuchar a los otros, otorgándole de esta forma una gran importancia al trabajo grupal.

-Relación con el cuerpo.

La relación que Colectivo Plancton tiene con el trabajo corporal es vital, la creación parte desde ahí, por la formación actoral que sus miembros tienen. Explican que el método de Lecoq no separa el estudio de la actuación en voz, actuación y movimiento, sino que todos los ramos están dirigidos hacia un mismo punto.

“Matías: En La Mancha te enseñan teatro físico y la manera de abordar un personaje es a través de su corporalidad, de sus movimientos, su ritmo corporal, su voz, el vestuario, así el cuerpo es una herramienta mucho más importante a la hora de crear un personaje, que la psiquis de este. No se pone

³⁰⁹ Entrevista a Colectivo Teatral Plancton, realizada por Javiera Del Campo en Racuzza Ibla, Italia, Octubre de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

énfasis en lo que piensa el personaje, ni en que experiencias ha tenido, si no en como es físicamente, como es en el aquí y a través de todo eso uno puede buscar para atrás.”

“Francisco: Y esto se basa en que el cuerpo tiene más memoria que el cerebro, y en que la fisicalidad de una persona habla de ella concretamente. Por ejemplo, una persona que tiene el plexo solar hundido significa que en su vida ha tenido que guardar sus emociones. Y el cuerpo también es poesía. A través del cuerpo tu debes recrear y explotar el imaginario del público, escapar de la realidad, porque la poesía lo que hace es eso.”

En relación a la palabra, texto dramático, es importante destacar que este siempre nace de la acción, ya que no son reacciones psicológicas con las que ellos trabajan sino físicas, que surgen a partir del cuerpo. De esta forma la creación de personajes nunca será psicológica, sino sólo a partir del movimiento.

Con diferentes estilos y técnicas aprendidas en La Mancha, Plancton aprendió distintos niveles de actuación que van desde los más realistas a los extremadamente grotescos. Estos niveles se concretizan en cómo el cuerpo utiliza la energía y el gesto.

“Boris: La actuación que te enseñan en Melodrama podría ser la más neutra, la más parecida a la vida cotidiana, y luego esta la Tragedia, donde tienes los sentimientos más a flor de piel, el Bufón donde la ironía es lo que prima, y el movimiento es más exagerado y la energía también; La Comedia Dell’ Arte, donde te enseñan muchos arquetipos de actuación. Eso es muy importante porque después como director puedes nivelar las actuaciones, porque todos conocen todos esos niveles, y eso el actor no lo siente como una ofensa a su

actuación si no como algo técnico. Te enseñan que todos esos niveles sirven para algo distinto.”

-Relación con el público.

Sus obras siempre las hacen pensando en el espectador, consideran que funcionan cuando el espectador comprende el mensaje. También creen en la importancia de divertir al público ya que es una muy buena manera de hacerlo entrar a algo más allá.

“Francisco: Por ejemplo, “El cura Tato”, en su primera capa es muy divertida, y al público le gusta, pero a medida que va pasando la obra te das cuenta que detrás de eso hay una reflexión y una crítica muy potente.”

Con respecto a la relación del actor y el espectador que se genera al re-vivir en el escenario todos los días una nueva historia, las opiniones entre los mismos miembros son encontradas. Algunos consideran que la repetición es agotadora, e independientemente de que siempre el público sea diferente esta varía muy poco entre una función y otra. Otros creen que una función sí es un acto único e irreplicable, y que en definitiva depende de uno como actor encontrar la frescura del día a día.

“Boris: Siento que con cada función uno aprende más, prueba algo que funciona o no, puede que no funcione, pero probé. Eso es lo bueno de repetir, tienes más posibilidades de búsqueda y aprendes más.”

“Matías: Yo creo desde un punto de vista romántico e idealista que ni una función es igual a la otra, porque cada función se está haciendo de nuevo, pero, pasa mucho que uno entra a hacer la función y se pone el piloto automático y

echa a andar. Yo creo que todas las funciones en que me he echado a andar el piloto automático son iguales, una repetición de lo mismo, bueno esas no son las funciones que uno disfruta, las que uno sí disfruta son únicas e irrepetibles. El automatismo, pasa también porque el cuerpo se aprende la obra de memoria, entonces puedes no estar ahí pero el cuerpo sabe la función igual, esas funciones son con piloto automático.”

-Relación con la comedia y el humor.

¿Cuál es la relación de Colectivo Teatral Plancton con el humor y la comedia?

“Fernanda: Yo creo que van de la mano. Estamos en un período en que el humor está a flor de piel, cada uno de nosotros tiene un niño adentro. Y a la gente le gustan mucho nuestros trabajos porque se ríen, tenemos un humor inteligente que es crítico y ácido.”

“Matías: Tiene que ver bastante con la forma de ser de nosotros, de alguna manera siempre los temas los tomamos desde una perspectiva irónica, lo que se refleja en lo que hacemos y siempre nos reímos de las cosas que pasan y también es una muy buena forma de reflexionar sobre el mundo y la realidad.”

“Boris: Creo que la ironía es un arma muy fuerte para mostrarle a la gente y a nosotros mismos lo estúpido que uno es frente a la vida. Es una cachetada con la que la gente reflexiona, y creo que la compañía va por ese camino, donde el humor cale al hueso.”

¿Consideran que el humor es importante dentro de la sociedad?

“Matías: Sí, pero puede ser de doble filo, porque por ejemplo *Morandé con Compañía* es un programa de humor y lo que hace es entretener, pero eso adormece, no te hace pensar. El humor es importante, pero es importante que se use bien.”

“Francisco: Laya, tú que haces circo, ¿No crees que el humor que mueve el circo es un poco gratuito?”

“Laya: En general sí. Ahora cuando veo espectáculos de circo, se diferencian mucho las escuelas de los distintos países, porque también el humor es muy cultural y creo que hay muchos espectáculos que son humor de tele puesto en escena, cosas muy visuales que son pura técnica, muy chino, muy ruso, y es obvio que si un niño chino ha estado toda su vida haciendo acrobacias, y no ha vivido nada más que eso no te puede entregar nada más. Lo que yo quiero hacer con el circo, es ocupar la técnica para llegar a la gente, no que sea solamente tecnicismo. Bueno, también con una técnica bien hecha el público te escucha más. Creo que hace falta unir el circo con el teatro.”

“Matías: Yo creo que hay que ver la diferencia entre Chacovachi³¹⁰ y mucho de sus seguidores, se notaba como él le pone el contenido a su espectáculo de circo, pero finalmente lo que hace es hablar, la excusa son los malabares. Hay que saber como hacerlo.”

“Francisco: En la escuela te enseñan a diferenciar el humor en el que el actor se ríe de los espectadores y en la que el público se ríe del actor. En el Bufón, él se ríe de las personas, y en el Clown, el público se ríe de él.

³¹⁰ Famoso payaso argentino.

Bueno y entre la tragedia y la comedia, hay un solo paso, es solo una cosa de tiempo, todo lo que pueda ser trágico en un momento, después se puede transformar en cómico.”

“Boris: Yo creo que como se vive en Santiago, es muy importante el humor porque ésta es una ciudad estresada y enferma a la que hay que volver a darle color. Y creo que el teatro le devuelve a la gente sus ideales y sus sueños. Remontándonos a la historia de Chile, pienso que cuando volvió a la democracia, el país era otro, lleno de sueños, y uno esperaba a la alegría que estaba llegando y creo que los políticos todo eso lo sepultaron, porque como siguió el mismo sistema económico y la situación de la gente era la misma, finalmente, vivir en democracia o dictadura era igual, por eso creo que el teatro y la forma de vida que nosotros escogimos, le puede decir a la gente, da lo mismo donde estemos, lo que importa es que tú generes un cambio y te sumes a otros que estén haciendo lo mismo. Romper con el conformismo, es una terapia contra los miedos. El teatro no sólo empieza cuando se abren las cortinas si no que va más allá.”

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

La respuesta a esta pregunta fue un rotundo Sí, seguido de un “Sí, es muy obvio, pasemos a la siguiente pregunta”. Los actores en un primer comienzo encontraban que era una pregunta extremadamente básica, porque un actor “obviamente” debe conocer las dos caras de la vida. Tanto les extrañó la pregunta que no quisieron profundizar en las razones de su importancia. Incluso Francisco se sintió ofendido por considerar que la pregunta venía desde un prejuicio que se tiene de los actores de La Mancha con respecto a lo cómico.

Para ellos la actuación debe pasar por la comedia, y realmente no distinguen los estilos y técnicas que estudian en su escuela, en trágicas o cómicas, ya que el Clown o la Commedia Dell`Arte por ejemplo poseen esas dos caras que son inseparables.

Finalmente y de vuelta en Chile, ya que esta entrevista fue hecha mientras el colectivo viajaba por Italia, comprenden que esta visión la tienen claramente por la escuela donde estudiaron, donde no podría no existir el estudio del género cómico.

Boris Cerda, al comprender la otra visión de la enseñanza teatral que sí separa la tragedia de la comedia, visión de casi todas las escuelas de teatro de Chile, considera que las técnicas y estilos cómicos complementan la formación del actor, ya que actuar requiere de todas las gamas de las emociones y no contar con lo cómico hace que al actor le falten la mitad de las gamas. La comedia hace que el actor se suelte en el escenario y le entregue la confianza necesaria en su proceso de aprendizaje. En el trabajo profesional le entrega al actor el contacto con el público, y el desarrollo de la capacidad de improvisación, sin la cual el teatro pierde la vida. Y en relación a los procesos de creación, la comedia abre la mente y el cuerpo hacia la creatividad, eliminando barreras personales, entregando una mayor riqueza imaginativa, permitiendo el juego y la multiplicación de las opciones de creación. De esta forma el trabajo actoral se convierte en un goce.

e. Álvaro Solar.

-Formación teatral.

Actor, director teatral, músico y diseñador gráfico. Nace en Talca, Chile, en 1955. Desde 1978 vive en Bremen, Alemania, donde inició y ha desarrollado su carrera teatral. Esta entrevista fue realizada durante la presentación en Chile de su espectáculo unipersonal “Ibéricus”, una comedia histórica, que mantiene una línea similar a su anterior trabajo “Johan Padán descubre América” texto de Darío Fo.

Álvaro Solar comenzó a involucrarse en el teatro trabajando con un grupo aficionado en Nicaragua donde paralelamente estudiaba diseño gráfico. A medida que comienza a interesarse en el teatro comienza a estudiar Clown, malabarismo, caminata sobre cuerda, esto ya en Alemania.

“Me empecé a meter en el teatro, a aprender cosas, empecé a conocer directores, a asistir a talleres y me fui forjando poco a poco como actor, pero ya en el escenario, directamente con obras. Conocí a otro chileno que vive en Alemania, que casualmente también nació en Talca y trabajamos quince años juntos, hicimos un dúo cómico...”

“En dos años ya estábamos metidos en el teatro profesional Alemán. Tuvimos un éxito muy rápido. Éramos Clowns musicales que contábamos historias muy lindas, surrealistas, absurdas, después ya nos metimos al teatro del absurdo, e hicimos una obra que se llamaba “El viaje a Talka” que fue un clásico en Alemania”.

Luego el dúo se separa y cada uno comienza a incursionar solo en el teatro. De esta forma nace su interés por el unipersonal, actual género teatral en donde el actor se expone a solas frente a los espectadores para contarles una historia a través de distintos personajes que él mismo irá recreando en el momento, o solamente a través de un narrador. Álvaro se ocupa de todo lo que le concierne al espectáculo, desde elegir al director, el texto, crear la música, actuación, y el diseño integral.

Si bien es cierto que él ha desarrollado principalmente su carrera en Alemania, sus presentaciones en Chile han sido todo un éxito, despertando muchas inquietudes en relación a este nuevo género, el unipersonal, en el medio teatral chileno. Creo que es interesante conocer este otro punto de vista en relación a la actuación cómica, proveniente de un contexto muy lejano al nuestro, pero que sin embargo ha innovado la escena local.

-Métodos de creación de personaje.

Para crear a los múltiples personajes que cuentan la historia de Johan Padán o Ibéricus, Solar trabajó en base a la improvisación en el ensayo. Para esto de antemano conocía el tema de la escena, cuales eran los personajes que interactuaban y la situación. Considera que esto último es lo más importante, tener una situación clara. Nunca trabaja con el texto aprendido, sólo le interesa saber qué es lo que pasa, cuál es el conflicto, qué cree cada personaje y en eso la improvisación va armando el texto final que es arreglado por los dramaturgos, de esta forma el texto se va formando en su boca.

“Es como un trabajo de taller, se va armando de a poco, el proceso va creciendo allí. El trabajo antes que llegue al espectador es fuerte, y muy libre, no dejo nada fijo”.³¹¹

De esta manera van naciendo los personajes que irán relatando la historia, siendo todos estos interpretados todos por él. A medida que transcurren los ensayos el gesto para cada uno de ellos se va precisando y distinguiendo, de manera que cuando el espectador observe no se confunda entre un personaje y otro. La particularidad de cada uno de ellos es de suma importancia y en ese sentido el trabajo corporal y vocal es fundamental.

También considera que cada vez que se vuelve a presentar la obra, él vive nuevamente los personajes. No le interesa la interpretación, ya que cree que un actor no es un representante de algo, no representa a un personaje, el actor **es** en ese momento el personaje, y si uno como actor es en ese momento resulta imposible que a pesar de que uno lo haga cien o doscientas veces los personajes se gasten. La actuación es como un juego de niños, ellos nunca se aburren.

“A mí me pasa por el hecho de no representar, de no interpretar, sino que de ser, la situación y la historia están nuevamente ahí, como si yo no la hubiese visto nunca y yo la relato, el tipo la esta relatando otra vez por primera vez. Johan Padán lo he presentado más de trescientas veces y no me aburro nunca”.

- Lo que más valora en un actor.

³¹¹ Entrevista a Álvaro Solar, realizada por Javiera Del Campo, en su visita a Chile. Santiago, Julio de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

Para Álvaro Solar es fundamental que el actor se entregue con sinceridad al espectador. Y esta sinceridad la relaciona a un trabajo más emocional y visceral que intelectual, con una entrega que purifica y sana al actor, que lo abre como persona.

“Son tantas las emociones con las que uno se está manejando, que no te queda otra, tienes que abrirte, tienes que entregarte, no tanto las técnicas, yo creo que el asunto de las técnicas todo eso lo puedes aprender, necesitas un buen director, una buena obra, un buen texto, tiempo de ensayo, todas esas cosas se pueden aprender como actor, pero el asunto humano de la sinceridad frente al público, eso es, creo yo, lo más importante para poder hacer el resto.”

-Relación con el cuerpo.

Como ya lo mencionamos anteriormente el trabajo corporal dentro del género realizado por Solar es fundamental, sin él sus personajes y por ende la obra no existen, ya que son la particularidad del gesto y la imagen corporal y vocal en la narración, los elementos claves para que exista la fabula. El hecho de que sea una obra épica no resta el trabajo corporal por sobre el hablado, es más el género del unipersonal conjuga de manera perfecta estos dos elementos: épicos y dramáticos.

-Relación con el público.

En relación al espectador, Solar cree que el actor debe saber llevar al público, de una emoción a otra, y saber romper los tiempos, ya que no se puede tener a los espectadores siempre en una misma línea emocional ni rítmica.

“Yo tengo una estructura en el espectáculo donde la gente se va sorprendiendo con nuevos elementos, ya sean musicales o histriónicos, hay una serie de cosas con las que yo voy sorprendiendo a la gente, es como una caja mágica de donde salen cosas todo el tiempo. Entonces esta es la parte técnica, pero el asunto de cómo se cuenta la historia, de cómo se narra, de cómo se actúa, es una cuestión que es muy emocional, es decir, yo tengo que entregarle a todas las figuras (personajes) mis propias emociones.”

Para generar esta relación de retroalimentación narrativa con el público considera fundamental el uso del ritmo en los gestos y en las palabras. Hay que darle a todos los lenguajes escénicos el ritmo necesario, las pausas, las velocidades, y la sorpresa. Y en ese sentido es como respirar con todos esos lenguajes con junto al espectador. Para él es fundamental ese trabajo, sentir cómo respiran ellos y luego comenzar a respirar juntos, para que las imágenes generadas por el actor también puedan ser vistas por los espectadores y se logre así la comunicación, y este se pueda transportar a ese otro mundo entregado por el teatro.

En relación a su interpretación de los roles, ya que considera que los vuelve a vivir en cada función, cree que es fundamental para que se genere la nueva vida del personaje, esta relación que el actor genera con el público.

“La cuarta pared no existe en el caso mío ya que no me interesa cerrar la escena. Yo estoy en relación directa con el público y ese contacto, la respuesta del público yo la voy sintiendo, eso hace variar cosas, a veces cambia día a día.”

-Relación con la comedia y el humor.

¿Por qué te relacionaste con el género cómico?

“A mí me interesa, yo soy comediante, yo toda mi vida he hecho reír a la gente, y para mí la risa es el elemento más importante para sensibilizar, yo tengo que sensibilizar al espectador para poder entrar con los contenidos que tienen los espectáculos, que finalmente son dramáticos, son humanos. Y lo otro que para mí es vital es que el teatro es una fiesta. Entonces debo hacer una entrega absoluta corporal, psíquica, emocional, toda la energía que tengo a disposición la uso, no dejo nada escondido, me abro completamente, para que el público también lo haga, entonces se crea un diálogo y se produce una fiesta, como lo hacían los griegos, un festejo.”

¿Cómo crees que es la situación actual del género cómico?

“En Alemania es importantísimo, en los países fuertes, en Suiza que es una sociedad muy concreta, en Rusia, donde hubo un sistema dictatorial fuertísimo durante décadas; estos son los países que han producido los mejores Clowns, porque se respira, una sociedad respira a través de esas cosas, de la comedia, de la autocrítica, de la ironía. Se crean códigos propios también. En la dictadura en Chile, por ejemplo, en el escenario nos reíamos todos de lo mismo sin decir palabras. Pero ahora en Chile yo creo que más bien el cómico es grosero, utiliza siempre elementos fáciles, cuestiones sexuales. Para mí lo cómico es algo más profundo e inteligente. Tú tienes que entender la condición humana, cómo se comporta psíquicamente el ser humano, cómo es su comportamiento social, por eso el actor tiene que conocer la conciencia colectiva, conocer los vínculos del espectáculo con lo que está pasando, cuáles son los códigos comunes que tenemos el uno con el otro.”

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

“El tipo que no domina el género cómico está limitado porque lo más difícil que hay es hacer reír a la gente, y si tú no tienes la sinceridad, la apertura, tú no puedes hacer reír a nadie, es imposible. Los mejores Clowns, hacen un trabajo tremendamente difícil, Popov por ejemplo. Esa gente tiene un poder muy especial porque es una técnica que no es sencilla. Y sobre todo cuando se trata de actores de teatro donde la parte comediante la dominas, yo creo que estás capacitado para dominar las otras partes también, lo trágico... porque conoces el extremo, reír, llorar.”

f. Trinidad González.

-Formación teatral.

Trinidad González comenzó sus estudios teatrales desde que cursaba octavo básico en el colegio. Estudia cuatro años en un taller para adolescentes en la Escuela de Fernando González, en donde escribían, actuaban y montaban obras. Luego llegan a su colegio a realizar un taller de teatro los actores Viviana Steiner, Jaime Coloma, Keiros Guillén y Álvaro Celedón. Al salir del colegio ingresa a la Escuela de Gustavo Meza. Cree que el primer año de la escuela fue muy importante para ella ya que realizaban muchos ejercicios de creación colectiva, de sonido y movimiento, y no comenzaron a usar la palabra hasta el segundo semestre.

“Era muy bueno porque creo que uno como primera etapa antes de acercarse a la actuación, necesita soltarse, meterse en su mundo creativo, descubrir cómo imaginas las cosas, cómo juegas y cuando no estas obligado a

usar la palabra y que esté bien utilizada y bien articulada, uno con sonido y movimiento se suelta, empieza a indagar en el mundo creativo personal.”³¹²

Otra parte importante de su formación en Gustavo Meza fue el trabajo que realizó con Willy Sembler, con quien montaron la obra “Noche de reyes” con las técnicas que recientemente traía Andrés Pérez desde Francia³¹³. Fue tan buena esta experiencia que tuvieron una extensa temporada de la obra en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes que en ese momento se encontraba abandonado.

“Probábamos todos los personajes, con vestuarios y maquillaje. Cada uno se ganaba al suyo, entonces fue muy interesante porque siempre en los cursos, sobre todo en primer año se establecen las personas intocables y el Willy llegó a desordenar todo eso, porque con este método uno realmente tenía que probar de todo para ganar el personaje, entonces el curso se ecualizó.”

Su otra experiencia de estudios teatrales fue en el extranjero. Primero en Nueva York, un año, con un sistema en el los actores profesionales siguen estudiando a la par de sus trabajos. Ahí estudió danza, movimiento y actuación. Pero en actuación volvió a encontrarse con el “Método de Stanislavsky”, tema que ella ya conocía, manejaba y encontraba demasiado analítico para su carácter. En esta misma escuela toma clases de Comedia Del Arte y Clown, con Sigfrido Aguilar, un payaso mexicano.

“Fue muy bueno, yo no conocía eso, nunca había tenido un acercamiento al Clown, ni al teatro callejero, un poco en un taller con Mauricio Celedón, por un mes, pero sólo eso, y yo me sentía una actriz muy preparada de cabeza, pero no en ese otro lado.”

³¹² Entrevista a Trinidad González, realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Octubre de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

³¹³ Willy Sembler en ese tiempo trabajaba en el “Gran Circo Teatro”.

“Ellos enseñaban un Clown que era metafísico, que es el mismo tipo de Clown que después estudié en California. Un payaso triste que cuando uno ve sus espectáculos se ríe, pero siempre hay un dejo de nostalgia, por la forma en que enfocan el personaje. El Clown nace de lo más débil de ti mismo, por lo mismo también hay una carga de tristeza al minuto de hacerlo.”

Después parte a California a la escuela del italiano Carlo Mazzone Clementi, quien trabajó junto a Jacques Lecoq en Francia e Italia. En la escuela se enseñaba toda la técnica de Lecoq desde el mimo abstracto, de Etienne Decroux, que se acerca casi a la danza, opuesto al de Marcel Marceau. Este es un mimo conceptual, de un training muy exigente. Después estudia Melodrama, Commedia Dell' Arte y Clown. Paralelo a esto, en la escuela practicaban clases de técnica Alexander, y danza, porque la idea era que los alumnos redescubrieran sus cuerpos, la emoción y el movimiento.

“No existía la clase de voz que cualquier escuela tradicional tiene, ya que era absurdo porque la voz era el resultado de una actitud corporal, y efectivamente ese año yo no tuve ningún problema de voz, ni de difonía porque estábamos trabajando el cuerpo todo el tiempo, no sólo atléticamente, sino sensitivamente, sensibilizar el cuerpo más allá, descubrir nuevas formas creativas.”

“En ese año redescubrí la actuación y cuando pienso en mi escuela, la verdad es que pienso más en esa escuela que en Gustavo Meza, porque esta queda muy lejos de mí ahora, esto está más cercano y me hizo despertar.”

Luego de California, parte a Italia a estudiar Commedia Dell'Arte por tres meses, algo muy técnico y tradicional, estudiar a cada personaje, ver cómo se mueve, cómo se viste, de dónde viene y sus relaciones.

“Yo no llegué a Chile a hacer clases de Comedia del Arte, porque no me interesa, a mi lo que me preocupa es la Actuación, pero creo que todo lo aprendido yo lo incorporo, lo utilizo cuando actúo y lo utilizo ahora cuando tengo que dirigir alumnos.”

-Métodos de creación de personaje.

Desde su regreso a Chile, Trinidad ha trabajado como actriz en un sinnúmero de obras y con muchos directores, entre ellos Andrés Céspedes, Alexis Moreno, Guillermo Calderón, Gustavo Meza. Al construir sus personajes trabaja a partir de las sensaciones corporales que le entregan el texto y la situación y nunca desde un trabajo intelectual. Para esto trata de aprenderse el texto lo antes posible ya que eso, a diferencia de otros actores, le entrega mayor libertad. Esto también sucede porque en la mayoría de las obras en las que ha trabajado parte el trabajo de creación con un texto dramático ya definido y no de creación colectiva en donde el texto se va armando a través de los ensayos.

“Empiezo a trabajar con sensaciones. Por ejemplo en Hamlet, tenía la sensación de que Gertrudis tenía la parte de abajo del rostro estirada, una cosa física, entonces yo me hacía peinados que me hacían a que esa parte me quedara estirada, me daba una sensación, no es un análisis intelectual, yo con un texto me quedo con las imágenes, las sensaciones y de ahí necesito cambiar, ponerme olores, por ejemplo cada personaje que hago tiene un olor distinto, lo siento y eso me lleva a una sensación.”

En este sentido la creación siempre parte desde ella misma, acercar al texto lo más posible, sin entonaciones, sin pensar en cómo hablaría esa persona, de esa forma no lo pone en un molde de personaje todavía. Es la circunstancia la que lo aleja a uno del personaje.

“Me interesa mucho que el texto pase por mí, que no sea formal, que no sea un concepto que yo tomo y hablo de una forma... Y que una vez que lo comprendo, pero no de un entendimiento intelectual sino sensitivo, de lo más simple posible y eso lo voy corporalizando. Por ejemplo en “Bodas de sangre” el texto era “Tienes una espina en cada ojo” y yo hago un gesto hacia atrás, eso tiene que ver con que yo imagino que vienen las dos espinas, que me van a pinchar entonces corro la cara. Y eso es algo que el compañero no tiene nunca porque saberlo, es un mundo mío, pero a mí me ayuda mucho. También cuando le decía un texto a Hamlet, me acuerdo que yo tenía a Marcelo Alonso lejos, y él es grande entonces si yo hubiera pensado ¿cómo soy madre de este medio jilote?, me hubiera sentido cohibida e insegura, pero como trato de simplemente jugar con las sensaciones, por ejemplo, los textos que yo le decía a Hamlet eran tan duros que yo imaginaba que ellos eran cuchillos de hielo, y en un training antes de salir, me imagino que tengo la boca y el cuerpo congelado, puras cosas físicas y voy construyendo a través del movimiento cosas que voy fijando. Por ejemplo, posturas que me hacen sentido y que funcionan en el ensayo, las mantengo durante todas las funciones. Para mí es muy importante fijar movimientos, porque la manera de llegar a la emoción para mí es absolutamente a través del cuerpo, de las posturas. Entonces por ejemplo, el monólogo que hacía de la pereza en la obra *Los siete pecados capitales*, yo partía llorando mucho, entonces antes de comenzar la función yo me apartaba y lo que hacía es que me frotaba el pecho, no pensaba *ella es una pobre mujer abandonada por un amor...* No, como que me iba ablandando el

corazón, con la sensación de que el pecho estaba dolido y a través de esa sensación, más una comprensión del texto, que obviamente existe... surge la emoción.”

El trabajo así huye de la psicología, del razonamiento y se materializa en lo que se descubre corporal y sensitivamente a través de los ensayos. Luego en base a esos movimientos y actitudes corporales la actriz fija una planta de movimiento, camino que recorrerá en cada función para lograr la emoción.

“Durante la creación, me pregunto: ¿Cómo está ella?, lleva dos semanas llorando, esta mal, esta sucia, esa es la sensación. ¿Con qué está?, con pijama, sin sostenes, en su casa, esta echada, ha comido cosas, se ha manchado, y con esos elementos voy trabajando, por ejemplo me quedo pegada con la mancha, cual es la sensación del cuerpo cuando está sucio, es un cuerpo más abierto o cerrado, la sensación del pelo cuando está sucio, o cuando uno tiene mucha pena, tiene frío porque baja la presión, entonces uso un chaleco y siempre me toco porque tengo frío, y estoy enferma, enferma de amor, de dolor... Y por supuesto que cuando hay una comprensión por ese lado para mí, el texto viene solo. Y voy marcando cosas, por ejemplo en ese monólogo yo tenía momentos que eran muy claros, una mano arriba y que en una palabra exacta baja, y para mí es importante repetir esas cosas, porque creo que siempre para que haya mayor libertad, es necesario tener una cierta estructura y cuando yo tengo esa estructura funciono con más libertad que cuando no la tengo. Pero no es una estructura que yo fije de antemano, surge en la improvisación y lo que funciona en ella. De hecho yo no hago ningún trabajo de memoria emotiva, nada y cuando lo he hecho me distraigo. Por ejemplo días en que me ha pasado algo triste y ando así y tengo función y me acuerdo de eso no resulta, no me salen las lágrimas, no me emociono en el escenario, todo lo contrario, me distancio, me enfrío. En cambio, cuando hago lo que tengo que

hacer, que es respirar, buscar la postura de la pena, tocarme el pecho, y cuando hago un training que ayude a que eso se pueda producir, por ejemplo un training que libere a la columna de todos los obstáculos y tensiones para que las emociones puedan llegar libremente, un training donde el cuerpo se libere y se ponga en presente tranquilo y se ponga permeable a que las emociones salgan y fluyan. Eso que yo hago es una cosa técnica, recurrir al cuerpo y a la sensación.”

-Lo que más valora en un actor.

Trinidad privilegia la capacidad de riesgo de un actor, ya que considera que todo lo demás se puede aprender, pero eso no. La capacidad de ser en el escenario sin ponerlo en duda, de ver el mundo con otros ojos sin un prejuicio. Esos actores son los que finalmente, a su parecer, son los que defienden un punto de vista en el escenario, ya que logran tener una opinión con respecto a lo que hacen, no son solamente buenos ejecutores, sino creadores. El riesgo siempre tiene que ver con defender una idea, porque siempre va a haber alguien que no este de acuerdo.

“Cuando uno está en la etapa de ensayo eso es notorio, entre el actor que es miedoso, y que puede ser excelente actor, pero siempre protegido en un margen, que es restringido porque tiene temor a ir a otros lados, o el actor que está en miles de cosas, y busca otra.”

-Relación con el cuerpo.

“Tuve un ramo que se llamaba actuación física. Dos meses en que entrábamos a la sala en silencio absoluto y con una máscara negra y hacíamos sólo ejercicios físicos, el profesor nos iba guiando, cosas muy simples, pero nos

iba poniendo siempre más exigencias. Después comenzamos un trabajo de creación, pero jamás nos sacábamos este paño negro y después teníamos un cuaderno donde al final de la hora anotábamos todo. El ramo era como llegar a la construcción de un personaje a partir del cuerpo, de las asociaciones libres con cosas y no de una apreciación intelectual del personaje.”

Gracias a su formación actoral, Trinidad descubrió en el trabajo corporal una manera interesante y concreta de acercarse a la actuación. Como lo ella lo expresaba anteriormente en relación a la creación de los personajes: es fundamental el trabajo corporal en el que uno descubre sensaciones concretas que te llevarán a la emoción.

También considera que el training antes de actuar es fundamental. Un calentamiento donde cada actor descubra lo que necesita para limpiarse, botar y entrar al escenario con una energía diferente.

“El training es una instancia de limpieza, más que de hacer ejercicios, los japoneses por ejemplo se lavan, es muy simbólico lo que ellos hacen, se lavan hasta los dientes, los pies. Limpiarse para estar dispuesto a que entre otro.”

-Relación con el público.

Cree que el trabajo con el público es fundamental, ya sea una obra de Clown, donde la relación con el público es directa o en una obra realista con cuarta pared. El actor debe escuchar y hacer al público “comer de su mano”, ya que es responsabilidad de uno como actor que ellos estén atentos.

“Yo creo que el público es tan importante, que parte del talento del actor es tener la sensibilidad para poder llevarlo, es escuchar, y según lo que te llega

del público, que cada día es distinto, tu texto se tiene que ver afectado, sino es cine, es obvio que hay una relación, me interesa que la haya y me interesa sentirla, no puedo bloquearme y pensar que no hay nadie al otro lado, por muy cuarta pared que se establezca o por muy concentrado en mí, yo estoy trabajando para esas personas. Es muy notorio cuando los actores no están escuchando al público, es evidente, porque hay algo en el ritmo de la obra que se empieza a perder, se desafina.”

-Relación con la comedia y el humor.

Para ella como actriz y sobre todo como ser humano es fundamental el humor y la risa. En general trata siempre de encontrarle el sentido de humor a las cosas, por muy tristes y duras que parezcan. La risa es un enfoque frente a la vida, es buscarle la sutileza a las cosas y es el goce, el placer de vivir.

“Y el humor no solo en el escenario, sino que también en el proceso de trabajo, tener sentido del humor como grupo, fomentar la risa, el estar bien, el pasarlo bien, el poder reírse de uno mismo, creo que un actor tiene que poder reírse de sí mismo, por eso el Clown es tan importante, y la única manera de ser libres como creadores es si uno se puede reír de uno mismo, sino uno empieza a llenarse de un personaje, de la actriz correcta, del buen actor o del actor inteligente, mientras más se ponga uno como elemento de burla de uno mismo mucho mejor. Es importante que uno en la escuela se vea feo, jugar con uno mismo y restarse importancia.”

Considera que es fundamental saber ver en el teatro, en los textos, en la actuación y dirección de una obra, el lado cómico y risible, ya que el humor está en la vida y es sano rescatarlo.

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

¿Crees que las técnicas y estilos de actuación cómicas en el proceso de formación de un actor son necesarias?

“Absoluta y totalmente. De hecho a mí me cambió mi manera de entrar al escenario, sobretodo con Clown, por eso Clown está al final del año en la pedagogía de Lecoq, porque es lo más difícil. Y me cambió, porque el profesor, quería que yo no trabajara con lo que yo sabía que me funcionaba, si no que trabajara con lo que a mí me daba más pudor, inseguridad, no por una onda de hacerte sentir mal, sino porque solo entrando en ese espacio uno pierde la vergüenza.”

“Creo que sí, la Comedia del Arte, la improvisación, el hecho de reírte de ti mismo es fundamental. En las escuelas hay muy poca improvisación, en todas y creo que debiera haber muchísima y también que uno se ría más de uno mismo en la escuela de teatro, y creo en general, que empiezan las escuelas y los profesores, quieran o no quieran, eligen a los tres o cuatro mejores del curso que pasan a ser los intocables y que es como después funciona el medio afuera. Finalmente la escuela se convierte en un lugar donde le compruebas al resto que eres buena, pero no es un paso de aprendizaje, que es un proceso maravilloso, pero también es doloroso, porque es un proceso donde uno tiene que desarmar y construir, descubrir quién es uno, porqué quiere actuar, qué es lo que tiene que decir, cómo se defiende arriba del escenario, cuáles son las cosas más que a mí me avergüenzan.”

“Se decía que la Comedia del Arte, cuando surgió, hizo nacer a los mejores actores, porque estos actores eran los únicos capaces de estar sometidos a ese

nivel de exigencia en la improvisación. Yo pienso que un actor tiene que pasar por las exigencias de la máscara, que es una cosa muy difícil, porque lo que sientes acá adentro lo tienes que tirar afuera, además uno va llevando la batuta todo el tiempo, la máscara independiente del la jerarquía, Zanni o Señor, quiere tener el poder, porque es egocéntrica. Quiere que la miren, entonces te obliga a no esconderte en otros, a ser el creador de tu trabajo, te obliga y no tienes escapatoria. Lo mismo que el Clown, es como estar en pelotas, y es muy difícil, son disciplinas muy difíciles, pero por lo mismo sería fundamental que estuvieran en las escuelas y no como algo aparte, encuentro que acá está mal enfocado porque está aparte, lo ponen en la rama de movimiento, y es actuación, todos los conceptos que tu ves en el payaso, son conceptos de actuación. Cuando uno asume un personaje, uno asume una máscara también, o prestas tus propios músculos para crear otra gestualidad, o tus mismos gestos los pones al servicio de otro. Es lo mismo pero son otros estilos, se ven de otra forma, pero es lo mismo. El concepto es exactamente el mismo, entonces no entiendo porque no es parte de la médula en la educación, debiera serlo.”

¿Por qué crees que no lo es?

“Creo que es porque estamos mal acostumbrados a separar cuerpo, emoción, mente, como trabajos distintos. La actuación se estudia, y como si todas las cosas del cuerpo fueran movimiento, e inevitablemente hay una cosa peyorativa en muchas escuelas con respecto al movimiento. En la medida que mi cuerpo esta conectado con mis emociones y mi mente esta viendo y analizando esto que estoy sintiendo, es un trabajo global, como somos los seres humanos, complejos, llenos de niveles de percepción y realidad dentro de uno mismo, igual el personaje.”

“Para mí haber estudiado Comedia del Arte me hizo cambiar y mi actitud al pararme arriba del escenario, que es cuando uno sufre, a mí me cambió la forma de ver el teatro, independiente de que pueda estar nerviosa igual, pero yo me doy la libertad de probar y tengo las herramientas para hacerlo, porque no es sólo que me la dé, sino que estuve un año en un training donde tenía improvisación todo el día, todo el tiempo creando, y no sólo creando un personaje, sino que la música, el uso del espacio, los elementos, es una escuela donde la idea es sacar actores creadores, entonces teníamos que estar defendiendo varios frentes al mismo tiempo. Lo que pasa es que en la improvisación está todo, porque tú para ser un buen improvisador tienes que escuchar a la otra persona, tienes que tener algo que defender, pero también tienes que estar abierto a escuchar a los otros y permitir que esa información que tú traías se modifique, para crear una nueva información grupalmente. Es un ejercicio difícil y se aprende. No es que no haya análisis, pero este es posterior a la práctica, este es importante, es fundamental, pero después que uno probó, lo vivió, uno se pregunta que pasó, pero no antes, porque si se hace antes uno sale con un ladrillo en la cabeza de tanta información que al final no hago nada. Hay que salir lo más limpia posible.”

¿Tu crees que el comediante esta más preparado para el teatro en general?

“Yo creo que sí, sobre todo porque por ejemplo el otro actor lo más probable es que sea muy torpe en la improvisación, en la frescura, pero creo que el actor que ha tenido la experiencia de la improvisación, de la Comedia del Arte, del Clown, es un actor que es mucho más amplio. Por ejemplo yo cuando fui a estudiar a esa escuela, a mí no me interesaba hacer obras después de máscaras, pero yo sabía que mi interés era tomarlo como herramienta para el trabajo que yo hago, y yo ahora dirigiendo yo me doy cuenta de que tengo las herramientas, el sarcasmo del Clown, la brutalidad de la Comedia del Arte, que

es tosca, es directa, que es una simpleza muy profunda, y un actor preparado en esas disciplinas creo que esta mucho mejor preparado para cualquier tipo de teatro. De cualquier género.”

g. Mariana Muñoz.

-Formación teatral.

Mariana inicia sus estudios teatrales en la Universidad de Chile el año 1996, junto a Alexis Moreno y Alexandra Von Humel con quienes también trabajará después en Teatro “La María”. Paralelo a sus estudios en la escuela trabajó en muchas obras afuera, lo que considera como su segunda escuela.

Cree que los hitos de su formación como actriz fueron, primero Fernando González, ya que es quien le enseñó el oficio del actor. Luego Andrés Del Bosque, donde descubre el mundo creativo del Clown, de la libertad absoluta, y del respeto al contacto con el público.

“Y la simpatía, yo creo que eso fue lo más importante que descubrí allí. Que de hecho lo sigo manteniendo, y cuando voy a ver gente al teatro es lo que más me importa, que me sean simpáticos en el escenario.”³¹⁴

Luego en su último año su profesor es Andrés Pérez, con quien también trabajará paralelamente en “Nemesio Pelao”. Él cuál marcará profundamente su carrera profesional.

³¹⁴ Entrevista a Mariana Muñoz, realizada por Javiera Del Campo en Santiago, Octubre de 2004. Todas las citas que vienen a continuación pertenecen a la misma entrevista.

“Con Andrés Pérez fue encontrar la emoción en el juego y además tengo la sensación que trabajar con él es un acto de fe. Un acto de creer en todo lo que él te enseña, que es que los personajes existen y que vienen de otra parte y que uno los invoca. Puede que exista o no, pero para el momento de la creación es la ley por donde vamos transitando.”

“Él siempre decía que los personajes andan por ahí y tenemos que pedirle a los dioses del teatro que nos ayuden a encontrarlos o que ellos nos encuentren a nosotros. La vía para entrar en ese camino inconsciente, era a través del juego, del desprejuicio, porque el juego es desprejuicio porque es la libertad absoluta, pero el método específicamente era que uno tenía un texto y con diferentes personajes, y no existía un elenco repartido, o sea todos probaban todos los personajes, entonces todo el elenco construía cada uno de los personajes, por lo tanto, un personaje estaba construido por la mirada de diferentes actores y eso enriquecía a cada uno de los personajes, porque todos los actores le prestaban un pedazo de creatividad, de corazón y de visión intelectual y eso los enriquecía volviéndolos menos unilaterales y los desprejuiciaba a la vez.”

-Métodos de creación de personaje.

Para comenzar a crear Mariana necesita estar en un estado de permeabilidad y concentración, lo que logra poniéndose en la situación del personaje, y predisponiéndose a entenderlo desde el intelecto y el corazón. Luego la emoción es su guía para conocer y entrar en el personaje, y una vez que eso está firme le ayuda la relación con sus compañeros en escena. También cree que es fundamental que cuando hay un director, y no es una creación colectiva, por ejemplo, el actor tenga siempre propuestas en relación a

todo lo que involucra al teatro: vestuario, acciones del personaje, escenografía, siempre desde lo más simple.

Considera que el Clown le enseñó a perder el miedo a estar perdida en el proceso de creación, que aprendió a confiar en el abismo de la creación y a tener confianza en que la práctica irá solucionando y entregando respuestas.

“Pruebo cosas distintas en el escenario, pero ni siquiera concientemente. Busco inspirarme, cuando uno juega, en las cosas más simples, imaginar un mundo y transportarse al inconciente, crear un estado. Inventar cosas, yo juego, es lo que más hago.”

-Lo que más valora en un actor.

Mariana valora la simpatía del actor en escena, ya que desde allí el público se conecta con él y puede entrar en un mundo sensible.

-Relación con el cuerpo.

Para ella el trabajo con el cuerpo es de suma importancia. Considera fundamental en su trabajo hacer un training que la permeabilice, que predisponga a su cuerpo a entrar en distintas emociones y en el juego escénico.

“Estar con el olfato abierto, despierto a la intuición. Y eso se logra a través de la concentración, cuando logro la concentración entiendo.”

-Relación con el público.

“Una vez Andrés Pérez me dijo que yo tenía que aprender como actuaba la Ana González porque ella sabía el camino perfecto para lograr que eso que iba a decir causara la risa en el momento preciso que ella quería lograr en el público. Lo que yo creo que con el oficio uno logra aprender. Los grandes cómicos logran no olvidar ese camino, logran tener la inteligencia emocional para saber con qué tipo de público estoy tratando, cómo estoy en este momento, por lo tanto, qué tengo que hacer para poder lograrlo.”

“Andrés me dijo lo de la Ana González, a propósito de que lo que yo hacía en la obra era cómico. Fuimos descubriendo siempre cosas nuevas, pero en un momento quedó establecido donde iba a ser risa general del público y cuando no resultaba había que preguntarse porqué. Y a veces eran cosas de ritmo, como la que tiene la rutina de un payaso.”

“El trabajo del comediante es eso, la relación con el público. Y si uno no lo está trabajando todo el tiempo es muy fácil perderlo porque tiene que ver con las relaciones, la relación con el otro, y desprejuiciarse y que no todo pase por el intelecto porque obviamente que el trabajo de la comedia pasa por un lado más que nada visceral. Es importante para desprejuiciar cosas que generalmente uno en la escuela cree que son ciertas, eso sí que yo no lo veo como un trabajo muy técnico, sé que existe, como el Clown que tiene sus técnicas, pero yo prefiero verlo como estar en un ejercicio constante de hacer reír... a mí no me interesa en general la técnica en el teatro.”

Pero no crees que al hacer ese ejercicio de la risa con el público, al final igual defines un método para lograrlo...

“Sí, pero yo no podría descubrir el método, para mí, sólo es predisponerse a hacer reír a alguien. Pero siempre los métodos en el teatro hablan de las

experiencias, se me desdibuja lo técnico... puede que lo esté haciendo inconscientemente sólo que la palabra técnico me provoca rechazo.”

De esta forma Mariana se refiere a la relación con el público, ya que este ejercicio de la risa, se transforma en un medio importante que el actor debe practicar para aprender a conectarse concretamente con el espectador, y que después es aplicable a todo tipo de obras, no cómicas, en donde la relación con el público debe ser guiada por el actor.

-Relación con la comedia y el humor.

“Casi siempre, no sé porque pasa, también tiene que ver con la emoción, pero yo por lo menos como actriz, para poder partir con una obra tengo que estar en un estado de permeabilidad para que las cosas te sucedan y puedas entenderlas, y eso pasa por dos cosas, por el estado de risa o por el dolor, el dolor real. Entonces tengo la sensación, de que en las obras con el Andrés había que fluctuar entre esas dos cosas porque así es la vida, pero cargado al humor porque casi siempre que las escenas resultaban era porque teníamos el milagro del humor, o cuando ocurre el milagro de que alguien llora de verdad en el escenario. Pero es porque es verdad, la risa es verdad, es inexplicable, son cosas que no se explican mucho, uno sabe el camino al que puede llegar, como llegar a ese mismo estado, es verdad.”

Para ella el humor y la comedia como género escénico también son fundamentales porque le enseñan al actor a huir de la autocompasión en el escenario, a acercarse a la emoción verdadera, todo esto logrado a través del juego que entrega la comedia.

Confía en que el humor es importante en la vida hasta por un asunto químico, ya que la risa genera sustancias en el cuerpo que hacen sentir menos el dolor.

“El humor tiene chispas de esperanzas y yo obviamente necesito de eso para poder vivir, porque ya es demasiado difícil afrontar los problemas, mejor tomárselo con tranquilidad.”

Cree que en el teatro chileno hace mucha falta el humor inteligente y sensible, ya que en Chile casi todas las obras cómicas son las del teatro comercial, que siempre son ligeras y de un humor fácil.

“Porque en realidad en una obra como “La Negra Ester” uno se muere de la risa y uno se emociona, pero en realidad uno vio una obra de amor muy pesimista. Creo que hace falta lograr ese punto que logró el Andrés allí. Eso fue algo magistral que encontró, un equilibrio entre esas dos cosas.”

-Importancia de las técnicas y estilos de actuación cómica en el trabajo del actor.

¿Crees que es importante el estudio de técnicas y estilos cómicos en un proceso de formación actoral?

“Sí, a mí me ha servido mucho, de hecho ahora no estoy haciendo mucho teatro convencional porque quería hacer Clown, trabajar la relación con el público, es un trabajo importante. Creo que la comedia es lo que más te ayuda a encontrar el juego y a pesar de que uno esté haciendo una obra que no es comedia, el juego es la manera de desprejuiciarse frente a una creación, encontrar las millones de aristas de las cosas.”

“El Clown cada vez va adquiriendo más adherentes y es mirado con menos prejuicios. Me encantaría hacer Clown sobre temas importantes y poder trascender de la mera rutina. Creo que sería un trabajo precioso hacer algo así, porque es más fino, uno puede ver más lados de las cosas, es un trabajo importante que nutre al teatro.”

CONCLUSIONES.

Los inicios de la actuación cómica en Chile se acercan a la versatilidad actoral, la caracterización cómica no realista, el encuentro simpático noche tras noche con el público, la estrecha relación del teatro con el panorama de entretenimiento del chileno, la bohemia, el culto por la estrella del espectáculo, y el divo: improvisador versátil.

Luego tras la creación de los Teatros Universitarios, nos enfrentamos a la muerte del cómico en lo “Experimental” y en el “Ensayo”. Nace en estos jóvenes renovadores del teatro chileno una especie de repudio hacia lo improvisado y el imprevisto, en un afán de entregar seriedad y profundidad al teatro de la época. Stanislavsky fue el guía principal para estos jóvenes, y con la incorporación de su método realista psicológico, el género cómico es olvidado. Si bien es cierto, algunas comedias escritas fueron representadas por los Universitarios, la esencia del género se diluye. Para los universitarios el autor y el director se vuelven seres intocables, y de esta forma el actor se convierte en intérprete y no en su propio creador.

¿Por qué no se trabajó más en conjunto entre profesionales y universitarios? Hubo casos en que esta hazaña se realizó, pero siempre en desmedro de lo que el teatro fue antes del año 1940 en Chile. Un maravilloso mestizaje dio sus frutos en 1960 con “La Pérgola de las Flores”, comedia musical que sin la frescura y la desfachatez actoral de los profesionales y sin la medida y orden de la dirección universitaria no hubiera sido posible concretar.

Más adelante los nuevos jóvenes del teatro chileno reclaman al Teatro Universitario la frescura y los riesgos actorales que los Profesionales poseían. Esto los arroja a la creación colectiva, a destronar al “director dictador”, siendo ellos mismo autores de sus historias. Por otra parte existe la necesidad de reencontrarse con el público, de volver a dialogar con él rompiendo incluso las convenciones de la cuarta pared. Surge entonces en los escenarios chilenos, la experimentación teatral, concentrada en la búsqueda actoral a través de la corporalidad, y la musicalidad del texto y el cuerpo. El actor también hurga en su inconciente, dejando atrás la psicología Stanislavskiana, para jugar con lo imprevisto, y con el aquí y el ahora para crear nuevas partituras escénicas.

Debido a esto, se suma la inquietud por encontrar nuevos lenguajes actorales que sean herramientas concretas para el actor en búsqueda. De esta forma, la pantomima chilena (Los Mimos de Noisvander) recorrerá el mundo, el circo se incorporará lenta y tímidamente al teatro, la máscara introducida por Andrés Pérez será una herramienta fundamental para la creación de personajes, y finalmente el Clown se insertará en el teatro despertando inquietudes en actores que en un afán de descubrirse más auténticamente en el escenario y el público, lo tomen como una herramienta fundamental de aprendizaje actoral³¹⁵.

Actualmente, el humor se presenta en el teatro chileno como un elemento fundamental dentro de la narración de las obras. Si bien es cierto las temáticas en sí no son cómicas, los teatristas chilenos consideran que el humor, es extremadamente necesario para el desarrollo de sus historias ya que sin él, se volverían patéticamente insoportables. De esta forma cada grupo ha desarrollado un estilo particular de humor, definiendo gracias a él el estilo y lenguaje escénico que como grupo los refirma en el medio teatral. Es curioso

³¹⁵ Ver última cita de Mariana Muñoz en la página 256.

destacar que los dos mayores éxitos del teatro chileno, “La Pérgola de las Flores” en 1960 y “La negra Ester” en 1989, sean obras cómicas o más cercanas al género, ya que la segunda tiene un desenlace infeliz.

En los grupos entrevistados no existe una búsqueda de la comicidad en sí misma, sino una visión nueva de mundo, donde la comedia, y por consecuencia la actuación cómica, es parte de un todo, tragedia y comedia se unen para un mismo fin, desentrañar al hombre en su confusa humanidad. De esta manera la comedia y el humor se presentan de diversas formas en cada grupo: en La Troppa a través de la visualidad del espacio y los personajes, en La María en el texto y la puesta en cuerpo, en Colectivo Plancton en el mensaje crítico e irónico, y en La Patogallina, en la relación rítmica música – movimiento y en la humanización de los personajes y las situaciones.

El uso de la comicidad hoy se presenta no como un fin en sí mismo, si no como un medio fundamental a través del cual los teatristas pueden contar sus historias, definiéndose ésta, en lenguajes y recursos propios y diversos. Todos ellos recalcan la importancia de utilizar el humor hacía un fin luminoso y no chabacano ni facilista, pudiendo en algunos casos sí desarrollarse el humor de entretenimiento puro.

Por otra parte en Chile se vislumbra el nacimiento de un nuevo género escénico, el unipersonal, desarrollado en Italia por Darío Fo. En Chile se ha manifestado a nivel de taller de creación con presentaciones a público³¹⁶. La importancia de este género creo que radica en que el actor se libera de las

³¹⁶ En enero del 2003 se forma el Colectivo de Teatro Unipersonal Cómico, a partir de un laboratorio dirigido por Julian Howard. Se presentan en la Estación Mapocho los actores Soledad Avalos, Nicolás Bottinelli, Héctor Briones, Kristián Cáceres, Rulo Martínez, José Moraga, Marcela Paz Silva. Mario Soto, Marco Yávar, Leo Zamora y Oscar Zimmermann.

ataduras interpretativas convirtiéndose en el eje de la creación, desarrollando al máximo sus potencialidades actorales, espaciales y narrativas.

La comedia también se presenta en Chile como una herramienta a través de la cual los actores se pueden insertar en todo tipo de obras, aprendiendo de este género aspectos esenciales de la actuación. Así lo demuestra el caso de las actrices Trinidad González y Mariana Muñoz, que con estudios y prácticas de Clown y Commedia Dell'Arte han podido potenciarse como actrices tanto en sus procesos creativos como de representación.

Por esta razón, considero que sería fundamental que en las más de 30 escuelas de teatro que existen hoy en Santiago y regiones, se involucrara al género cómico dentro de la formación actoral. Jacques Lecoq, por ejemplo, nos propone una pedagogía necesaria, donde actuación, voz y movimiento son parte de una misma línea de estudio y aprendizaje. Tampoco la comedia se estudia sola, es más no se distinguen en su pedagogía cuales son los estilos cómicos de los trágicos, ya que, como decíamos anteriormente, todo es parte de lo mismo.

Específicamente en cuanto al circo y al Clown, en Chile están comenzando no sólo a tomar un rol teatral, sino también social y cultural. Destacable es la labor que desarrolla "El Circo del Mundo", ONG, que trabaja con jóvenes en riesgo social insertándolos en el medio artístico y laboral. También resulta interesante el fenómeno malabarístico callejero que tiene su principal manifestación los días domingo en el Parque Forestal (La Patogallina se formó en ese contexto) y en las esquinas de muchas calles santiaguinas y en las principales ciudades regionales. Estos últimos jóvenes, que si bien se ganan la vida de esta forma, le entregan a la ciudad un espacio de recreación flash, tal cual como los juglares medievales lo hicieron. Las manifestaciones del Arte

Popular están renaciendo en el país, esperemos que las próximas políticas de desarrollo urbano y social las apoyen.³¹⁷

Finalmente, creo que esta memoria nos propone variadas interrogantes y conclusiones, que ahora, tan encima de la historia, son difíciles de definir. Es por eso que espero que este trabajo motive a todos quienes estudian el fenómeno actoral y teatral. Y reitero, no sólo a aquellos que se encuentren interesados en el género de la comedia, ya que como pudimos concluir, este se encuentra en el teatro en sí mismo, en el humor y la risa que con inteligencia y sensibilidad nos abre las puertas hacia los grandes temas.

³¹⁷ Esta semana, Raúl Alcalá, nuevo alcalde de Santiago, UDI, acaba de prohibir la presentación de artistas callejeros en la Municipalidad de Santiago. Con esto él y sus secuaces nos demuestran su “notable sensibilidad e inteligencia por el desarrollo de la cultura en el país”.

BIBLIOGRAFÍA.

1. ABU-EID, Cesar y ALFARO, Ilse. "La actuación y los elementos técnicos de la puesta en escena en los teatros universitarios (1940 – 1950)". Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1982. 163 p.
2. ADVIS, Luis. "Adaptación de El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega" . Santiago, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 2001. 3 p.
3. ALONSO, Carlos. "Teatro cómico chileno". Santiago de Chile, Sociedad de autores teatrales de Chile, 1993. 153 p.
4. ARISTÓTELES. " Poética ". Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1985. 111 p.
5. BARRAZA, Natalie. "Hacia una validación del *Clownstro* como proyecto sistémico en la escena chilena". Tesina presentada para obtener el grado de Licenciado en Teatro, Santiago, Escuela de Teatro Universidad Arcis. 2002. 86 p.
6. BERGSON, Henri. "La risa". Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A., 1983. 139 p.
7. BLANCO, J. y VIVANCO, D. "La Commedia Dell' Arte". Tesis para optar al título de actor, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. 1988. 131 p.
8. BURGOS, Juan Claudio. "Teatro-Clown". Madrid, 2004. 29 p.
9. CAMBRIDGE University Press. "The Cambridge guide to world theathe". Cambridge, Editado por Martin Bañan, 1988. 1104 p.
10. CÁNEPA, Mario. "Historia del teatro chileno". Santiago de Chile, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974. 226 p.

11. CASADO, J. y PORTILLO, R. "Abecedario del teatro". Madrid, Centro de documentación teatral, Ministerio de Cultura, 1988. 164 p.
12. CASTEDO, Elena. "El Teatro chileno de mediados del siglo XX". Santiago, Editorial Andrés Bello, 1982. 240 p.
13. CERDA, Carlos. "El dedo en la llaga". Revista Apuntes (100) 1990.
14. CONTRERAS, A. y RUIZ, M. "Glosario de términos del arte teatral". México, Editorial Trillas, 1983. 254 p.
15. DEL BOSQUE, Andrés. "Apuntes de un aprendiz de payaso". Revista Apuntes (104) :94-99. 1992
16. DÍAZ, Jorge y SHARIM, Nissim. "Ictus: La palabra compartida". Santiago, Editorial Don Bosco S.A., Volumen 1, 2002.
17. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO Conciso e Ilustrado La Fuente. Barcelona, Editorial Ramón Sopena S. A., 1970. 1123 p.
18. DICCIONARIO GENERAL Ilustrado de la lengua española. España, Arrayán editores, 1994. 1178 p.
19. DICCIONARIO DE LA LENGUA española. España, Real Academia Española, Tomo 1, 1984. 714 p.
20. DI DOMENICO, María Eugenia. "Por Arte de Birbiloque". Pluma y Pincel. 1983.
21. DIEGUEZ, Ileana. "Viaje a la máscara: notas de un taller". Revista Apuntes (122) :112-123. 2002.
22. DIETRICH, G. "Diccionario del teatro". Madrid, Alianza Editorial, 1995. 302 p.
23. DURAN, Julio. "Panorama del teatro Chileno". Santiago, Editorial del Pacífico S.A., 1959. 371 p.
24. "EL CIRCO A ESCENA". El Mercurio Santiago, 9 de Septiembre de 2001.
25. ENCICLOPEDIA HISPÁNICA. U.S.A, Enciclopedia Británica Publishers, Inc. Volumen 4 y 6. 1995- 1996.

26. FO, Darío. "Manual mínimo del actor". Dario Fo – Giulio Einaudi editore, 1998. 478 p.
27. FREUD, Sigmund. « El Chiste y su relación con el inconsciente ». Madrid, Biblioteca Nueva, (s.a) 413 p.
28. FRONTAURA, Rafael. "Trasnochadas". Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1957. 228 p.
29. GÓMEZ, Manuel. "Diccionario Akal de teatro". Madrid, Ediciones Akal S.A, 1997. 908 p.
30. GRIFFERO, Ramón. "El teatro de fin del siglo". En "Resistencia y poder: teatro en Chile" Madrid, Editado por la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000. 186 p.
31. GUERRERO, Eduardo. "Una *Troppa* Creativa" Revista Apuntes (104) 1992.
32. JARA, Jesús. "Los juegos del Clown". Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas, 2000. 124 p.
33. HUGO, Víctor. "Manifiesto romántico". Barcelona, Ediciones Península, 1971. 152 p.
34. HURTADO, M. y MUNIZAGA, G. "Testimonios del teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica". Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1980. 186 p.
35. HURTADO, María De La Luz. "Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980". University of Minnesota y CENECA. 1982a. 339 p.
36. HURTADO, María de la Luz y OCHSENIUS, Carlos. "T.I.T, Taller de investigación teatral". Santiago de Chile, CENECA, 1982b. 86 p.
37. HURTADO, María De La Luz y OCHSENIUS, Carlos. "Teatro Ictus". Santiago de Chile, CENECA, 1984. 134 p.
38. HURTADO, María De La Luz. "Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social." Estados Unidos, Ediciones Gestos, 1997. 215 p

39. HURTADO, María de la Luz. "Pasiones y Avatares del alma del Aleph". Revista Apuntes (113) 1998.
40. HURTADO, María De La Luz. "Isidora Aguirre: al traluz de la historia". En "Resistencia y poder: teatro en Chile". Madrid, Editado por la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000. 186 p.
41. LATORRE, Mariano. "La zarzuela española y el teatro chileno". Revista Atenea (278) 1984.
42. LECOQ, Jacques. "El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral". Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001. 183 p.
43. LONCÓN, Jorge. "El teatro chileno en el período 1920-1940". Santiago de Chile, Tesis para optar al título de actor, Departamento de teatro de la Universidad de Chile, 1984. 183 p.
44. LUZIRIAGA, Gerardo. "Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico". Canadá, Girol Books Inc, 1993. 123 p.
45. MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William. "Las edades de oro del teatro". México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 347 p.
46. MEYERHOLD, Vsevolod. "El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral". México, Escenología A.C., 1992. 316 p.
47. MUÑOZ, Mariana. "Andrés Pérez, El Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí". Revista Apuntes (122) : 93-97. 2002.
48. NEUENSCHWANDER, Emilio. "El arte del mimo en Chile". Tesis presentada para optar al título de actor, Santiago, Departamento de Teatro Universidad de Chile, 1982. 145 p.
49. NIETO, Ramón. (1997) "El teatro, historia y vida". Madrid, Editorial Acento, 1997. 96 p.
50. PAVIS, Patrice. "Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología" Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1980. 605 p.

51. PENA, Manuel. "Vivir la propia vida como si fuera una leyenda". Revista Apuntes (122) :105-106. 2002.
52. PÉREZ, José Antonio. "El humorismo, uno de los más finos matices del espíritu humano" Barcelona, Editorial Salvat, 1979. 142 p.
53. PIGA, Domingo. "Dos generaciones del teatro chileno". Santiago, Editorial Bolívar, Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1963. 97 p.
54. PIGA, Domingo. "Teatro Experimental de la Universidad de Chile". Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 2001. 115 p.
55. PINEDA, José. "Desarrollo del Arte Teatral en Chile desde sus orígenes hasta nuestros días". Memoria presentada para optar al título de actor. Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1997. 146 p.
56. PIÑA, Juan Andrés. "Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los Teatros Universitarios". Revista Apuntes. (102) :89-92. 1991.
57. PIÑA, Juan Andrés. Prólogo en "Antología del teatro chileno contemporáneo". Madrid, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1992. 55 p.
58. PIÑA, Juan Andrés. "20 años de teatro chileno". Santiago, Ril Editores, 1998. 261 p.
59. PLAUTO y TERCENCIO. "Teatro Latino". Madrid, Editorial E.D.A.F, 1967. 1194 p.
60. POBLETE, Elsa. "La creación teatral en Ictus y la Violeta". Revista Apuntes (100) 1990.
61. REYES, Teresita. "El chileno en la comedia". Tesis para optar al título de actriz, Santiago de Chile, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979. 112 p.
62. RODRÍGUEZ, Orlando. "Síntesis de la evolución del teatro chileno". Revista Apuntes (10) :5-30. 1961.

- 63.SEMBLER, Willy. "El aula como simulacro del escenario". Revista Apuntes (123-124) :166-170. 2003.
- 64.SEPÚLVEDA, Gabriel. "Víctor Jara: Hombre de Teatro". Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2001. 192 p.
- 65.SILVA, Marcela. "Lo cómico en el gesto y el movimiento corporal del actor y su relación con el ritmo". Memoria para optar al título de actriz, Santiago, Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002. 188 p.
- 66.SOBEL, Bernard. "The theater hand book and digest plays". Nueva York, Crown Publisher, 1950. 879 p.
- 67.SOTOCÓNIL, Rubén. "20 años de Teatro Experimental". Venezuela, Gráficas Internacional, 1992. 231 p.
- 68.SOTOCÓNIL, Rubén. "Prontuario del teatro: manual y vocabulario". Chile, Editorial Planeta Chilena S.A., 1998. 230 p.
- 69.ROJO, Grinor. "Muerte y resurrección del Teatro chileno: 1973-1983". Madrid, Ediciones Michay S.A., 1989. 198 p.
- 70.TAVIANI, Fernando. "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia Dell` Arte". Revista Máscara. :4-23. 1990.
71. Yáñez Silva, Nathanael. "Memorias de un hombre de teatro". Santiago de Chile, Empresa editora Zig- Zag S.A., 1966. 143 p.
- 72.WRIGHT, Edward. "Para comprender el teatro actual". México, Fondo de Cultura Económica, 1997. 378 p.
- 73.ZEGERS, María Teresa. "25 años de teatro en Chile". Santiago, Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1999. 318 p.