

Animales pancrónicos del teatro: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910-1962)¹

Andrea Pelegri Kristic y Andrés Kalawski Isla

La gente de teatro es exageradamente conservadora.
Rinde al pasado un culto idolátrico. Respeta
supersticiosamente todo lo establecido.
Cuando habla de las obras viejas, la ternura
se asoma a sus ojos pintados.
—De la Vega 27

El 28 de mayo de 2015, en Santiago de Chile, el Teatro UC² comenzó las celebraciones del centenario del natalicio de Ana María Luisa Delicias Villela Francisco de Asís González Olea (1915-2008), más conocida como Ana González, Premio Nacional de Artes en 1969. Se proyectó en la sala el registro en video de la obra *Su lado flaco*, de René Hurtado Borne, que el mismo teatro escenificó en 1985 para festejar su cincuentenario como actriz. Cuando Ana entra a escena en el video, el público que repleta la sala en 2015 aplaude. Su entrada desata la admiración de los espectadores. Un segundo después, el público de 1985, grabado en el video, también aplaude. Ana se gira hacia las butacas, avanza al proscenio, saluda con una inclinación de cabeza, sonríe, se gira de vuelta hacia los demás actores, pero solo un poco, y retoma su parlamento. Su pura entrada, a pesar de la mala calidad del video y el paso del tiempo, sigue atrapando a un público reacio a aplaudir el ingreso de actores a escena. ¿Cómo lo hacía?

A menudo se insiste en el carácter excepcional de estos monstruos de la escena y los nombres de Alejandro Flores (Premio Nacional de Artes en 1946), Lucho Córdoba, Pedro Sienna (Premio Nacional de Artes en 1966),

Evaristo Lillo y un largo etcétera traen siempre colgando la idea del talento y del don natural. Los mismos protagonistas de esta época se describen entre sí en estos términos. Pedro Sienna habla así de su compañero Arturo Bührlé: “No era Bührlé lo que se llama un actor de talento, ni tampoco de estudio. Jamás leía un papel, ni se caldeaba el cerebro para componer un tipo. Era algo más que todo eso: era un actor genial, sencillamente” (77). Lejos estamos aquí del actor egresado de alguna de las escuelas de teatro universitarias, formado en el más estricto rigor físico, artístico y ético, que estudia concienzudamente su papel y que jamás se atrevería a desafiar a su director o al autor de la obra que está montando (la descripción del actor-estudiante ideal. La realidad no siempre es esa). Bührlé es un ejemplo paradigmático de estos “animales de la escena”, de temperamento y talento inasibles: “procedía por inspiración. O mejor dicho, lo dejaba todo confiado a la intuición del momento y a su gracia natural, sin previo análisis, seguro de que en el instante justo, esas dos fuerzas no le abandonaban” (Sienna 77). La verdad sea dicha, la capacidad de improvisación de Bührlé no estaba exenta de rigor y sus destrezas estaban pacientemente entrenadas. Antes de formar compañía junto a Enrique Báguena, Bührlé fue parte de la Compañía Infantil organizada por Demetrio Baroutti (Retes, *El último* 10). Ahí, se aprendían rudimentos de danza y música, lo que facilitaba tener un lenguaje común para las instrucciones escénicas. Esta omisión de la formación en pos del mito de la espontaneidad y el talento ha proyectado una larga sombra sobre estos artistas.

Y aunque es cierto que los mismos maestros esparcían la idea del talento natural, el propio mantenimiento de sus compañías dependía de la constante incorporación de nuevos elementos que necesitaban entrenamiento. Los mismos grupos de teatro eran el espacio para ese aprendizaje, en un acto de re-producción de gestos, técnicas, movimientos y actitudes. Este sistema de enseñanza para el teatro fue volviéndose obsoleto paulatinamente, y la creación de las escuelas de actuación dentro de los teatros universitarios terminó de enterrarlo. A una metodología intuitiva y de mimesis se le opuso una formación en apariencia cada vez más metódica, explícita, inspirada (más indirecta que directamente) de los maestros y pedagogos del siglo XX, en particular Constantin Stanislavski, o de los directores y actores del famoso *Cartel des quatre* en Francia: Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin y Georges Pitoëff. El nacimiento de los teatros universitarios a inicios de los años 40 habría sido el acto de fundación de la modernización teatral chilena. Eso, al menos, es lo que proponían sus creadores:

El nacimiento de los teatros universitarios en Chile no fue una transformación ni una prolongación. Fue un rompimiento, una guillotina. Yo creo que una generación debe negar un poco a la anterior para poder afirmar su identidad. Debe decir “todo esto es una porquería, nosotros vamos a hacer una cosa más auténtica, más verdadera... es una forma de afirmarse”. (Fernando Debesa cit. en Munizaga y Hurtado 35)

El discurso académico sobre el teatro chileno ha repetido esta idea de la universidad como central en nuestra historia (Grass, “New Opportunities” E-2; Opazo 29). Así, el relato predominante ha insistido en la idea de corte radical ya sea en estudios históricos propiamente tales (Piña, *Historia* 285; Cánepa), prólogos de antologías dramatúrgicas establecidos por un grupo de expertos y de manera consensual³ (Hurtado, “Prólogo” 28), u otros recorridos históricos más libres en torno a tópicos misceláneos de nuestra historia teatral (Durán Cerda 168-69; Pradenas⁴ 288). Este quiebre no se manifestaría solo en el ámbito estético, sino también en el técnico y el formativo. El teatro chileno comenzaría una nueva etapa, en la que se regiría por los principios de los teatros de arte europeos. En términos estéticos, se propugnó la constitución de un nuevo repertorio, mayoritariamente extranjero en sus inicios, que permitiría “satisfacer la necesidad espiritual de una masa que espera ansiosa que la cultiven y le abran nuevos horizontes; que le señalen el camino, que la orienten” (De la Barra cit. en Piña, *Historia* 198). En términos actorales, promueve la idea de un actor supeditado al arte del director y a la dramaturgia, al servicio de la obra y no de su éxito personal.

Habría así un corte brusco entre el fin de un “momento de oro del teatro chileno” (Silva 30), en el que se multiplicaban las compañías y estrenos nacionales, aclamados por un público cada vez más asiduo, y el acto de modernización posterior que significó la fundación de los teatros universitarios, proceso iniciado en 1941 con la fundación del TEUCH (Teatro Experimental de la Universidad de Chile). El abrupto final de este momento dorado de las tablas chilenas se explica, entre otras causas, por la crisis económica mundial luego de la Gran Depresión en 1929, la masificación del cine y de la radio en desmedro del teatro (Muesca y Orellana 51; Ochsenius 19), así como la partida de algunas de las figuras de las tablas nacionales, como Rogel Retes (*Acotaciones* 29), Evaristo Lillo (Frontaura 51) y Rafael Frontaura, o incluso la disolución de algunas compañías fundamentales en el paisaje teatral chileno, como la de Báguena-Bührle en 1922.

De este cataclismo fundador, surgido del nacimiento de los teatros universitarios a inicios de los años cuarenta, surge un nuevo tipo de actor y profesional del teatro que se opondría a sus colegas de la etapa precedente. Este nuevo tipo de actor —el dramático o culto— asume roles serios, se subordina al texto, maneja una técnica declamatoria importada y actúa para una clase media emergente e ilustrada; a este último, se le opondría un actor calificado como nacional, inspirado de las tradiciones circenses, de gestos exagerados y construcción actoral esquemática, orientado en gran medida hacia la improvisación y dirigido a un público popular (Pellettieri 225; Muguercia 142).

Tal división, no obstante, es mucho menos definida de lo que parece. Los elementos de continuidad e intercambio fructuoso, para ambos lados, entre los actores de inicios de siglo XX y aquellos formados en estas nuevas escuelas son variados. Ya lo han sugerido, por ejemplo, González (179) o Munizaga y Hurtado (41), aunque el alcance de esta influencia en elementos más específicos no se ha descrito en mucho detalle, quedándose más bien en la idea general de intercambio mutuo. Sin embargo, muchas de las técnicas que caracterizaron a los monstruos de la escena continuaron en los años siguientes, y se fundieron con las nuevas formas actorales. Ni la concha del apuntador ni las morcillas desaparecieron de un día para otro. Tampoco algunas de las figuras más memorables del periodo, que incluso llegaron a formar parte de los elencos estables de los teatros universitarios, como fue el caso de la mismísima Ana González. En el presente artículo, analizaremos cómo algunas prácticas escénicas de los actores pre-universitarios se transmitieron a las generaciones posteriores, traspasando un amplio catálogo de técnicas y repertorios (Taylor 106) que dialogaban con y alimentaban las nuevas prácticas de los actores universitarios, fusionándose unas con otras.

La periodización que hemos propuesto para nuestro análisis (1910-1962) retoma por un lado ciertos *topoi* propuestos por otros historiadores, pero por el otro, se diferencia de ellos, pues no marca una etapa de inicio o final, por ejemplo, con la fundación de los teatros universitarios. Hemos elegido situar dicho hito en una continuidad con las prácticas escénicas previas y las posteriores. Nuestra cronología se inicia con un evento fundamental para el país: el centenario de la República. A pesar de su improvisación y demora (Reyes del Vilar 265), esta celebración da cuenta de un momento cultural fuertemente conectado con las aspiraciones nacionalistas del país, y tanto las artes en general como el teatro en particular jugarían un rol fundamental en la afirmación de una identidad propiamente chilena. A este evento fundacional le suceden otros acontecimientos fundamentales para el

desarrollo de un teatro propiamente chileno: la edición en 1912 por parte de la SATCH (Sociedad de Autores Teatrales de Chile) de una antología de dos volúmenes de dramaturgia nacional y luego el nacimiento de la que puede considerarse como primera compañía profesional chilena, Báguena-Bührle, en 1917.⁵

La cronología que hemos sugerido culmina hacia inicios de los años 60, momento en el que en los tres teatros universitarios más importantes del país —TEUCH, TEUC (Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, fundado en 1943) y TUC (Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1945)— ya se han consolidado en el paisaje cultural y teatral del país. El año 1962 es particularmente importante para Chile, con la llegada concomitante de la televisión y de la organización del mundial de fútbol. Es también el año de la muerte de Alejandro Flores, que fue probablemente el último gran galán de este período. Otro grande del teatro chileno, el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, también dejó de existir ese mismo año. En este periodo se hace notar también la brecha generacional entre los jóvenes y sus padres. Se masifica progresivamente la educación secundaria y universitaria, dándole más voz a las generaciones jóvenes. En cuanto a los teatros universitarios ya mencionados, se ha operado un cambio radical en sus repertorios, hacia fines de los años 50, programando prácticamente solo obras chilenas, como forma de potenciar el desarrollo de una dramaturgia propiamente nacional (Pradenas 316-18; Piña, *Historia* 415 y ss.).

A la cronología anterior se suma una dificultad metodológica necesaria de explicitar: la naturaleza misma de nuestro objeto de estudio. Esta investigación, centrada en prácticas actorales del pasado, y por ende, en repertorios de técnicas físicas, vocales y gestuales, privilegia el rastreo del proceso y del gesto a partir de los métodos que nos ofrece la genética teatral. Esta última, que asume abiertamente sus dificultades y límites epistemológicos (Féral “Pour une génétique” 76-77), propone recoger todos aquellos materiales escritos —o no— que puedan servir de pistas para interpretar y definir las fases del proceso creativo teatral (Thomasseau 236), en particular de un proceso de puesta en escena (Féral, “Pour une génétique” 72; Proust 41-42). En el caso que nos atañe en el presente artículo, no tendremos nunca acceso a la observación del ensayo mismo; a lo más, podremos consultar fotografías, recuerdos o discursos elaborados a partir de esa práctica.

Además del corpus historiográfico en torno al periodo, disponemos de una serie de materiales disímiles que nos permiten reconstituir, aunque sea solo parcialmente, los repertorios de las técnicas actorales del periodo

estudiado: las críticas periodísticas, las fotografías y, sobre todo, las memorias, biografías, autobiografías y anecdotarios de sus protagonistas. Si bien el discurso sobre sí mismo elaborado en las autobiografías está lejos de ser inocente u objetivo (Bourdieu 126), y, en el caso de las autobiografías de actores, sigue una serie de convenciones propias al género (De Marinis, “Máscaras” 65-68), hemos decidido enfocarnos principalmente en este material como un intento de rescatar las categorías interpretativas elaboradas por los propios sujetos, en un movimiento historicista cuya base epistemológica es complementaria (Dubatti 149), como una forma de describir, desde los protagonistas, la concepción que ellos tenían en torno a su propio trabajo teatral. Si bien este “anecdótico” sea susceptible de ser criticado⁶ —y con razón— nos permite, por otro lado, dar voz a actores cuyas prácticas se estudian cada vez menos en la actualidad, y de las cuales quedan cada vez menos vestigios: “los *prejuicios* universitarios menospreciaron el testimonio que los protagonistas del teatro pre-universitario pudieron entregar en su momento, es decir, cuando estaban vivos” (Piña, “Aciertos” 91).

Así, emplear dichas categorías de los actores y actrices del periodo no implica necesariamente aceptarlas de manera acrítica; se trata más bien de sistematizar un pensamiento, un saber que merece ser rescatado: “[...] los teatristas, al margen de si poseen o no voluntad sistemática de organización del saber, son los que más saben de teatro [...]. Los teatrólogos aprendemos muchísimo de ellos” (Dubatti 121). Es simplemente una manera de construir otra base epistemológica que viene a complementar los relatos de historiadores posteriores.

Es fundamental mencionar además un obstáculo insalvable dentro de este corpus de materiales constituido por las memorias: la ausencia casi absoluta de escritos de esta índole producidos por mujeres. Lamentablemente, el relativo silencio de las fuentes en torno a la participación femenina en el medio teatral chileno —que sabemos fue importantísima— produce un sesgo de género difícil de subsanar. En dichos casos, intentamos centrarnos en otros materiales complementarios (las fotografías, grabaciones radiofónicas existentes, críticas) para referirnos a la labor capital de las actrices, tal como lo muestra por ejemplo la prolífica y descollante carrera de una actriz como Ana González.

El actor nacional versus el actor dramático en Chile

Una de las consecuencias más visibles de la fundación de los teatros universitarios en Chile fue el cambio de paradigma que se operó en los

modelos actorales. Si bien estos cambios, como trataremos de demostrar en el artículo, no eliminan radicalmente las técnicas actorales de los predecesores, sí es posible distinguir dos grandes escuelas que se oponen al momento de la aparición de los teatros universitarios: por un lado, el actor cómico o popular, centrado sobre todo en el trabajo físico, muchas veces sobresaliente en el género cómico, “caracterizado por su presencia escénica arrolladora, vena cómica y virtuosismo en múltiples disciplinas” (Muguercia 166). Un actor del riesgo, de la audacia, del instante (Kartún 298), pero sobre todo, de la presencia (Kartún 300); por otro lado, un actor dramático o culto, supeditado a la voluntad del director y de la dramaturgia propuesta, que interactúa poco de manera directa con los espectadores y no modifica casi nada que no se haya ensayado previamente. Ambos tipos de actores, que podían distinguirse en el medio nacional, existieron también en otras regiones del teatro occidental, y han sido profusamente estudiados y descritos.

Marco de Marinis formuló así un devenir para la actuación en Europa desde una tradición muy antigua formalizada en la *Commedia dell'Arte* (*Comprender* 150 y ss). En ella habrían existido dos modelos, uno encarnado por los personajes enmascarados, orientados a la mueca y la acrobacia, y otro en los enamorados, orientados a la declamación. La tensión entre estas dos maneras de encarar el trabajo actoral habría ido creciendo hasta que el contraste *elegante/enérgico* cede en favor de la predominancia del estilo de los enamorados (Mauro, “Actuación popular” 23). Los dos tipos de actores habrían seguido caminos de desarrollo separados a pesar de seguir en contacto.

En Latinoamérica, el investigador argentino Osvaldo Pellettieri y posteriormente la investigadora cubana Magali Muguercia traslaparon estas dos corrientes actorales a la historia teatral argentina y latinoamericana respectivamente, entendiendo que los comediantes que vienen del circo desarrollaron una técnica de “actor nacional”: son esquemáticos, exagerados, improvisadores y actúan para públicos populares (Seibel 131-32), mientras los actores dramáticos o cultos interpretan a personajes más serios, manejan una técnica declamatoria foránea y actúan para las clases medias intelectuales (Pellettieri 225). Sin embargo, el principal problema de este modelo binario es su tranquilizadora simpleza. En este sentido, la advertencia realizada por Magali Muguercia es muy necesaria:

Es muy difícil pedirle a [algunos “actores nacionales” argentinos] que “bajen” su teatralismo. Sin embargo, hoy los estudios [...] demuestran que todos ellos, nacidos en la actuación popular, contribuyeron a

forjar al “actor culto” nacional, realizando originales adaptaciones de sus técnicas tradicionales a criterios de modernidad. (149)

A pesar de esta salutífera exhortación, la idea de separar dos modelos que se oponen completamente se ha perpetuado sobre todo en los testimonios de los fundadores de los teatros universitarios. Dichos relatos, si bien no representan necesariamente ni los discursos de los investigadores, quienes muchas veces los ponen en perspectiva, sí se reproducen en varios estudios, y se utilizan como fuentes primarias para describir, por ejemplo, la importancia de los teatros universitarios en el paisaje teatral chileno (a modo de ejemplo solamente, Pradenas 288-306).

En dichos testimonios, si bien la mayoría de los fundadores de los teatros universitarios reconoce y admira el talento indiscutible de algunos de los actores más famosos del periodo pre-universitario, al mismo tiempo consideran que sus trabajos carecen de valor artístico en una sociedad considerada como homogéneamente moderna:

los espectáculos de Alejandro Flores, de Rafael Frontaura, de Evaristo Lillo, de Enrique Barrenechea, de todas esas compañías que hacían una labor muy meritoria en muchos sentidos [...] eran estéticamente, artísticamente hablando, de muy poco vuelo. (Mortheiru cit. en Munizaga y Hurtado 21)

El veredicto de Pedro de la Barra, uno de los fundadores del TEUCH, es aun más duro:

¿Pero cómo se pueden señalar caminos cuando los llamados a hacerlo están completamente desorientados? Y lo peor del caso es que ellos no lo saben y viven tranquilos. No lo saben porque, imitando a la generación anterior [...] se quedaron con las mismas inquietudes y los mismos gustos y no fueron capaces de evolucionar [...] La futura generación seguirá sus huellas y por siglos puede continuarse jugando al “teatrito” en Chile. (cit. en Sotoconil 32-33)

Si bien el mayor reproche que los fundadores de los teatros universitarios le hacen al teatro profesional del periodo tiene que ver con la elección de repertorio y la falta de unidad estética en la dirección y la escenografía, le critican también una falta de rigor en el trabajo actoral, así como el divismo excesivo de algunos de ellos. Para luchar contra aquello, defendían la “incorporación del sentido colectivo de la representación en reemplazo del lucimiento individual de los primeros actores”, así como el “estudio en profundidad de los personajes para su construcción e interpretación a lo largo de los ensayos” (Piña, *Historia* 263). Con ello, buscaban evacuar la concha

del apuntador y la falta de memorización de los textos. No obstante, los libros de historia del teatro chileno, que han analizado en detalle principalmente la labor de actores, directores y escenógrafos, prácticamente no han estudiado la labor de los apuntadores, quienes fueron miembros estables de las compañías universitarias hasta fines de los años cincuenta. Basta con ver que en el TEUC, el TEUCH o el TUC, hay registros de apuntadores en las fichas técnicas hasta por lo menos 1959, 1969 y 1973 respectivamente, y no solo en montajes donde había actores invitados de la vieja escuela (Munizaga y Hurtado 148-68; Sotoconil 106 y ss; Contreras 107, 479 y ss.). El oficio de apuntador, fundamental en el teatro pre-universitario, no desaparece bruscamente a partir de los años cuarenta. Sin embargo, su labor se estudia y menciona poco o nada en los libros de historia,⁷ lo que nos impide hoy en día, lamentablemente, tener elementos concretos que nos hablen de la (muy probable) transformación de dicho oficio con la llegada de los teatros universitarios y su posterior afirmación en el paisaje teatral nacional durante la década de los cincuenta (Hurtado, *Teatro chileno* 185).

Esta rivalidad entre escuelas teatrales no solo se manifestaba en los fundadores de los teatros universitarios. Muchos actores de la vieja escuela también se situaban en franca oposición a sus pares jóvenes:

[...] es bueno que sepan los actores bisoños que a los viejos no hay que mirarlos con tanto desdén como acostumbran a hacerlo estos jovencitos. No olviden que estos viejos les trazaron el camino que ellos siguen ahora con tanta comodidad. Hoy los muchachos estudian [...] y atiborrados de conocimientos se lanzan a representar comedias, pero sus interpretaciones son flor de un día, se esfuman con los últimos aplausos de la función, ya que les falta “algo” que no se encuentra en los textos de estudio ni lo dan los profesores: TEMPERAMENTO [...]. Recuerdo la representación de una obra de Benavente por un grupo de estos pseudoactores... ¡Creí morir de espanto! (Retes, *El último* 190-91)

Rafael Frontaura, en un tono más diplomático, advertía que el “genio del intérprete” no debía ocultarse o substituirse con “la suntuosidad de un decorado” (205-206).

Se produce así una oposición abierta entre ambos estilos, cosa natural para cualquier arte y en cualquier periodo de la historia. El problema, no obstante, es que la predominancia de los testimonios de los fundadores de los teatros invisibiliza el teatro previo a la década del cuarenta, e, indirectamente, impide ver las continuidades que se establecían entre ambos estilos y grupos

de artistas. Al respecto, y tomando en cuenta que se crearon tempranamente ciertas alianzas profesionales entre los actores de la vieja y nueva escuela, Juan Andrés Piña considera que “dicho encadenamiento artístico y generacional es discutible, a pesar de que muchos de los protagonistas de aquellos años mantuvieran una buena relación con los antiguos ‘profesionales’. Se trataba de una cercanía mucho más personal que estética” (*Historia* 219). Considerando cómo varios actores de la vieja guardia terminaron entrando en las filas de los teatros universitarios, y tomando en cuenta también cómo las técnicas actorales se traslapan de una época a otra, dicha afirmación merece ser discutida. Al considerar la manera en la que los actores del teatro preuniversitario reclutaban a nuevos miembros en veladas amateurs y grupos obreros (como en el caso de Ana González) y al recordar que el TEUCH fue uno de varios grupos aficionados universitarios cuyo primer director y fundador era habitual de camarines y bambalinas desde al menos principios de los treinta (De la Parra 61), resulta difícil seguir sosteniendo la idea del divorcio radical.

La parcialidad hacia los teatros universitarios exhibida por parte de la historiografía teatral niega la existencia de una relación mucho más fluida entre el pasado y el presente cuando se estudian los procesos actorales a lo largo de la historia:

[...] se ha vuelto un lugar común situar al teatro universitario como el fundador exclusivo del teatro chileno, atribuyéndole a sus antepasados un carácter de meros jugadores de la escena, de divos pretenciosos o de ignorantes sin remedio. Ello es comprensible, porque mal que mal, la historia del teatro está hecha fundamentalmente por investigadores universitarios [...] También es comprensible, porque el teatro que se hacía en Chile a finales de los años 30 era de una categoría discutible, por decir lo menos. (Piña, “Aciertos” 91)

Lo anterior sintetiza muy bien, en primer lugar, una preferencia marcada —al menos hasta la década de los noventa— hacia el teatro universitario por parte de investigadores, críticos e historiadores de la escena chilena. Luego, se vuelve el corolario de otra idea aceptada masivamente: la mala calidad de los espectáculos pre-universitarios. La calidad de una producción artística no es el único elemento a considerar al momento de interesarse en ella, particularmente porque toda performance teatral hace alarde de algún valor estético (Sauter 173). En ese sentido, el éxito de público de algunas producciones contemporáneas a las de los teatros universitarios, cercanas al estilo de los años 30 (Sauter 91-92), podría ser otro criterio para decidirse a

estudiarlas en mayor detalle y de forma sistemática.

Otro elemento a tomar en cuenta para desarmar estas oposiciones es la idea de continuidad de una tradición. Consideramos que los estilos actorales y teatrales que se suceden en el tiempo se construyen de forma dialéctica, en un doble movimiento de diferenciación y continuidad. Al respecto, la investigadora Josette Féral, inspirándose en ideas del director Eugenio Barba, plantea que:

[...] although the great reformers rejected past forms, they first studied them and imbibed their spirit. This is how they were able to contest them so effectively. According to Barba, tradition entails an act of refusal, because ‘it is our retrospective gaze on human beings, on the profession, on all of the history that has preceded us and from which we choose to distance ourselves through the continuity of our work [...] Personal tradition is an echo from afar’ —an echo fed by that past which we have entered the better to separate ourselves from it. (“The Art of Acting” 187-88)

Así, para poder crear una forma nueva de hacer teatro es necesario oponerse a un cierto estilo y a la vez aprehender el repertorio de técnicas que sí sirven, que han probado su eficacia con el público y que permiten mantener una tradición, a pesar de las rupturas. Ya sea consciente como inconscientemente, muchos de los nóveles actores de la generación universitaria se apoderaron de lo visto, aprendido y transmitido por sus antepasados teatrales, en un movimiento de simbiosis en apariencia contradictorio.

En un afán de describir en mayor detalle algunos elementos propios de dicho repertorio de técnicas del pasado recuperadas en el teatro universitario, nos hemos concentrado aquí en dos subcategorías: el concepto de naturalidad aplicado a la técnica vocal y física del actor y los recursos y técnicas cómicos.

Las técnicas actorales en el gesto y la palabra: repertorios expresivos y naturalidad

La historia del teatro chileno pre-universitario está hecha de imágenes, testimonios, textos y anécdotas, pero también de malentendidos y clichés, perpetuados, voluntaria o involuntariamente, tanto por la historia teatral nacional como por sus mismos protagonistas. Si se lee con atención lo que se ha escrito de las compañías, actores y actrices de los años veinte y treinta en Chile, da la impresión de que la técnica actoral es más bien un asunto de talento y misterio reservado solo a algunos elegidos, un halo mágico que intuitivamente engloba a los grandes divos y divas del periodo, de manera

exclusiva e imposible de sistematizar. Pero los malos y buenos actores y actrices han existido siempre, y seguirán existiendo, con o sin escuelas de teatro. No porque las condiciones de producción del periodo difirieran de las imperantes durante la fundación de los teatros universitarios se debe concluir automáticamente que una cierta técnica actoral estaba ausente. Muy por el contrario, los grandes actores y actrices del periodo constituyeron un repertorio propio y reproducible de técnicas y métodos, tanto en la expresión vocal como gestual, y que probablemente venían reproduciéndose y trabajándose ya hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Eso sí, eran técnicas trabajadas individualmente por cada actor, para construir su propio abanico de personajes que pudiera luego llevar a cualquier grupo, con el mínimo de ensayo colectivo.

Al respecto, es interesante la figura del profesor del conservatorio y dentista de profesión Adolfo Urzúa Rosas (1863-1937), quien escribió dos obras en torno a la actuación y la declamación, *El arte de la declamación* (1900) y *Tratado completo del arte de decir bien* (1907)⁸, los que, aparentemente, serían los únicos manuales de actuación aparecidos en Chile hasta el día de hoy. Se trata de un trabajo original, aunque, como lo reconoce su propio autor, fuertemente inspirado en la obra del dramaturgo, poeta y crítico francés Ernest Legouvé (1807-1903), *L'art de la lecture*, publicado en 1877. Aunque los grandes actores de este tiempo no mencionen este manual, tenemos razones para considerar que sus ideas sí impactaron en el medio teatral.

Algunos de los principios propugnados por Urzúa en su texto *El arte de decir bien* siguen teniendo ciertas resonancias con nuestro teatro, aun cuando se trate de dos estilos completamente diferentes:

Precediendo siempre la concepción del pensamiento a su manifestación por medio de la palabra, es claro que el actor debe empezar a manifestar aquel en su fisionomía inmediatamente antes de declararlo por medio de la palabra. [...] Debe cuidarse mucho de que la expresión [sic] de la fisionomía esté completamente de acuerdo con el estado del alma manifestado por medio de la palabra. [...] En ningún caso, mientras el que representa está en escena, debe salir de su papel. (79-80)

La familiaridad de estas declaraciones evoca inevitablemente frases que podrían haber sido leídas en manuales de actuación inspirados en el sistema de Stanislavski, o en las versiones españolas de sus propias obras⁹: construcción del personaje del interior hacia el exterior (que se manifiesta

en la fisionomía y luego en la palabra), coherencia, en cuanto a su nivel de expresividad así como en su forma, entre los sentimientos del personaje y su manifestación externa, o concentración total por parte del actor para no salirse de su personaje y romper la ficción. Eso sí, es difícil saber cuánto las actrices y actores chilenos actuaban conforme a estos principios; es decir, si Urzúa quiere preparar nuevos elementos en un campo que maneja o si en realidad quiere tomar el campo por asalto. Sabemos de costumbres actorales que no seguían estos preceptos, como saludar en medio de una escena y repetirla si arrancaba aplausos, así como el “latiguillo”: “[...] viejo truco que consiste en apurar la parte final del parlamento para arrancar el aplauso del público” (Frontaura 160). No hay que engañarse. La idea de que estos grandes actores y actrices como “animales de teatro” que no estudian ni se preparan tranquiliza las conciencias del teatro académico para pensar que el verdadero rigor está de nuestro lado. Aunque no sepamos exactamente cómo se constituyeron estos repertorios técnicos —es decir, si eran verdaderos sistemas o no— sí sabemos que actrices y actores de ese tiempo eran personas cultas, que dialogaban sin problemas con los artistas de vanguardia aunque, probablemente, y en nombre del oficio y del pan, se rindieran a veces a recursos más efectistas y menos elaborados de su repertorio virtual y vocal.

El tratado de Urzúa menciona un elemento bastante singular y que fue parte del mantra de los fundadores de los teatros universitarios al momento de cambiar el arte del actor: la naturalidad. Esta idea suponía alejarse de lo que Urzúa denomina la “declamación antigua” para separarse de la exageración y la afectación, remplazándola por una idea de “decir bien” (Urzúa 7). Aquí, adelantándose a las observaciones de la lingüística pragmática, el autor apunta que “[...] en el discurso hablado todas las partes de la oración pueden ser palabras principales o de valor” (11) y que las pausas no pueden ser matemáticas, pues su extensión depende del “temperamento, edad, estado y situación de los personajes” (10-11). Hay que mencionar, en todo caso, que este concepto no aparece por primera vez en la obra de Urzúa y, de hecho, es más una herencia en la historia del teatro que una innovación. Incluso el estereotipo del divismo teatral, Sarah Bernhard, manifestaba que la naturalidad era una de las características más importantes de los grandes actores.

La naturalidad es un tropo para referirse a la actuación, uno de los más resistentes. Tanto, que se usa hasta el día de hoy. Sin embargo, no es fijo, y se ha entendido de maneras diferentes en distintos momentos. No viene al caso

hacer una historia detallada del término en el medio teatral, ya que sería una empresa enorme. Como afirma Patrice Pavis, en todo caso, “la naturalidad, noción tan vieja como borrosa, es tan metafísica como imposible de aprehender. Todas las formas de actuar se creen naturales” (311). A pesar de la ambigüedad del concepto, vale la pena examinar algunas definiciones que se le han dado en el tiempo. La misma Bernhard matiza los alcances de esta naturalidad y advierte: “la moderación debe reinar en todas las cosas [...]. El hombre no podría mantenerse tampoco en continua emoción, prodigarse en todas las direcciones” (109). Asimismo, actores como Juan Pérez Berrocal, o incluso críticos del periodo admiraban y reflejaban este ideal estético, el que era además fuente de canonización de los grandes actores y actrices (Pérez Berrocal 151; Silva Román cit. en Retes, *El último* 173). Esta moderación y naturalidad defendidas por actores y críticos no era sin embargo sinónimo de soltura o espontaneidad; por el contrario, se trataba de una paradoja en la que el actor se controla para producir un *efecto* de naturalidad, que poco tiene de orgánico pero que niega constantemente su carácter artificial (Pavis 311).

Esta ambigua naturalidad en el teatro chileno del periodo propugna una técnica actoral mesurada, justa y oportuna, lejos de cualquier empresa intempestiva. Dicha naturalidad, por lo demás, no solo se manifestaba en el decir, sino también, de manera diferente quizás, en la gestualidad, que era también estudiada minuciosamente por los mejores autores del periodo, sin dejar nada al azar o a la intuición del momento, como tendería a pensarse respecto a estos actores. Se podrían mencionar, por ejemplo, los estudios fisonómicos frente al espejo —parcialmente proscritos de nuestras técnicas actuales— realizados por actores como Lucho Córdova o Rogel Retes (Retes, *El último* 108; Tessier 29). La siguiente imagen da fe justamente de algunos de los hallazgos de este último:

Tenemos también a la mano una descripción de Juan Pérez Berrocal en torno al estudio previo realizado por los actores antes de entrar en la escena y que consistía en revisar el texto entregado por los copistas, realizar correcciones durante las lecturas y aprenderse el texto fuera de los horarios de ensayo, ya que luego del tercero no podían actuar texto en mano y dependían solamente del apuntador (cit. en Loncón 34). Lejos estamos del estereotipo transmitido tan a menudo por los fundadores de los teatros universitarios de actores flojos y poco técnicos, entregados a la emoción y la vehemencia del papel, y que a veces algunos historiadores pudieron reproducir:

Era frecuente que el actor con oficio [...] sin haber memorizado sus parlamentos, y fuera diciendo según le dictaba el apuntalador [sic] [...] o bien, aprovechaba un chiste de moda, buscando la complicidad del público. (Durán Cerda 174)

Es probable que, como afirma Durán Cerda, buena parte de los actores del periodo fueran mediocres, incluso perezosos, pero lo mismo podría decirse de los actores actuales. Aun cuando haya escuelas, técnicas transmitidas de manera explícita y una deontología tácita al oficio del actor, eso no significa que todos alcancen ese ideal. Hay que tener cuidado además con confundir la improvisación en escena con la falta de técnica. La improvisación es en sí una compleja técnica.

Repertorios de comicidad: chiste repetido (no) sale podrido

Dicen que los dichos populares, que se transmiten de generación en generación, funcionan porque contienen en sí una parte de sabiduría que nunca se extingue. Esto aplica para casi todos los dichos, a excepción quizás de uno en particular: “chiste repetido sale podrido”. Basta con ver a Charles Chaplin, o los gags de circo, o hasta el programa de televisión “Morandé con compañía”¹⁰ para comprender que en la repetición radica lo cómico (Bergson 55-56). Y no solamente en la reiteración de una acción o efectos dados, sino también de las fórmulas de la comicidad que se reproducen en el tiempo. Esto no quiere decir, sin embargo, que el humor no se vaya modificando. Eventos sociales y políticos pueden provocar cambios sustanciales en lo que consideramos como risible. Sin embargo, con un cierto talento y un conocimiento acabado del público al que se dirige, la repetición puede convertirse en un mecanismo extremadamente cómico. Y no solo como procedimiento escénico, aplicado a la repetición de una situación, una palabra o un gesto, sino también en un sentido



Imagen extraída del libro *El último mutis* de Retes, 1961, pág. 108.

más amplio, en la repetición de un repertorio en tanto sistema de generación y transmisión de conocimiento encarnado. Si pensamos nuevamente en Ana González y la Desideria,¹¹ por ejemplo, o incluso en Ramón Núñez y en su personaje cómico televisivo (del programa *Sábado Gigante*) de los años 80 del siglo pasado, Don Goyo, hay en la repetición (de las bromas, de los gestos cómicos) un gesto de fijación en el tiempo, una cierta marca registrada, que conecta pasado con presente, en una reproducción del repertorio que se transforma así en un patrimonio nacional de lo cómico, pero que al mismo tiempo dialoga (y debe dialogar, si quiere sobrevivir) con los cambios sociales y culturales del lugar donde se desarrolla.

Al respecto, existe una preciosa anécdota rescatada por los investigadores que cuentan la historia del TUC y que ilustra hasta qué punto la repetición de efectos cómicos puede ser extremadamente efectiva en el tiempo, a pesar de los cambios estéticos y artísticos operados en el teatro chileno durante el siglo XX. En 1962, dicha compañía universitaria, pensando en volverse hacia la dramaturgia chilena, optó por montar *Entre gallos y medianoche*¹² de Carlos Cariola. Mientras preparaban el proyecto, cayeron en cuenta de que el célebre actor de teatro y cine Pedro Sienna, que había estado en su montaje original, seguía vivo, pero retirado. Decidieron encargarle la dirección de la nueva versión. Sienna aceptó a regañadientes. En el primer ensayo, tal como atestigua el director y dramaturgo Gustavo Meza —y en esa ocasión particular, asistente de dirección— Sienna empieza a darles una lección sobre lo que es el teatro: “[...] nosotros, con la cara larga, lo escuchábamos y no lo podíamos creer” (Contreras et al 452). Luego de esto, Meza relata cómo se llevó a cabo el primer ensayo después de dicha charla:

Parte con la escena del lechero que grita “¡La leche!”, cuando entra a escena. Entra Fernando Farías: “¡La leeche!”. “¡No! —dice Pedro Sienna—, eso es así: “¡La LEEEEEEEEEECHE!”, entre de nuevo”. Y Farías: “¡La leeche!”. —“¡No!” —“¡La leeche!” —“¡No, no, no!” ¡Tres cuartos de hora en eso! Hasta que el otro saca finalmente lo que el viejo quería: —“¡La LEEEEEEEEEECHE!” Y entonces Pedro Sienna dice: —“¡Ya!, sigamos”. Entra otro: —“cómo le va?” Y Pedro Sienna: —“¡No, alto!, cuente y después siguen”. Siguen: —“Bien, ¿y cómo le fue a usted?” Y Pedro Sienna: —“¡No, alto!, cuente hasta cinco: uno, dos, tres, cuatro, cinco. ¡Ya!, ahora hable”. Nadie entendía nada. Entonces yo, que era su asistente de dirección, le pregunto: —“¿Por qué, don Pedro?” Y él me responde: —“Porque ahí hay una risa del público y está calculado que dura cinco tiempos más o

menos”. Y enseguida grita: —“¡Y ahora hable más fuerte después de la risa!” (Contreras et al 452-453)

A pesar de la experiencia de Sienna y del hecho que los mismos actores del TUC hubieran ido a solicitarlo para dirigir *Entre gallos y medianoche*, su forma de trabajar chocaba al elenco universitario, el que, tal como los otros elencos universitarios del país, pretendía distanciarse lo más posible del teatro chileno pre-universitario. Meza cuenta que al segundo día, antes de comenzar el ensayo, el actor Jaime Vadell había convocado a una asamblea para ver si echaban al “viejo” y lo devolvían a Santiago. Por suerte, dice el mismo Meza, esto no ocurrió, y por solo algunos votos decidieron dejarlo dirigir y respetar su voluntad, a pesar de no estar de acuerdo con sus indicaciones. El día del estreno, y para sorpresa de todos, los chistes, tiempos y sugerencias de Sienna resultan ser un éxito: “[...] todos los tiempos que él contaba eran exactos, la gente se reía el tiempo exacto que él había calculado. Por eso siempre decía: ‘cuente hasta tanto y después sigue: hasta diez, hasta cinco, hasta tres, dependiendo de la situación’” (Contreras et al 453).

El modo desconcertante de dirigir de Sienna para los jóvenes actores del TUC muestra al menos tres cosas. Probablemente una nostalgia por la forma en la que el actor y autor Nicanor de la Sotta interpretó al lechero por primera vez. Es posible que Sienna tuviera aún en la memoria esa actuación y quisiera acercar a sus actores a ese modelo. Sin embargo, hay también una necesidad de precisión y técnica que, aunque se le haya negado, estaba muy presente en el teatro pre-universitario. La técnica cómica depende de un *timing* perfecto para ser efectiva, mucho más que de la exploración que haga cada actor en torno a su personaje. En ese sentido, la reiteración de los efectos cómicos se vuelve un procedimiento no solo válido, sino apropiado, para llevar a cabo el montaje de la obra en cuestión en 1962. La tercera cosa que se evidencia en la historia es la manera en que la reacción del público está prefigurada en la dramaturgia —y por ende el teatro— contenidos en *Entre gallos y medianoche*. No se trata de una reacción general y abstracta sino de una particularmente detallada, nacida de la experiencia de la repetición de los mismos recursos en innumerables funciones hasta dar con su funcionamiento ajustado finamente. A pesar de la distancia temporal, pareciera ser que la dramaturgia “exige” de cierta forma la recuperación de recursos que, aun cuando pase el tiempo y cambien las convenciones teatrales, sigue teniendo vigencia. Pareciera ser que, como lo afirma Mauricio Kartún, el teatro, en su infinito movimiento, “generando signo y

forma en su vértigo morfológico”, tiene “una fuerza y un saber propios”; el teatro sabe, y, al no ser un ente fijo, el teatro es acción pura, y se define en ello. El teatro *teatra* (Kartún 136-37). Por ello, el texto de Cariola contiene en sí un saber que se transmite, más allá de la palabra escrita, como un repertorio de acciones, gestos y voces.

Hay un misterioso equilibrio entre novedad y tradición que se lleva a cabo en el teatro, pues, como lo ha descrito ya Marvin Carlson, el teatro es una “máquina de memoria”, un espacio de recepción mediado por fantasmas del pasado, que nos permiten leer (en un sentido literario pero también semiótico) y descifrar una obra actual (4). Esos fantasmas son, en otras palabras, el repertorio del que habla Diana Taylor: acciones, gestos, palabras, signos, que se transmiten de generación en generación, sin que queden necesariamente registrados en papel, y que entran en la memoria colectiva de un pueblo y, en este caso, de un oficio. Lo que hace Pedro Sienna al dirigir *Entre gallos y medianoche* 43 años después de su estreno oficial es transmitir una memoria actoral que permite construir puentes entre dos tradiciones teatrales, algo que se llevó a cabo también cuando los teatros universitarios incluyeron a actores de la época de oro en sus filas. Por lo tanto, el deseo de oposición expresado tan vehementemente por los fundadores de los teatros universitarios en relación con la tradición precedente choca con la realidad del oficio: el teatro, máquina de memoria, solo puede subsistir gracias a una dialéctica entre renovación y repetición.

Cuando se despertó

En biología, los organismos pancrónicos son aquellos que siguen presentes aun cuando las condiciones de su surgimiento hayan desaparecido. Esas especies, que se conocen como “fósiles vivientes”, son animales que parecen de otra época pero que no se extinguen, esas plantas raras que persisten a pesar de haber surgido en un clima completamente distinto, en un nicho casi opuesto al que ahora las sostiene. Como esas criaturas, los “animales de teatro” de la primera mitad del siglo XX chileno siguen presentes a través de anécdotas, supersticiones y los propios textos dramáticos que contienen las huellas de sus técnicas. El teatro, máquina de memoria, los retiene mientras la historia teatral, que los había dejado un poco de lado, los va incluyendo progresiva —aunque lentamente— en sus estudios, en especial a partir de los años 1990-2000. Hasta ese momento, gran parte de los críticos e historiadores privilegió a los teatros universitarios como objetos de estudio y a la universidad como espacio hegemónico de reflexión

en torno al hecho teatral (Opazo 32-33). Dicho espacio tuvo como punto de origen justamente la fundación de los teatros universitarios; al erigir este momento de nuestra historia teatral —central, por cierto, pero no el único— en momento fundacional del teatro moderno chileno, se creó artificialmente un sismo que vino a separar, como si de la Edad Media y el Renacimiento se tratara, dos periodos de nuestra vida teatral que ciertamente se oponen en muchos aspectos, pero que se necesitan mutuamente para construirse y contarse: “Ni la historia del teatro chileno arranca en 1941 [...] ni todo lo anterior a ese año es ‘mostrenco y rutinario’” (Piña, “Aciertos” 92).

Al respecto, es interesante el epíteto “moderno” que acompaña a dicho teatro y que evoca a su vez la compleja triada modernismo/cultura de masas/vanguardia analizada por Andreas Huyssen. El filósofo afirma la existencia de una gran división en la historia cultural, operada entre modernismo y cultura de masas. Para Huyssen, el modernismo absorbió varias de las estrategias de las vanguardias históricas de inicios y mediados del siglo veinte (hasta confundir ambos movimientos) y pretendió erigirse contra una cultura de masas ignorante y pobre en términos simbólicos: “el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” (5). Dicha división, no obstante, es mucho más ambigua y “elástica” (6), y demuestra ser, más bien, dos caras de una misma moneda:

[...] ninguno de los dos combatientes puede existir sin su contrario, [...] su exclusión mutua no es en realidad sino un signo de su interdependencia. Considerada desde este punto de vista, la cultura de masas parece ser lo otro reprimido del modernismo, el fantasma familiar que ruge en el sótano. [...] O para decirlo en otros términos: mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva. (41-42)

El binomio descrito por Huyssen brinda un paralelo bastante interesante para nuestra propia historia teatral: el teatro chileno “a la española” de los años treinta —el teatro de la crisis— versus los teatros universitarios. De esta separación artificial —y artificiosa— a partir de este abismo, se ha perpetuado la idea de un antes y un después, de una revolución teatral precedida y originada desde una crisis del teatro nacional, el que fue

posteriormente salvado por los universitarios y sus nuevas formas de hacer teatro. No obstante, las diferencias y oposiciones entre los repertorios técnicos de ambas estéticas son menos radicales y están mucho más imbricadas las unas con las otras.

La perpetuación de tales *topoi* en la historia del teatro nacional podría parecer poco relevante. Si, efectivamente, la crítica académica descuidó tradicionalmente prácticas teatrales anteriores a la fundación de los teatros universitarios, hoy en día dichas técnicas y estilos, ya prácticamente desaparecidos como tales, no encontrarían quizás eco en un público y un gremio artístico que ya se ha constituido y construido como moderno, cercano al teatro de arte, a la reflexión y la experimentación. Sin embargo, la realidad no es tan simple. Las continuidades entre ambos periodos existen, pero han ido desapareciendo en parte porque no han sido estudiadas de manera tan acuciosa como otras prácticas más aceptadas por la crítica académica. ¿Qué se puede decir del llamado teatro comercial en Chile, una especie de hijo pródigo del teatro nacional que nunca regresó realmente a casa, y que pareciera no existir en los estudios teatrales nacionales? ¿Y el teatro amateur, o el teatro musical? Nos guste o no, dichas prácticas existen, tienen un público y salas y construyen también el paisaje teatral nacional. Sin embargo, no han sido valoradas en el medio en su justa medida, y no solo en nuestro país, sino también en otras latitudes, como en Inglaterra (Bratton 13), en parte por esta falta de interés por parte de la crítica especializada y de la investigación histórica, algo que, afortunadamente, ha ido cambiando en los últimos treinta años en nuestro país.

Con la aparición, en las últimas décadas, de nuevos investigadores que se interesan por otros fenómenos previos a la aparición de los teatros universitarios, o de compañías independientes, tanto en Santiago como en regiones, así como de prácticas que tradicionalmente se habían dejado de lado en el mundo de la investigación, tenemos la oportunidad no solo de echar luz sobre objetos y prácticas que habían quedado más relegadas, sino también de repensar nuestras herramientas de investigación en torno a la historia. Aparecen así nuevas preguntas historiográficas, desde metodologías nuevas provenientes de la historia misma y no solamente de disciplinas como la sociología, que han estado muy presentes en la esfera de la historia teatral nacional, al menos hasta los años noventa (Grass et al., "Apuntes" 15-16). De cierta manera esto es lo que pretende hacer el presente artículo. A través de estas notas, que buscan relevar nuevas categorías de análisis en torno al teatro pre-universitario a partir de las propias voces de sus protagonistas

como base epistemológica —y confrontándolos con las investigaciones posteriores— queremos aportar una perspectiva diferente para completar y enriquecer los estudios ya existentes en torno a dicho teatro, enfocándonos sobre todo en la esfera actoral y específicamente en el repertorio de técnicas que se fueron transmitiendo hacia las generaciones posteriores en esta máquina de memoria que es el teatro. Así, creemos que es momento de volver a interesarse en las prácticas escénicas previas a 1941 e intentar encontrar las afinidades selectivas, las conexiones, diferencias y continuidades entre las prácticas anteriores a los teatros universitarios, y descubrir progresivamente cómo se han incluido y modificado desde mediados del siglo veinte hasta la actualidad, como una forma de comprendernos mejor, y en mayor medida, en tanto cultura teatral.

La entrada de Ana González en *Su lado flaco* en 1985, esa capacidad de cautivar a su público hasta hacerlo romper una de las convenciones más arraigadas en nuestro teatro actual —posponer el aplauso respetuosamente hasta el final de la obra— sigue viva treinta años después, cuando en 2015 el público vuelve a estallar en aplausos al verla en la pantalla. He aquí una evidencia más del teatro en tanto máquina de memoria. He aquí un ejemplo de animal pancrónico de nuestro teatro, alguien que, nacida, criada y educada en otras convenciones, es capaz no solo de sobrevivir con creces y seguir activa en un paisaje teatral cambiante, sino de además transmitir una parte de su técnica a las generaciones posteriores, y al mismo tiempo, contagiarse también de las modificaciones y revoluciones del teatro nacido años más tarde, cuando Ana González ya era profesional hacía diez, quince años. Un animal pancrónico que marca el final de una era, y el inicio de otra, que solo puede existir —aun cuando se le oponga radicalmente en apariencia— gracias a sus antepasados prehistóricos.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Notas

¹ Este artículo se realizó en el marco de los proyectos FONDECYT de iniciación Número 11180028 “Lectura genética de dramaturgia chilena de la primera mitad del siglo XX”, investigador principal: Andrés Kalawski Isla; y de FONDECYT postdoctoral Número 3200622 “La traducción teatral y su influencia en las prácticas dramáticas y escénicas en Chile (1818-1941): constitución de una identidad teatral propia a través de lo foráneo”, investigadora principal: Andrea Pelegri Kristic

² “Teatro UC” es el nombre oficial del Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Un teatro profesional fundado en 1943 y originalmente llamado Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (Teuc). Visitar: www.teatrouc.cl.

³ “El ejercicio antológico, en especial cuando es patrocinado por una institución —en este caso, la universitaria— consta siempre de un doble movimiento; por un lado pone de relieve e ilumina un corpus digno de ser destacado, según criterios más o menos explícitos, pero también oculta e invisibiliza, al excluir otros elementos de dicho corpus” (Grass, Hausdorf y Nicholls 13).

⁴ El texto de Pradenas se basa fundamentalmente en testimonios transcritos por autores como Cáñepa o Hurtado, por lo que reproduce algunas de las ideas de estos autores aun cuando aporte ideas e interpretaciones propias.

⁵ Se trató de la primera compañía profesional compuesta muy mayoritariamente por actores chilenos y con auspicio de la Satch. Fue una alianza precaria y breve y había al menos otro conjunto rival que estuvo a punto de conseguir el auspicio y otro que lo obtuvo después. Ese relato excede este texto pero sirve para marcar la efervescencia del momento y el peligro de repetir que una compañía fue “la primera”.

⁶ Pensamos por ejemplo en las advertencias de Thomas Postlewait y los testimonios de los protagonistas clave, que muchas veces pueden tomarse como verdades objetivas e inatacables por parte de los historiadores, si estas confortan sus propias hipótesis (81). Los testimonios, al igual que cualquier otra fuente documental, deben siempre ponerse en contexto y confrontarse con otras fuentes, para ser analizadas de manera matizada.

⁷ Esta falta de interés no puede reprochársele únicamente a quienes escriben sobre el teatro chileno. En la historiografía teatral europea, por ejemplo, se constata también una carencia de estudios profundos en torno al oficio de apuntador, al tratarse de una profesión en vías de desaparición —aun cuando siga perviviendo en algunos teatros, como en Alemania o Portugal.

⁸ Se trata, en realidad, de dos versiones del mismo libro, casi idénticas salvo por el capítulo introductorio.

⁹ Vemos una cercanía entre las palabras de Urzúa y lo que se enseña como sistema stanislavskiano en nuestras escuelas de teatro, así como en lo que propugnaban los fundadores de los teatros universitarios (aunque ellos decían que no lo habían leído en ninguna parte y que era fruto de su propia práctica y de la observación de compañías extranjeras. Ver Piña 330-35, y Munizaga y Hurtado 37).

¹⁰ Programa de televisión chileno humorístico, estrenado el 5 de marzo de 2001 por la señal Mega y conducido por el animador Kike Morandé. Se caracterizaba, al menos hasta 2012, por un humor dirigido a adultos, inspirado de la revista, con muchos chistes de doble sentido, groserías (un claro ejemplo es el sketch de la Tía Paty, quien tiene 15 segundos para decir todos los garabatos que pueda, censurados acústicamente pero claramente visibles) y, en varias ocasiones, comentarios considerados como sexistas, racistas y clasistas. En la actualidad se ha ido reestructurando y apunta a un público más familiar.

¹¹ Célebre personaje cómico, que encarnaba a una empleada doméstica, creado por Ana González, primero en la escena, y luego popularizado por el programa radial *Radiotanda*, que años más tarde fue llevado a la televisión.

¹² Sainete criollo estrenado el 29 de mayo de 1919 por la Compañía Mario Padín en el Teatro la Comedia, en Santiago. Fue reestrenada en varias ocasiones: 1956 por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, dirigida por Pedro Mortheiru; 1983 por el Teatro de Comediantes; 1990, dirigida por Roberto Navarrete, y en 2010, en el Teatro UC, por Ramón Núñez. Es considerada como una de las mejores obras de Cariola y forma parte del repertorio clásico del teatro chileno de la Época de Oro. Fue un éxito de crítica.

Trabajos citados

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 6ª ed. Quadrige/PUF, 1991.

Bernhard, Sarah. *El arte teatral*. Schapire, 1946.

- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica*, vol. 56, 2011, págs. 121-28.
- Bratton, Jacky. *New Readings in Theatre History*. Cambridge UP, 2003.
- Cánepa Guzmán, Mario. *Historia de los teatros universitarios*. Ediciones Mauro, 1995.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. U of Michigan P, 2003.
- Castro, Bélgica. "¿La memoria embellece?" *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, pág. 76.
- Contreras, Marta, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción (TUC)*. Universidad de Concepción, 2003.
- De la Parra, Edmundo. "Aprendamos a recordar". *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, págs. 61-67.
- De la Vega, Daniel. *Andanzas de un cronista de teatro. Lectura selecta. Revista semanal de novelas cortas*, vol. 49. Imprenta Sociedad Boletín Comercial Salas & Compañía, 1927.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatralogía*. Trad. Cecilia Prenz. Galena, 1997.
- _____. "Máscaras en el espejo: apuntes para una indagación sobre las autobiografías de los actores de teatro entre los siglos XVIII y XX". *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Ed. por Mario Rojas y Peter Roster, Galena, 1992, págs. 63-86.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel, 2010.
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno moderno". *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 126, 1963, págs. 168-203.
- Féral, Josette. "The Art of Acting". *The Cambridge Companion to Theatre History*. Ed. por David Wiles y Christine Dymkowski, Cambridge UP, 2013, págs. 184-96.
- _____. "Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2". *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites. L'Entretiens*, 2011, págs. 65-77.
- Frontaura, Rafael. *Trasnochadas. Recuerdos, anécdotas, crónicas y versos escritos en diferentes países y épocas diferentes que van desde 1920 a 1955*. Zig-Zag, 1957.
- González, Fernando. "Recorrido por los teatros independientes de mediados del siglo XX". *Chile actúa. Teatro chileno en tiempos de gloria (1949-1969). Desde la mirada de René Combeau*. Ed. por María de la Luz Hurtado. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, págs. 176-83.
- Grass Kleiner, Milena, Mariana Hausdorf Andrade y Nancy Nicholls Lopandía. "Apuntes historiográficos sobre canon e historia del teatro chileno". *Apuntes de Teatro*, vol. 144, 2019, de próxima aparición.

- _____, Andrés Kalawski, Cristián Opazo, Alexei Vergara. "New Opportunities, New Challenges: Graduate Studies in the Context of a New Institutional Paradigm for the Arts and Sciences in Chile". *Theatre Topics*, vol. 29, núm. 2, 2019, págs. E1-E8. *Project MUSE*.
- Hurtado, María de la Luz, et al. Prólogo. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo I (1910-1950)*. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010, 2010, págs. 11-29.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Gestos, 1997.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. por Pablo Gianera. Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Kartún, Mauricio. *Escritos. 1975-2015*. Colihue, 2015.
- Loncón, Jorge. *El teatro chileno en el período 1920-1940*. Tesis de pregrado Universidad de Chile, 1984.
- Mauro, Karina. "La actuación popular en el teatro occidental". *Pitágoras 500*, vol. 5, 2013, págs. 15-31. periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634720/2639.
- Muesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM, 2010.
- Opazo, Cristián. "Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena". *Aletria: Revista de estudios de literatura*, vol. 26, núm.1, 2016, págs. 29-47. www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/10049/9596.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. por Jaume Melendres. Paidós, 2003.
- Pellettieri, Osvaldo. "El actor nacional: de la gauchesca al sainete". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884 - 1930)*. Ed. por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2002, págs. 223-47.
- Pérez Berrocal, Juan. *Mi vida y el teatro 1912-1981*, s.e., 1980.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Taurus, 2014.
- _____. "Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los teatros universitarios". *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, págs. 89-92.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge UP, 2009.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM, 2006.
- Proust, Sophie. *La direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006.
- Retes Bisetti, Rogel. *El último mutis*. Talleres Gráficos La Nación, 1961.
- _____. *Acotaciones, morcillas y camelos. Anécdotas teatrales*. Talleres Gráficos La Nación, 1959.
- Reyes del Vilar, Soledad. *Chile en 1910. Una mirada cultural en su centenario*. Sudamericana, 2004.

- Sauter, Willmar. "The Audience". *The Cambridge Companion to Theatre History*. Ed. por David Wiles y Christine Dymkowski. Cambridge UP, 2013, págs. 169-83.
- Seibel, Beatriz. "Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana". *Historia del actor de la escena clásica al presente*. Ed. por Jorge Dubatti. Colihue, 2008, págs. 131-44.
- Sienna, Pedro. *La vida pintoresca de Arturo Bührle*. Taller Imprenta, 1929.
- Silva, Víctor Domingo. "El teatro nacional y su momento de oro". *Zig-Zag*, oct. 1920, pág. 30.
- Sotoconil, Rubén. *20 años del Teatro Experimental 1941-1962*. Gráficas Internacional, 1991.
- Taylor, Diana. "Performance e historia". *Apuntes de Teatro*, vol. 131, 2009, págs. 105-23.
- Tessier, Domingo. *Amor y humor del teatro*. Ediciones Universidad de Magallanes, 1995.
- Thomasseau, Jean-Marie. "Towards a Genetic Understanding of Non-Contemporary Theatre: Traces, Objects, Methods". *Theatre Research International*, vol. 33, núm. 3, 2008, págs. 234-49.
- Urzúa, Adolfo. *Tratado completo del "arte de decir bien" o sea teorías, fundamentos y prácticas de la lectura, la recitación y la llamada declamación*. Imprenta y encuadernación Lourdes, 1907.



El ejército iluminado, author David Toscana; adapted and directed by Alberto Ontiveros. Photo by Jacqueline Bixler.