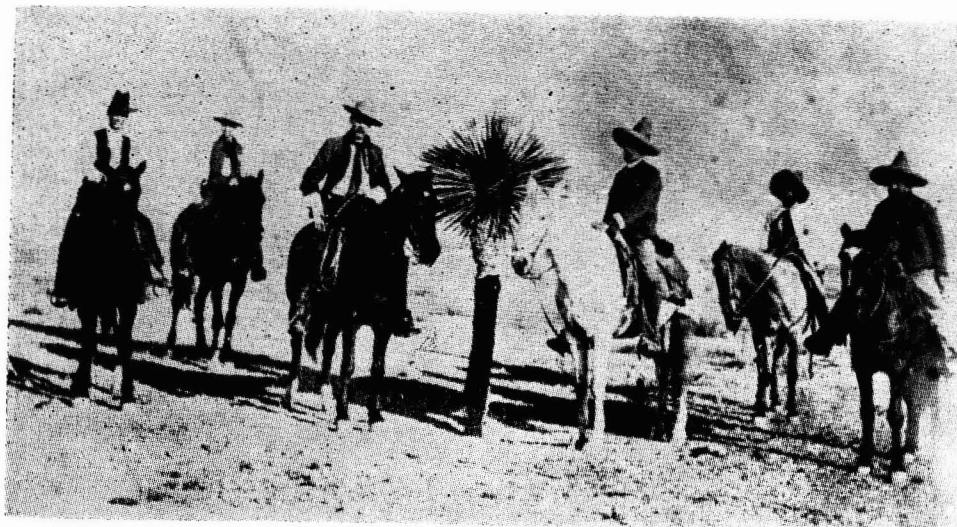




Rangers tejanos y rurales mexicanos que combatieron a los mineros

vista exclusivamente nacionalista en la espinosa cuestión. A tal grado se agudizó el problema que, como dice el propio Corral en un telegrama dirigido a la primera autoridad de Sonora diez días después de los acontecimientos: "Presidente de la República cree que si logramos acallar a los periódicos y a los comentaristas es preferible no publicar informe usted, para no revivir el asunto" ... Como puede verse, la prensa estuvo en su sitio.

Por último, debe mencionarse al resguardo aduanal de la frontera, que por la fuerza impuso respeto a la soberanía nacional amenazada impidiendo el tránsito por la frontera de ciudadanos extranjeros armados, y a la Western Federation of Miners que, en pleno conflicto, hizo publicar el día 2 de junio las siguientes declaraciones: "La convención de la Western Federation of Miners adoptó hoy resoluciones referentes al disturbio de Cananea, en esta forma: Visto que los despachos telegráficos anuncian el hecho de que los mexicanos en las minas de Cananea, México, piden aumento de salarios, procurando con esto mejores condiciones contra la violencia establecida hasta ahora en México y visto que la Western Federation of Miners simpatiza con las clases que luchan en todo el mundo y no distingue raza ni credo en la batalla por la libertad individual, dicta lo siguiente: Resuelto que deplora

la pérdida de vidas y propiedades, la Western Federation of Miners en asamblea reunida manda felicitación a los mexicanos, confiando en que sus impulsos para conseguir un tipo más alto de vida sean coronados".

1 *La huelga de Cananea*, Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana, Vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

2 "Por contrato" se entiende en el lenguaje obrero que por una faena determinada se pagará una cierta cantidad, pero como los contratistas quedaban en libertad de poner menos trabajadores para ahorrar mano de obra y consecuentemente salarios, resultaba que algunos mineros quedarían sin trabajo y los empleados trabajarían más durante una jornada más larga.

3 En los informes que la empresa proporcionó al gobierno del Estado, en el curso de las investigaciones posteriores a la huelga, aparecen algunos norteamericanos como participantes en el movimiento: William Cunneham, John Moore, James Walsh, George Woods, M. C. Kelley, y otro más de apellido Crowley.

4 He aquí algunas expresiones de ese discurso, tomadas al azar: "... esa Paz que disfrutamos nunca ha existido en la conciencia" ...; "... enseñad a los funcionarios [del gobierno] que el derecho de gobernar reside únicamente en vosotros" ...; "... el espíritu público se prepara: a vosotros corresponde precipitar los acontecimientos" ... etc. El malestar obrero se debía no tanto a los salarios bajos como en la diferencia de sueldos pagados a los obreros norteamericanos y mexicanos; William C. Greene afirmaba, hablando de los salarios que pagaba su empresa: "¿Dónde en la República Mexicana, fuera de Cananea, pueden recibir iguales sueldos?"

festación teatral, valga la pena consignar, al menos, que sus hazañas guerreras y sus valerosos caciques fueron posteriormente tema para una gran cantidad de obras teatrales, desde Lope de Vega hasta nuestros días.

En el siglo XVII, en las fiestas religiosas, procesiones particularmente, comienzan a aparecer ciertas pantomimas y recitados para llegar luego a la representación de Autos Sacramentales. Estos Autos eran generalmente adaptaciones realizadas por los religiosos, tal vez para una más fácil comprensión. Desgraciadamente, de estas piezas solamente algunos fragmentos han llegado hasta nuestros días.

La primera noticia del levantamiento de un escenario en tierra chilena, nos la da Nicolás Peña en un estudio del teatro chileno, cuando dice: "en 1633, con motivo de una gran fiesta al presidente Lazo de la Vega, el 11 de septiembre, en un teatro de vara y media de altura se representaron comedias por capitanes, sargentos, mayores, licenciados y nobles del reino".

La primera obra de autor nacional surge en 1693, al presentarse en la ciudad de Concepción *El Hércules chileno*, el nombre de cuyo autor ha desaparecido al igual que su obra, en la que enaltecía la figura gigante del gran cacique araucano Caupolicán.

En 1777 se establece un teatro permanente, ya que hasta entonces las representaciones se hacían al aire libre. Se dan a conocer otras obras: *El domine Luca* y *Arauco domado* de Lope de Vega; *El desdén con el desdén*, de Moreto, y *Los españoles en Chile* de González Bustos.

Con la Independencia (1810), Camilo Henríquez, Fraile de la Buena Muerte y creador del primer periódico chileno, llamado *La Aurora de Chile*, escribe *La Camila*, drama en tres actos, que en nuestros días sólo sirve como documento para investigadores, ya que teatralmente no resiste un análisis; pero en cambio nos muestra cómo el creador de la prensa chilena supo ver en el teatro un medio directo y eficaz para propalar sus ideales de libertad y progreso, aparte de confirmarse en él al gran visionario que, en *La Camila*, vaticina el progreso industrial y espiritual del país.

El movimiento literario de 1842, año de la fundación de nuestra Universidad, dio un gran impulso a la producción dramática. El 28 de agosto de ese año, Carlos Bello estrena con ruidoso éxito *Los amores del poeta*; en 1854 Rafael Minvielle da a conocer su drama *Ernesto*; en 1856, José Antonio Torres estrena *La independencia de Chile*, y en 1858 Guillermo Blest Gana ve representado su drama *La conjuración de Almagro*. Son éstos los autores más destacados de este período de teatro romántico e histórico y que antecede a un teatro fuertemente costumbrista, cuyo más alto exponente es don Daniel Barros Grez, que escribe su producción —más de veinte obras— en el período comprendido desde 1870 a 1903, y a quien consideramos como uno de los clásicos de nuestra dramaturgia.

Fue Daniel Barros Grez un hombre múltiple: agrónomo, constructor, arquitecto, músico, inventor de instrumentos musicales, coleccionista de cerámicas, fabulista y autor teatral. En sus actividades profesionales hizo el trazado de

EL TEATRO EXPERIMENTAL

PARA HABLAR sobre el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y en particular sobre su organización interna (gracias a la cual este teatro ha realizado quince años de labor ininterrumpida, *modificando y renovando el movimiento teatral*), comenzaremos por hacer una breve reseña de lo que ha sido el Teatro en Chile desde sus comienzos, hasta enlazar con el año 1941 en que surgió en nuestra Centenaria Universidad el Teatro Experimental, bajo la dirección de Pedro de la Barra, que después de quince años continúa a la cabeza del movimiento, y a quien rindo en este momento el homenaje más sincero.

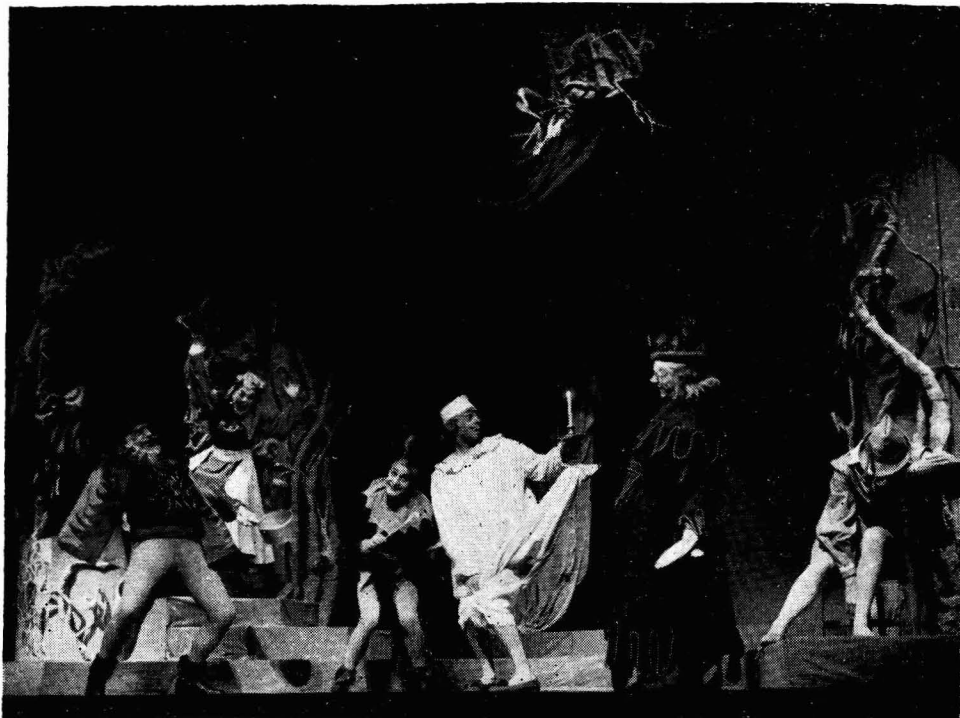
A la llegada de los conquistadores, según algunos historiadores, se podían adivinar entre nuestros indios araucanos algunas manifestaciones que podrían

de la UNIVERSIDAD DE CHILE

Por Domingo TESSIER

considerarse *teatrales*. El "rpto de la novia", ceremonia anterior al matrimonio, era debidamente ensayada, y daba oportunidad al lucimiento de los poetas que cantaban, en largas tiradas, las glorias guerreras de su pueblo.

Si bien es cierto que entre nuestros indios no encontramos una real mani-



Escena de "No es cordero, que es cordera"

calles de varias ciudades del país; construyó iglesias y edificios públicos; instaló el servicio de agua potable de la ciudad de Guayaquil, Ecuador; planeó jardines, etc. Como novelista, su obra *El huérfano*, en seis voluminosos tomos, y *Las aventuras del perro Cuatro Remos* alcanzaron gran fama; la última de ellas fue publicada, en forma de apasionante folletín, en uno de los diarios de mayor circulación del país. Escribió más de quinientas fábulas y llenó cuadernos y cuadernos de versos atacando acremente la figura de Balmaceda, en cuyo período de gobierno estuvo encarcelado en varias oportunidades. Era un versificador incansable. Alguien llamó últimamente a Barros Grez "el Leonardo chileno", calificativo que indudablemente es excesivo, pero que refeja, en todo caso, la admiración que su obra múltiple ha despertado en los estudiosos de mi patria.

Es en el Teatro, sin embargo, donde su obra alcanza relieves extraordinarios por lo que hay en ella de conocimiento de la técnica teatral, y sobre todo por haber enfocado siempre una realidad chilena, que resalta por un profundo conocimiento del hombre, sus costumbres, sus conflictos y su lenguaje. Es en este sentido, particularmente, en el que Barros Grez nos deja una herencia valiosísima.

Me voy a permitir citar un juicio de Barros Grez sobre la misión literario-teatral; dice: "Creo en lo sagrado de la misión literaria, tengo una fe profunda en la eficacia de este fecundo elemento de progreso, y estoy además convencido de que la literatura como expresión social, no sólo debe relatar el pasado histórico y pintar el modo de ser actual, dando testimonio de la vitalidad de un pueblo, sino que ha de transparentarse en ella el porvenir, expresando todas las esperanzas y dando forma a todas las nobles aspiraciones civiles, políticas y religiosas de la sociedad. Es menester que las sociedades aprendan y vean claramente el origen de donde vienen, el fin hacia donde van y la manera actual de marchar a este fin. He aquí la labor de nuestra literatura y nuestro teatro".

Inspirado en estos principios, Daniel Barros Grez escribió su teatro que será siempre de permanente actualidad. Sus obras *Como en Santiago* y *Casi casamiento*, *Cada oveja con su pareja*, *El tutor y su pupila* y *El ensayo de la comedia* han sido reactualizadas a partir de 1947 por el Teatro Experimental y otros grupos teatrales, alcanzando las dos primeras más de cien representaciones en la Capital y provincias. *El ensayo de la comedia* ha sido objeto de especiales estudios; se la considera un anticipo a Pirandello, y lo es indudablemente en la forma, aun cuando no en el fondo.

Me he detenido algo más de la cuenta en este autor por tratarse del verdadero iniciador del teatro nacional y por la influencia que su obra tiene en nuestra dramaturgia; influencia que es notoria, particularmente, en sus contemporáneos, entre los cuales se destacan Rafael Allende, Román Vial y Antonio Espiñeira, autor de *Chincol en Sartén*, (considerada por Mariano Latorre, uno de nuestros más destacados escritores criollistas, recientemente fallecido, como la mejor obra chilena) y Daniel Caldera, autor de *El tribunal de honor*, drama que también se ha reactualizado con éxito y considerado como la mejor obra dramática del siglo pasado.

El haber dado a conocer al público chileno la producción dramática de estos autores del siglo XIX, ha significado para nuestra realidad el ligarnos con el pasado y el sostener una tradición hasta hace poco desconocida y que actualmente pesa e influye en la orientación de nuestros jóvenes dramaturgos, que tras los naturales y comprensibles intentos de "teatro Universal", así, entre comillas, vuelven a mirar hacia su realidad nacional, hacia el interior del hombre chileno, sea éste pescador, minero, ovejero, huaso o potentado de la bolsa y la banca, y que así escriben ahora un teatro acorde con el momento histórico-teatral que vivimos.

Alrededor de 1915 aparece otra generación de autores: Aurelio Díaz Meza, Germán Luco Cruchaga, Antonio Acevedo

Hernández en lo rural y costumbrista, Eduardo Barrios, Daniel de la Vega, Carlos Cariola, César Bunster en otros géneros, en que Chejov particularmente hace notar su influencia. Comienzan a surgir las compañías nacionales y aún recordamos los nombres de Lillo, Bágüena, Burhle, de la Sotta, cuarteto de buenos actores ya desaparecidos, y que junto a Alejandro Flores, Rafael Frontaura y Lucho Córdoba mantienen viva la inquietud teatral hasta el año 1935 en que comienza a apagarse, hasta desaparecer totalmente, salvo algunos intentos respetables pero que no significan nuevos aportes, y que por ello no tienen mayor trascendencia.

Durante todo este período, en el campo de la interpretación y montaje de las obras teatrales, se siguieron los moldes establecidos por el teatro español con la visita de Borrás, Paco Morano, María Guerrero, y por gran cantidad de artistas hispanos que hicieron de Chile su segunda patria. Esta enseñanza fue sin duda valiosa para nuestro incipiente teatro; pero andando los años, nuestros intérpretes no pasaron más allá de ser una falsa imitación de estas figuras, y luego "una imitación de la imitación". Se hacía teatro de *clisé*, de fórmulas aprendidas y aplicadas en todo género teatral. Nuestro teatro no era dueño de una verdad con sello nacional y parecía desconocer la realidad de su medio. A esto se agregó la desesperación de vencer al cine, que año tras año ganaba terreno, y se improvisó el teatro y con ello se perdió el verdadero sentido profesional.

Los autores también buscaron el éxito fácil; surgen los "adaptadores", y así, de 1930 a 1944, apenas si se dan a conocer cuatro o cinco obras nacionales que podemos considerar positivas en nuestra dramaturgia. Entre los intérpretes aparece de vez en cuando alguna figura promisoría que luego cae en la "rutina teatral".

Se dejaba, pues, sentir la necesidad de revivir y renovar el ambiente teatral.

Como todo movimiento renovador, apareció el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, no como el capricho de varios hombres, sino para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y por lo tanto en la atmósfera intelectual y artística del país entero. Tal necesidad fue una manifestación especial de esa inquietud de realizarse plenamente y de buscar nuevos caminos que desde hacía varios años se anunciaban en el campo económico, político y social y en todas las demás manifestaciones de la cultura.

Este Teatro se formó en un comienzo con la unión de grupos teatrales de la Escuela de Leyes y el Instituto Pedagógico, que desde 1935 hacían una labor entusiasta y permanente dentro del marco de sus aulas, experimentando con Lope de Rueda y Cervantes. El Rector don Juvenal Hernández acogió a estos muchachos de 17 a 24 años, y fue así como el 22 de junio de 1941, el Teatro Experimental enfrentó al público por primera vez con la presentación de *Ligazón* de Valle Inclán, y *La guarda cuidadosa* de Cervantes.

Examinando el panorama teatral de nuestro país, pareció evidente que el nuevo organismo debería propender al desarrollo de cuatro puntos, *los que no sólo podrían producir una favorable*

reacción en nuestro ambiente, sino que constituirían sus objetivos permanentes. Ellos eran: difusión del teatro clásico y moderno; teatro-escuela; creación de un ambiente teatral, y presentación de nuevos valores.

El Teatro Experimental, desde el punto de vista histórico, representa en Chile un movimiento similar a los movimientos de renovación teatral surgidos a fines del siglo pasado y comienzos de éste en Europa, con Stanislavsky, Copeau, Dullin, etc., y reproducidos más tarde en Estados Unidos hasta llegar a Elia Kazan.

Su existencia en la Universidad se debe a que sus iniciadores eran estudiantes universitarios. Pero este Teatro no fue creado para ser un típico teatro estudiantil, con las limitaciones que este carácter impone, ni tal debía ser su condición. Sus fundadores consideraban, ade-

más, que la presencia de un teatro dentro de la Universidad quedaba plenamente justificada de acuerdo con un concepto moderno de la misma, según el cual, junto a las actividades puramente docentes y de investigación, se desarrollan labores artísticas destinadas a fortalecer la acción de difusión cultural de la Universidad y a influir determinantemente en la evolución artística del país. Basada en estos principios la Universidad posee actualmente la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet del Instituto de Extensión Musical, el Coro Universitario y los departamentos de Cine y Radio.

La existencia del Teatro Experimental no está en modo alguno reñida con una organización de tipo profesional no comercial. A lo largo de 15 años ha podido llegar a una profesionalización total dentro de la Universidad. Todo ello facilita el logro de sus propósitos artis-

ticos. Gracias a este respaldo amplio es como el Teatro Experimental cuenta en la actualidad con 70 miembros-actores, directores y técnicos— rentados en diversas categorías, lo que les permite no sólo dedicarse de lleno al trabajo de la escena, sino seguir cursos de perfeccionamiento en la Escuela de Teatro.

Paralelamente al desarrollo y crecimiento del Teatro Experimental, surgió el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, sustentando, más o menos, los mismos principios; aparecieron los teatros de bolsillo, algunos de ellos muy bien orientados; se edificaron dos teatros de la Sociedad de Autores Teatrales y el teatro profesional, en general, subió a un alto nivel. La realidad actual es que en estos días, en Santiago de Chile, (1.200.000 habitantes) hay quince teatros con espectáculos vivos, incluyendo en este número cuatro compañías de revistas frívolas, cuya calidad no deseo juzgar, pero en las que se han refugiado algunos excelentes cómicos que vale la pena ver de vez en cuando.

El Teatro Experimental entendió la renovación teatral en nuestro país, en la siguiente forma:

Seleccionando en su repertorio obras que juzgaba de calidad y, por lo tanto, dignas de ser conocidas por nuestro público, y que no eran corrientemente presentadas por compañías profesionales. Nada limita al Teatro Experimental en la selección de su repertorio, que sólo está condicionado por su valor y las propias posibilidades del conjunto para realizarlas adecuadamente.

Presentando cuidadosamente sus producciones, tanto desde el punto de vista de la actuación e interpretación, como en lo que respecta a la presentación escenográfica y realización técnica.

Procurando que todos los que pasan por su escuela de Teatro —a la que me referiré más adelante— obtengan los medios necesarios y más modernos para su eficiente desempeño en las actividades escénicas, y al mismo tiempo información en el espíritu del nuevo teatro.

El Teatro Experimental no sólo aspira a mantener una o más compañías que desarrollen una labor continuada —en la actualidad posee tres, dos en la Capital y una en jira— sino que contribuye a la formación de grupos teatrales en las principales ciudades del país. Los egresados de su Escuela tienen de este modo un campo propicio para aplicar los conocimientos adquiridos como actores, directores y técnicos.

Organizado en esta forma, sustentado por un activo y nuevo espíritu, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se ha convertido en un inmediato y seguro medio de difusión artística por medio del Teatro en nuestro país.

Sobre nuestra organización podría decir mucho más, pero temo extenderme demasiado; lo que sí quiero agregar es que el sistema democrático con que se rige nuestro teatro es tal vez la clave de la armonía y espíritu de compañerismo reinante entre sus miembros, cuya resultante es la larga vida del Teatro Experimental y su regular crecimiento.

Ahora bien, ¿con qué obras logró el Teatro formar al público que ahora lo



Algunos de los programas del Teatro experimental de Chile

sigue casi incondicionalmente? El año 41 nos preguntamos: ¿Qué obras deberían ser representadas?

Nos decidimos, como ya dije, por aquellas que más se ajustaran a la capacidad de nuestro elenco y al mismo tiempo sirvieran de estímulo a nuestro ambiente. En un comienzo con piezas cortas, típicas de una época. Después, y considerando que en Chile no existía una tradición teatral sólida, que no se había producido un movimiento que mostrara parte de las mil facetas del Arte del Teatro, y para dar a conocer nuevas normas y nuevas concepciones optamos por lo más representativo de la literatura dramática universal. Y así pasamos, lentamente y con tino, desde lo simple a lo más complejo, no sin cometer algunos errores, que significaron, por otra parte, las mejores experiencias.

En 15 años de vida el Teatro Experimental dio a conocer, del teatro español: la *Egloga VII* de Juan del Encina; varios pasos de Lope de Rueda y entremeses de Cervantes; de Lope de Vega. *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*; de Fernando de Roxas *La Celestina*, en versión del escritor español Ricardo Morales; comedias de Tirso de Molina y Calderón de la Barca y otras piezas breves.

Del teatro norteamericano obras de Arthur Miller y Thornton Wilder; más *Vive como quieras* y *El bosque petrificado* y varias obras de O'Neill.

Del teatro clásico inglés: *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes* de Shakespeare. Esta última en versión del insigne poeta español León Felipe, que en México se presentó bajo el título de *No es cordero... que es cordera*. Presentamos también *Volpone* de Ben Jonson, que fue un espectáculo de gran belleza plástica.

Molière fue conocido por nuestro público a través de *Las preciosas ridículas*, *El médico a palos* y *Tartufo*. El año 41 representamos *La farsa del Licenciado Pathelin* en una refinada versión de Rafael Alberti.

Autores y obras europeas: Robert Merle con *Los geniales Sonderling*; Luca Caragiale, autor rumano del siglo pasado, con *Una carta perdida*; Graham Greene, Pirandello, Bernard Shaw, Ugo Betti, Chejov, Priestley, Jean Anouilh, Goethe con *Ifigenia en Táurida*, Emmanuel Robles, Bertold Brecht, Andréiev, y otros muchos autores que sería largo enumerar pero que, en su totalidad, pasan de un centenar.

Si agregamos a esta labor del Teatro Experimental las representaciones del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, del Teatro de la Universidad de Valparaíso, de la Universidad de Concepción y las compañías comerciales, veremos que en Chile tenemos informado al espectador —con las limitaciones que reconocemos— del desarrollo del teatro universal.

No me he referido a la producción dramática nacional al enumerar el repertorio, porque este aspecto debe ser considerado especialmente, ya que es especial y fundamental la importancia que le damos. Sabemos que lo más positivo que puede dejar un movimiento teatral es una dramaturgia sólida.

Junto al repertorio universal, el Teatro Experimental, tras cuidadosa selección, fue dando a conocer lo más repre-

sentativo del Teatro Chileno. Durante bastante tiempo las obras nacionales fueron acogidas con frialdad por el público y en no pocas oportunidades constituyeron sonados fracasos. Estas obras no resistían la comparación con nuestro repertorio universal y el público no manifestaba interés en el teatro chileno. Fue arduo trabajo para nosotros el encontrar el camino a seguir en este problema. Creamos, en primer lugar, un Concurso de obras teatrales, el que permitió la aparición de nuevos autores cuyas obras se representaron sin alcanzar los resultados esperados.

Nos propusimos, por fin, crear la *Sección de Estudios del Teatro Chileno* y encontrar la solución al problema AUTOR. Esta Sección se tomó la tarea de buscar en bibliotecas públicas y privadas la producción teatral a partir de comienzos del siglo pasado. Más de 500 obras fueron leídas y analizadas; el resultado de este trabajo se encuentra en un *cardex* especial, indicándose la cantidad de in-



Escena de "El tío Vania"

térpretes, el resumen del argumento, un juicio crítico y otras observaciones de interés. Es gracias a este trabajo, que lleva varios años de ininterrumpido estudio, como logramos redescubrir a Daniel Barros Grez, Germán Luco, Daniel Caldera y otros. Reunimos así, también, gran cantidad de obras, que son corrientemente proporcionadas a compañías y grupos de aficionados que tenían que recurrir a obras de dudosa calidad para hacer sus repertorios.

Esta búsqueda nos significó el encuentro de gran cantidad de obras inéditas, manuscritos, programas, y otros recuerdos de teatro, lo que hizo surgir la idea de la creación de un *Museo-Archivo del Teatro Chileno*. El Museo que lleva dos años de vida y se encuentra instalado en el foyer de nuestro teatro permanente, provoca el interés y la admiración del público que ha cooperado entusiastamente a su incremento. En él se pueden hallar programas teatrales a partir de 1828 anunciando terribles melodramas, pelucas usadas por los actores de comienzos

de siglo, bocetos de decorados a partir de 1916, etc. Con este material e infinidad de manuscritos acumulados, más otro tipo de documentación existente y por recopilar, queremos escribir, dentro de algunos años, la Historia completa del Teatro Chileno.

La Sección de Estudios realiza semanalmente lecturas de obras nacionales —en algunos casos dialogadas por alumnos de la Escuela— que son seguidas de un foro de discusión y análisis con el autor. Estas lecturas dramatizadas han sido de gran beneficio para varios autores, que estrenaron con éxito algunas de las obras estudiadas en estos foros.

Un punto aun no realizado por la Sección es la creación de un Centro de Estudios Filológicos y Lingüísticos para investigar el desarrollo histórico del lenguaje chileno, así como su forma actual, en las distintas regiones del país. Este aspecto del lenguaje nos preocupa fundamentalmente, por tener diversos matices a lo largo del país y porque nuestro lenguaje popular ha sido, por mucho tiempo, desvirtuado y falsificado en las versiones teatrales, y más aún, en las radiales.

Otro aporte para despertar la inquietud por el Teatro Nacional fué la organización del Primer Festival de Teatro Aficionado que se realizó, en Santiago, a fines del año pasado, con la participación de 49 grupos de teatro, 23 en forma activa y el resto como observadores. Fue este Festival la nota teatral del año, ya que en 10 días se representaron 23 obras nacionales en un acto, muchas de ellas proporcionadas a los grupos por la Sección de Estudios. El balance de este Festival fue por demás positivo: durante su realización se echaron las bases de la Federación de Teatros no-profesionales, se dieron a conocer varios autores jóvenes y, en fin, por primera vez en Chile se dio este caso de reunir a más de 400 actores aficionados, que después de este contacto regresaron a sus provincias con un caudal de nuevas experiencias.

La Federación de Teatros no-profesionales está actualmente organizando concursos zonales, cuyos vencedores se presentarán en Santiago a mediados del próximo año. Los conjuntos que integran la Federación son filiales del Teatro Experimental que les proporciona ayuda técnica, repertorio y, en algunos casos, directores para los montajes de las obras. Por otra parte, la Universidad de Chile realiza Escuelas de Temporada en diversas ciudades del país en las que nunca faltan cursos de Actuación Teatral, Escenografía y Dirección Escénica, cuyas cátedras son servidas por miembros del Teatro Experimental.

He expuesto rápidamente la forma como el Teatro Experimental enfoca el problema del Teatro Nacional: tratando de crear un ambiente propicio y estimulante para el autor a través de un trabajo permanente con los grupos teatrales profesionales y aficionados. A lo dicho debo agregar que la Escuela de Teatro ha creado un curso de Técnica Literaria del Drama, al que asisten regularmente varios autores noveles y otros consagrados.

Felizmente este esfuerzo por defender y superar nuestra producción dramática ha dado ya buenos frutos: la calidad de las obras presentadas a los últimos concursos sube notablemente de nivel y los estrenos nacionales en los últimos años



Escena de "El Alcalde de Zalamea"

constituyen el éxito artístico y económico de las temporadas, como lo han sido *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández, *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga y *Carolina* de Isidora Aguirre. Otros autores de éxito son Sergio Vodanovic con *El Senador no es honorable*; Julio Assmussen, autor de *Aló, aló, número equivocado* y Gabriela Roepki con varias obras. Después de esta enumeración es casi innecesario destacar el papel que está jugando la mujer en la producción teatral de Chile.

Pero queda algo por considerar: este volumen de realizaciones y este permanente crecimiento de nuestra entidad, son posibles gracias a la inicial preocupación de formar nuevos valores, que ahora comparten altas responsabilidades en las diversas secciones del teatro.

Desde su fundación, el Teatro Experimental se preocupó de formar nuevos elementos. Al comienzo, probándolos en pequeños papeles y dándoles la oportunidad de subir a un escenario; luego con cursos breves, en los que los profesores, más que enseñar, buscaban un sistema de enseñanza, y, finalmente, con la creación de la Escuela de Teatro que lleva ya ocho años de vida.

La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, basada en el sistema Stanislavsky, es un organismo dependiente del Teatro Experimental. Su finalidad es proporcionar al alumno los medios adecuados para la formación del artista de teatro: actor, director, escenógrafo. Es indudable que la complejidad del teatro moderno, con el nuevo arte de Director,

las nuevas técnicas escenográficas, los sistemas modernos de iluminación y la extensión psicológica del arte del actor, exigen métodos de entrenamiento y conocimientos teóricos que sólo pueden ser proporcionados por una escuela en la que se acentúe la *unidad del fenómeno teatral*. Es por esto por lo que los alumnos que ingresan a la Escuela, cualquiera que sea la especialidad elegida por el estudiante, deben cursar y rendir exámenes de todas las materias de primer año que comprenden asignaturas y trabajos prácticos referentes a los principales aspectos del resultado escénico: dramaturgia, actuación e interpretación, dirección, construcción y pintura de decorados, maquillaje, historia del teatro, técnica literaria del drama, diseño de trajes, iluminación, esgrima, etc. En esta forma todo estudiante adquiere un conocimiento de primer grado de todos los problemas teatrales, a la vez que se le abre a su incentivo un panorama variado en el que puede elegir el camino más adecuado a sus aptitudes. En el segundo y tercer años los planes se ordenan en tres grupos diferentes, en los que se acentúan los estudios de especialización del actor, director o técnico.

Así, pues, el muchacho aficionado ingresa a la Universidad a seguir la carrera del teatro. Tiene la misma categoría universitaria, en todos los aspectos, que el estudiante de Medicina, Arquitectura, etc. Nuestra escuela acepta en primer año a 25 alumnos, tras una cuidadosa selección entre un centenar de postulantes, y se honra en tener, entre su alumnado, a estudiantes del Perú, Costa Rica, Argentina, Venezuela y otros países latinoamericanos.

Los alumnos egresados del tercer año pasan a formar parte —si así lo desean— de la planta de actores del Teatro Experimental, después de un año de postulado, o bien ingresan a compañías profesionales. La directiva misma de la Escuela se preocupa de que sus egresados *ejercen su profesión* y, en este sentido, los orienta y ubica dentro del ambiente teatral que cada día es más propicio a la realización.

Esta Escuela se complementa con una Escuela Nocturna para estudiantes, empleados y obreros, cuya matrícula pasa actualmente del centenar de personas.

Dentro de este plan de enseñanza de

teatro, debo también hacer mención de los cursos que existen en los Liceos, y algunas recientes experiencias que se están desarrollando con particular interés en la Escuela de Sordo-Mudos, en el Manicomio Nacional, la Casa Nacional del Niño y la Cárcel Pública, con profesores del Teatro Universitario.

Resumiendo lo expresado hasta este momento, creo que el Teatro Experimental ha cumplido —por lo menos en parte— con los cuatro puntos propuestos en el momento de su fundación: difusión del Teatro clásico y moderno; Teatro-Escuela; creación de un ambiente teatral y presentación de nuevos valores.

Estamos conformes con lo realizado, pero nos sentimos comprometidos a esforzarnos aun más por la confianza que hemos despertado en el público, en los centros educacionales y en las autoridades.

El mérito de esta labor no recae en un solo hombre, sino en un grupo de hombres que, unidos por un mismo espíritu, han sabido sacrificar toda vanidad personal y trabajar por igual por este ideal del teatro, dentro de una disciplina férrea, sin perder su ímpetu juvenil e inquieto de los primeros años.

He expuesto hasta aquí, rápidamente, los quince años de Teatro Universitario, pero no quisiera terminar sin exponer, siquiera, ciertos aspectos que nuestro teatro ha estado olvidando hasta la fecha y que serán nuestra preocupación inmediata: nuestro repertorio debe enriquecerse con obras de autores latinoamericanos; debemos mirar más hacia el público de mañana creando un Teatro Infantil —aspecto que el Instituto Nacional de Bellas Artes de México ha sabido enfocar sabiamente— y debemos tratar de provocar un real intercambio teatral con los países latinoamericanos a quienes estamos unidos, además del idioma, por las mismas realidades y esperanzas.

En el momento actual, en que el teatro se encuentra en un período de resurgimiento en Latinoamérica, es cuando sus dirigentes deben reunirse en un Congreso Latinoamericano de Teatro para que nos conozcamos más profundamente y para seguir buscando, por el mismo camino, el camino apasionante del teatro, la realización de nuestros ideales comunes.



Escena de "Viento de Proa"



Escena de "La profesión de la Sra. Warren"