

# LA ESCENOGRAFÍA Y EL MOVIMIENTO RENOVADOR DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS EN CHILE

**BERNARDO TRUMPER ROÑIS**

Escenógrafo

**Crisis social y cambio de las concepciones teatrales**

No basta la raíz griega que origina la palabra escenógrafo (escena y dibujar), ni las definiciones que da el Diccionario de la Lengua Española para la palabra escenografía: "Arte de pintar decoraciones escénicas" entre otras, para comprender el significado del término. Es siempre más fácil definir algo en forma negativa. Podemos decir que la escenografía no es una rama de la decoración de interiores, no es artesanía, aunque requiera de artesanos, no es un fondo pintado, no es un cuadro, no es ornamentica, no es arquitectura, no es un puro juego de líneas, colores, volúmenes o formas, no es un *decorado*. La escenografía es un concepto y como tal evoluciona así como evolucionan las formas culturales humanas.

Hoy se debe entender por escenografía todas las consideraciones artísticas y estéticas que sirven de fundamento a las técnicas de producción teatral. Es el arte de crear el entorno total para una representación teatral. Es la creación de un ambiente, una atmósfera, que armonice con el pensamiento de un autor escénico. Estas consideraciones artísticas y estéticas se subdividen en diversas categorías tales como el diseño escenográfico propiamente tal, el diseño de vestuario, la utilería, el diseño de la iluminación.



El escenógrafo es un inventor de lugares, de imágenes. Crea el entorno de una representación teatral. Crea espacios que constituyen una *obra de arte*.

Uno de los principios fundamentales de la estética del teatro contemporáneo reside en concebir el arte teatral como una unidad absoluta. El teatro logra convertirse en obra de arte solamente cuando cumple con las leyes de un todo orgánico indivisible: la relación e interacción de cada una de las partes hace que cualquier cambio en uno de los componentes afecte el total.

El teatro es un arte en constante cambio, el cambio es parte de su naturaleza, y sus postulados estéticos están en constante evolución. Si a esa natural evolución estética del arte teatral sumamos la dinámica de los cambios que caracterizan al siglo XX, nos será más fácil comprender por qué el teatro en Chile entra en grave crisis, iniciando un franco receso con la llegada del cine sonoro en 1929, hasta su acentuada decadencia en la década del 30, para resurgir con una nueva vitalidad en el movimiento renovador de los teatros universitarios en la década del 40.

Se ha hecho mucho hincapié en la circunstancia de la llegada del cine sonoro a nuestro país para explicar la decadencia del teatro; sin embargo, son muchas las circunstancias que se unen para producir ese hecho.

A fines de la década del 20 y durante los años 30 mueren grandes actores nacionales: Arturo Bührle (1927), Nicanor de la Sotta (1927), Enrique Báguena (1930), Evaristo Lillo (1936); el teatro nacional comienza a desintegrarse física, materialmente. Por otra parte, el mundo entero entra en una gran crisis económica, Chile sufre la crisis del salitre, la estabilidad gubernamental es reemplazada por un período de anarquía, el ritmo de vida cambia, el cine sonoro llega con imágenes visuales diferentes, muestra otra forma de ver la realidad, surge una nueva forma de ver el mundo y al hombre en él. En 1932, Arturo Alessandri Palma asume la presidencia restableciendo con dificultad el régimen republicano en medio de una gran crisis financiera. Las ciudades chilenas comienzan a crecer, los tranvías eléctricos se hacen insuficientes y hasta lentos para el transporte de pasajeros; la crisis del salitre se enfrenta con el proceso de industrialización y fomento de la producción. En general, todo esto imprime un nuevo ritmo a la vida: es el gran esfuerzo por el desarrollo.

La crisis del teatro no es sino consecuencia de la crisis total del país.

El teatro es en esencia una estructura comunicativa y como tal implica un esquema de respuestas, de reacciones. Existe una correspondencia mágica entre la situación dramática y la situación social, a pesar de que el *arte* dramático florece al margen de la vida real.

La estructura teatral que se le entregaba a los espectadores chilenos de fines de la década del 30 no provocaba reacciones humanas que se manifestaran de acuerdo con las necesidades de comportamiento psicológico y cultural correspondientes al tiempo que se vivía.

Un determinado ritmo que existe en un momento histórico, suscita en el espectador un mundo de reacciones acordes a esa dinámica.

Mientras el mundo y el país adquirían una dinámica, un sentido visual destacado, puesto en evidencia por el cine sonoro, un

ritmo que respondía a la realidad del automóvil y del aeroplano, el teatro se mantenía en una inercia y en una disgregación ajena al carácter de estructura orgánica que caracteriza al arte teatral de este siglo y no ofrecía una representación de ese mundo ni de las relaciones e interacciones del mundo con el hombre.

Compartimos el pensamiento de Luigi Payrenson cuando plantea que el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella están presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época. En el teatro debe haber una voluntad estética que organiza la apariencia social, la representación simbólica del presente y del porvenir.

El arte dramático sólo es valedero con la condición de que exista una relación humana entre los acontecimientos presentados en el escenario y el material vivo de los espectadores, sus vivencias y sus aspiraciones.

El hombre chileno se encontraba movido por la inquietud, la incertidumbre, el clima de crisis económica e institucional; su mundo era la duda y la contradicción. Los intereses del hombre, sus modos de actuar, respondían al cambio de ritmo de la sociedad.

Era difícil, además, competir con Greta Garbo, Joan Crawford y John Barrymore en *Grand Hotel* o José Mojica y Mona Maris en una cinta que la publicidad anunciaba "toda hablada y cantada en castellano".

Las condiciones económicas imperantes, la gran crisis del salitre, la depresión mundial de los años 30, produjeron un aislamiento mayor de nuestro país que el naturalmente producido por la distancia geográfica. Chile se encontraba como una sociedad subdesarrollada en relación al proceso de difusión de la cultura de occidente. Esto produce un estancamiento en el que subsisten, esencialmente, los elementos culturales del pasado.

A un país cultural e históricamente circunscrito al mundo occidental tenía que resultarle insatisfactorio un teatro que no obedeciera al ámbito de una civilización que

respondía a leyes histórica y culturalmente más avanzadas.

El gran problema del teatro en Chile durante la década del 30 es que sobrevive como producto comercial no bien comercializado y no como expresión artística. Era un teatro seccionado, de grandes actores pero sin unidad orgánica. La imagen de la persona humana que se presentaba sobre el escenario no permitía el reconocimiento ni las aspiraciones de aquello que constituía el universo de la sociedad y civilización chilena, la que presentía una nueva forma de ver el mundo.

Los esfuerzos de Rafael Frontaura junto a la primera actriz Olvido Leguía representando *Padre* de Strindberg en 1933 no lograban recuperar el público para el teatro, el que

estaba sometido a otras tensiones internas que el drama no lograba liberar.

Se dice que la necesidad surge como un desajuste entre ser y contexto. Consideramos la necesidad como un impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido.

En la década del 30 se llegó a una representación contradictoria y artificial de la persona humana acentuada por la relación con el medio físico-teatral en que se desenvolvía. La imagen visual que se entregaba en el teatro no correspondía a la *necesidad* de imágenes verosímiles que el nuevo medio socio-cultural requería. El teatro entregaba imágenes sin vigencia, imágenes arcaicas, estereotipadas. Lo imaginario debe dar res-

"La fierecilla domada" de W. Shakespeare (1958). Escenografía e iluminación de Oscar Navarro. Vestuario de F. Debesa



puesta a las necesidades culturales. El teatro es un juego dialéctico entre lo que se vive, las vivencias del espectador y lo aún-no-vivido, la posibilidad; en otras palabras, aquello ya experimentado y lo susceptible de ser experimentado.

En la paradoja de la necesidad artística nos encontramos con el fenómeno de la aparición y desaparición de los movimientos estéticos. Cuando una forma, un medio comunicativo como lo es el teatro, no provoca una determinada cadena de reacciones en el espectador, significa que esa forma no le suministra la estructura poética comunicativa que provoque la reacción psicológica-emocional que los individuos de un determinado momento socio-cultural necesitan.

Aristóteles sostiene que los conceptos de mito, mimesis, vida, que son el centro de la tragedia (ampliamos el concepto de tragedia al más general de teatro) van ligados por la idea del *eikos*, lo verosímil según su calidad histórica. Lo verosímil varía con la historia. El mito, concebido como mimesis, hombre en acción o vitalidad, debe ser convincente para un público de acuerdo al momento histórico en que éste vive. Lo verosímil encierra el pasado, el presente y el futuro. De ahí que el arte teatral adquiere validez cuando establece una relación humana entre el acontecer dramático y las vivencias y expectativas de los espectadores. Es el encontrarse a sí mismos.

Podríamos sostener que el público chileno de los años 30 repudia la artificialidad del teatro que no responde a un concepto de verosimilitud, de vida, de acción, de conducta humana que es la que domina la época.

Esta es la situación, el contexto, en donde surge la necesidad cultural que viene a satisfacer el movimiento teatral universitario.

### Nuevas tendencias en el teatro occidental contemporáneo

¿Qué ha ocurrido y qué ocurre mientras tanto en la cultura teatral de occidente?

Desde el punto de vista escenográfico, podemos constatar que hasta mediados del siglo XIX domina la escena la formalidad

barroca caracterizada por decorados compuestos de rompimientos y fondos muy ornamentados que representaban perspectivas de calles, parques o interiores de palacios, todos realizados con una perfecta técnica del *trompe l'oeil*.

El romanticismo del siglo XIX mantiene la disposición escénica de rompimientos y fondos pintados, pero la perspectiva arquitectónica del barroco es reemplazada por una visión sentimental de la naturaleza.

La reforma del diseño escénico y de la estética del arte teatral comienza en 1870 con los trabajos del director-diseñador, George II, Duque de Saxe-Meiningen, un pequeño principado alemán. Es el rechazo al romanticismo y a la artificialidad de las puestas en escena. El Duque de Saxe-Meiningen rechaza los diseños pictóricos bidimensionales y establece que el entorno escénico debe responder arquitectónicamente a la presencia y acción tridimensional del actor. Si la fabricación del mundo escénico se modifica en tal forma es, compartiendo la opinión de Jean Duvignaud, porque la representación del hombre también varía.

En la última década del siglo el Naturalismo, producto de una nueva actitud científica, movimiento precedido por la novela -Emilio Zolá- se desarrolla en París con André Antoine y su Teatro Libre, 1887, y en Moscú con Konstantin Stanislavski y Vladimir Nemirovich Danchenko en su Teatro de Arte, 1897, quienes establecen el concepto de que el marco escénico o embocadura del teatro, que hasta entonces era el marco del cuadro pictórico, representa una imaginaria cuarta pared en la reproducción escénica de ambientes reales. Se pretende presentar una visión fotográfica del hombre y su entorno. La reacción en contra del Naturalismo aparece rápidamente y el siglo XX se inicia con un esfuerzo por recuperar la poesía de la visión teatral. Así nace el Simbolismo que desea representar en la escena no una reproducción exacta de la vida sino su esencia. Las características del Simbolismo pueden definirse en una simplificación de efectos y medios, se establece



"El círculo de tiza caucasiano" (1963). Escenografía de Guillermo Núñez. Dirección de Atahualpa del Cioppo.

una correcta interrelación entre actor y entorno; en contraposición al realismo naturalista, se sugiere más que se da y, sobre todo, se produce la síntesis teatral de todos los componentes: obra, actores, escenografía, iluminación.

Es Adolphe Appia quien formula teórica y prácticamente esta nueva forma de ver el teatro.

El Simbolismo refleja la interioridad del ser humano además de su relación con el entorno en que se mueve.

El Teatralismo, que rompe las barreras entre actores y público estableciendo una comunicación entre ambos, no solamente rechaza al Realismo selectivo o la simplificación de los simbolistas, sino que busca su inspiración en el espíritu mismo de lo teatral -el teatro es teatro-, haciendo obvios los recursos teatrales sin llevar a engaño. Edward Gordon Craig en Inglaterra, Robert Edmond

Jones en Estados Unidos, Max Reinhardt en Alemania, Jaques Copeau y Louis Jouvet en Francia y Vsevolod Meyerhold en Rusia tienen como propósito revelar y proyectar la esencia interior en vez de una realidad externa, trabajando con la imaginación del auditorio sin pretender engañarlo pero apelando a su emoción o a su inteligencia. Se habla de un arte teatral puro.

Después de la primera guerra mundial, surgen otra variedad de formas de ver el mundo como el expresionismo, el surrealismo, el futurismo, el constructivismo y muchos *ismos* más. Es la búsqueda de una libertad creadora.

#### **El contexto teatral chileno: factores para una renovación**

Nada de esta enorme evolución cultural que revoluciona al mundo teatral de occidente emerge en nuestros escenarios. Chile se

mantiene en la tradición de un teatro anterior a 1870. La escena nacional se encontraba retrasada en más de 70 años. A pesar de la larga trayectoria del teatro en Chile - nuestros historiadores se remontan a períodos tan lejanos como fines del siglo XVI- los primeros cuarenta años del siglo XX nos muestran una actividad teatral basada fundamentalmente en melodramas románticos y sainetes costumbristas, presentados escénicamente con actuaciones y puestas en escena correspondientes a la tradición de la primera mitad del siglo anterior y en escenografía se continuaba con la representación pictórica del lugar, esa que, nacida en el Renacimiento Italiano, durante más de tres siglos no tuvo rival. A nadie le importaba que los decorados estuviesen de acuerdo con el carácter de la obra ni que guardaran relación con los otros elementos de la producción, incluyendo a los actores.

Un caso excepcional en la escena de nuestro país representa el éxito de la Compañía Lucho Córdoba - Olvido Leguía, que nace en 1935, y cuya resonancia en un público teatral se debe, sin lugar a dudas, al ritmo contemporáneo que Lucho Córdoba, actor-director de amplia cultura, imprime a sus puestas en escena, sumado a la calidad de un elenco de grandes actores como Olvido Leguía, Esther López, Américo Vargas, todo lo cual daba cierta unidad y categoría a sus espectáculos. Baste recordar sus estrenos de *Arsénico y encaje antiguo* (Abril 1942) de Joseph Keyseling, *El camino a Roma* de Robert Sherwood (1943), *El fantasma travieso* de Noel Coward (1943), *La tía de Carlos* de Brandon Thomas (1943), *Cine, teatro y radio* del propio Lucho Córdoba (1945), donde incorpora el cine a la representación, anticipándose a *La Linterna Mágica* de Praga.

El proceso de re-elaboración cultural se inicia en el teatro chileno con la aparición en 1941 del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; sus primeras presentaciones se caracterizan por una mezcla de elementos precedentes y elementos culturales nuevos.

Este movimiento que surge con fuerza incontenible en 1941, tiene sus orígenes en un

grupo de jóvenes que en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile comienza a gestar, en 1934, la renovación y el renacimiento del teatro nacional. Un nuevo teatro no puede surgir de la nada: el amor al teatro de estos estudiantes se debe, sin duda, a la labor realizada, en un pasado muy próximo y latente aún en ese entonces, por grandes talentos histriónicos como Elena Puelma, Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Evaristo Lillo, Arturo Bührlé, Armando Moock, Carlos Cariola, Germán Luco Crucega y muchos otros que mantuvieron un fructífero y floreciente teatro nacional hasta 1929. No podemos predecir qué habría sucedido si las circunstancias históricas del país hubiesen sido otras que las anteriormente señaladas o si estos talentos no hubiesen sido víctimas de una situación teatral subdesarrollada que no los incitaba a la experimentación y que, por el contrario, los hundía en una realidad histórico-teatral estrecha, sumida en una ignorancia del acontecer teatral mundial que impedía toda posición investigadora hacia ese teatro que producía, en renovación contante, el mundo de occidente. Vale la pena destacar que España tampoco había recapacitado ni asimilado los profundos cambios culturales del teatro del resto de Europa. La dependencia cultural de la Madre Patria, derivada fundamentalmente por el idioma, mantenía a nuestros actores ignorantes de la evolución escénica del mundo contemporáneo.

La llegada de Margarita Xirgu en 1937 al frente de su compañía despertó en esos jóvenes universitarios una nueva aproximación al teatro. Chile había recibido anteriormente la visita de esta eminente actriz, 1913 y 1923, como primera figura de otras compañías españolas que se mantenían dentro de lo tradicional. La Xirgu, que junto a otros había iniciado el movimiento renovador que trataba de romper la pobreza cultural del teatro español, alcanza a desarrollar en su propio país una corta actividad teatral en el sentido indicado; la guerra civil y la caída del gobierno republicano la conducen a la América Hispa-

na, que ya conocía, a donde trae imágenes de un nuevo teatro representado por el talento renovador de Federico García Lorca y la cultura plástica de un joven escenógrafo: Santiago Ontañón.

El impacto de este nuevo teatro hace brotar como manantial incontenible la imaginación creadora de los jóvenes universitarios del CADIP, Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico.

Margarita Xirgu forma en Santiago una Academia de Arte Dramático. El 20 de Junio de 1941, la Escuela de Teatro de Margarita Xirgu presenta en el Teatro Municipal de Santiago *El enfermo imaginario* de Molière. Dos días después, el 22 de Junio de 1941 a las once de la mañana, el Teatro Imperio, el teatro de Lucho Córdoba, se llenó de juventud universitaria para ver la primera presentación del Teatro Experimental.

Es lógico que los movimientos renovadores de las artes nazcan dentro del ámbito universitario, comunidad fundamentalmente creadora y crítica que cumple con la necesidad de asegurar la continuidad y recreación de la cultura. Un rector joven, culturalmente avanzado, Juvenal Hernández, comprende el rol histórico y asume la responsabilidad de estimular todas las formas de actividad artística como función esencial de una universidad.

Los primeros intentos del Teatro Experimental no habían aún recibido el impacto de la cultural teatral europea. El encuentro con el teatro de la Xirgu cumple con su labor de estímulo, pero en ningún caso con el conocimiento profundo. El repertorio y las escenificaciones del Teatro Experimental responden y son eco de aquellas "Misiones Pedagógicas" y grupos como La Barraca de Federico García Lorca o el Teatro del Pueblo dirigido por Alejandro Casona que habían realizado una actividad teatral innovadora durante el gobierno de la República Española, como también las representaciones del Teatro Intimo de Barcelona creado por Adrián Gual. Dos de los fundadores del Teatro Experimental habían pertenecido y participado

en esos conjuntos, el dramaturgo José Ricardo Morales Malva y el escenógrafo Héctor del Campo.

Héctor y Santiago del Campo, José Ricardo Morales, Roser Bru, Leopoldo Castedo, hablan de sus experiencias teatrales en la península y, junto a la actividad teatral de Margarita Xirgu, condicionan formalmente las primeras presentaciones del teatro universitario. Es fundamentalmente el relato de la actividad renovadora incipiente del teatro español lo que reciben estos estudiantes chilenos.

Héctor del Campo cuenta que conoció a Pedro de la Barra en el Teatro Carrera, donde la Compañía Nacional de Teatro, encabezada por Rafael Frontaura y Enrique Barrenechea, hacía una de las temporadas en los últimos años de la década del 30. Allí del Campo conversa con de la Barra y le propone la creación de un teatro estudiantil similar a los de España.

El verdadero encuentro con el teatro europeo contemporáneo se produce recién a fines de 1942, con la llegada de Louis Jouvet. En noviembre de 1942 viene Louis Jouvet al Teatro Municipal de Santiago con *La escuela de las mujeres* de Molière y trae su famosa e histórica puesta en escena con escenografía de Cristián Bérard.

Este encuentro con el Teatralismo es decisivo para la evolución de los teatros universitarios.

### El aporte de los teatros universitarios

El propósito o finalidad del movimiento llamado Teatro Experimental era organizar y desarrollar todos los aspectos del arte teatral. En la revista Teatro N° 1 de noviembre de 1945, cuatro años después de su fundación, los fundadores del movimiento recapitulan diciendo: "Como todo movimiento renovador, surgió no por el capricho de uno o 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"; es por esto y para esto que

forman una organización que ofrece los medios para "buscar nuevas normas y nuevas concepciones que estén más de acuerdo con la realidad y el desenvolvimiento material y cultural del pueblo", apartando las viejas tradiciones solamente cuando estas estorben el camino.

La claridad conceptual del movimiento de la Universidad de Chile demuestra por un lado su origen literario -nace en el Pedagógico-, al mismo tiempo que su calidad de pioneros responsables de un trabajo experimental. Todo experimento requiere de la observación e interpretación de su resultado con una clara finalidad de conocimiento. Así lo entienden sus fundadores y es por eso que analizan y dejan testimonio de su hacer en diversas publicaciones.

El 17 de Octubre de 1943 se presenta por primera vez al público el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Sigue con casi tres años de diferencia la iniciativa del Teatro Experimental. El nuevo conjunto surge como expresión de los estudiantes de la Escuela de Arquitectura. Su origen responde a la misma necesidad que impulsa a los estudiantes del Pedagógico de la Universidad de Chile: hacer teatro como respuesta a una necesidad de expresión artística. Estos futuros arquitectos no dejan testimonio escrito de sus propósitos, ni establecen con la misma claridad los objetivos de su empresa. Los orígenes universitarios diferentes, producto de una formación académica diversa, conforman una clara distinción en la programación de las actividades de los primeros años y muestran las dife-

"Fuenteovejuna" de Lope de Vega (1952). Escenografía de Oscar Navarro. Dirección de Pedro Orthous.





rencias de las influencias que los guían en sus inicios.

Mientras el Experimental se mantiene en sus primeros años, 1941-1943, unido literaria y formalmente a la hispanidad con autores clásicos españoles unidos a un cubismo picassiano, el Teatro de Ensayo, 1943-1946, responde a las influencias de un repertorio más ecléctico, recogido de las obras de los diversos teatros de arte europeos que procuran la re-teatralización del teatro.

El Teatro de Ensayo nace un año después de la llegada de Jouvett, quien es uno de los impulsores más fuertes del Teatralismo, forma que rige las primeras representaciones de la Católica. El Teatro de Ensayo recoge de inmediato la herencia francesa de representación escénica que rechaza el Naturalismo y el Simbolismo en favor de una artificialidad en la puesta en escena.

La verdadera asimilación y transposición a una nueva realidad teatral se inicia con los viajes de estudio de los más destacados integrantes de los conjuntos universitarios.

Agustín Siré viaja durante dos años, desde 1946 a 1948, por Estados Unidos y Europa; Pedro Orthous y Fernando Debesa estudian en Francia, 1947-1948. Pedro de la Barra viaja en 1947 para regresar recién en 1950. Es el mismo Pedro de la Barra, en 1946, quien sostiene, refiriéndose al Teatro Experimental y a la creación de una Escuela Universitaria de Teatro, la necesidad de que "varios de sus miembros más acreditados vayan a los centros de mayor significación artística en Europa y los Estados Unidos a recoger concepciones, conocimientos y experiencias en todo lo relacionado con materias teatrales". (Revista Teatro Nº 3, mayo-junio 1946).

Este encuentro más directo con el mundo exterior completa, materializa mejor la aplicación del principio que guía al movimiento y que consiste en una percepción normal integradora del acontecer dramático-teatral.

Este principio se aplica a la interpretación de los autores, al trabajo de creación de

personajes y, en general, a todas las formas de expresión que se usan en el arte teatral. Se introducen en este acercamiento a una realidad cotidiana todos los elementos propios de una sociedad que se transforma con los avances tecnológicos y sus consecuencias socio-económicas. Se multiplican los ángulos de visión, no solamente en aquello que percibimos con la vista, sino que percibimos a través de los sentimientos y las emociones; es una nueva definición del hombre y del personaje, entendiendo el personaje como el hombre virtual creado por el actor.

Esta nueva forma de ver no sólo se manifiesta en la puesta en escena (que posiblemente es lo que resulta más obvio) sino en la forma en que se organizan las compañías teatrales, en el contenido de las obras como también en los sistemas de construir los personajes. Esta nueva visión permite dar vida a la escena iniciándose la comprensión por parte de los espectadores y, como consecuencia, la recuperación del público para el teatro, para culminar posteriormente con la aparición de una nueva dramaturgia nacional.

El teatro se transforma y se introducen diversas ideas estéticas que conllevan una transformación del público; podría decirse que éste se constituye en unidades estructurales. En la publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la Revista Teatro Nº 1 de noviembre de 1945, se dice textualmente refiriéndose a las funciones presentadas en sus dos primeros años de actividad: "Estas funciones se hicieron en las mañanas de los días domingo y a precios bajísimos, lo que correspondía a una táctica encaminada a solucionar el problema del público. El público había sido dividido en tres grupos: estudiantes e intelectuales, obreros y "público en general". Por razones demasiado conocidas, los estudiantes e intelectuales son más sensibles a este tipo de manifestaciones y, por lo tanto, estaban más dispuestos a interesarse en este nuevo movimiento y a colaborar en su desarrollo. Se visitaron los liceos y las escuelas, se habló y se convenció. De este modo, esas funciones

matinales se vieron cada vez más concurridas, no sólo por los estudiantes e intelectuales, sino que también por parte del "público en general".

La transformación de la representación escénica se hace posible en función de un público que puede gustar de espectáculos más complejos y de más difícil comprensión.

Estas compañías universitarias se transforman. En un inicio están constituidas en su totalidad por estudiantes universitarios y egresados de diversas facultades, quienes se estructuran en una organización en la que todos participan activamente tanto en el planteamiento de principios, en sus objetivos y en los planes de acción. El concepto rector del teatro como un todo integral los lleva a una organización profesional, en que el término adquiere el significado de *profesar*, organización en la que participan con igual incidencia los directores, actores, escenógrafos, dramaturgos y los técnicos.

Los teatros universitarios comprenden que su rol es buscar un lenguaje específicamente teatral que sea al mismo tiempo arte y representación del hombre contemporáneo. El éxito de *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, -Teatro Experimental, 1945- muestra la nueva imagen de la persona humana que corresponde a la nueva realidad social que vive el hombre, a los conflictos naturales del hombre moderno: son los seres comunes que pinta O'Neill, Priestley, Pirandello, Anouilh. Los hombres del día, el hombre común es el que atrae a los espectadores que se enfrentan a situaciones emocionales similares a las que ellos viven; baste mencionar los primeros grandes éxitos de los teatros universitarios en su primera década: *Nuestro pueblo* de Wilder, *Pígalión* de Bernard Shaw, -Teatro de Ensayo, 1949-, *La visita del inspector* de Priestley, *La loca de Chaillot* de Giroudoux, *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller.

Los teatros universitarios, ya profesionalizados, emprenden en su segunda década la meta de la sala propia, lo que los lleva a la consolidación del movimiento y a realizar una labor más fructífera.

El término *profesional* es para el movimiento renovador sinónimo de sentido de responsabilidad, de conocimiento y conciencia de que las cosas que se le confían deben llevarse a cabo con perfección respondiendo al nivel técnico, espiritual e intelectual de su época.

Los mismos nombres, Experimental y de Ensayo, no sólo significan intento, sino ante todo intento realizado y perfecto.

El Teatro Experimental logra su sala propia en 1954 y el Teatro de Ensayo en 1956.

La experiencia ganada por los viajeros produce frutos de inmediato. *La muerte de un vendedor* dirigida por Siré, *Fuenteovejuna* dirigida por Orthous y *Chañarcillo* dirigida por de la Barra marcan hitos entre 1950 y 1953 en el Teatro Experimental. Los diseños de Debesa, en el Teatro de Ensayo, para *El burlador de Sevilla*, *La Anunciación a María* y *Los zorros no duermen*, -1948, 1949 y 1950-, muestran la experiencia y la madurez adquirida en Europa.

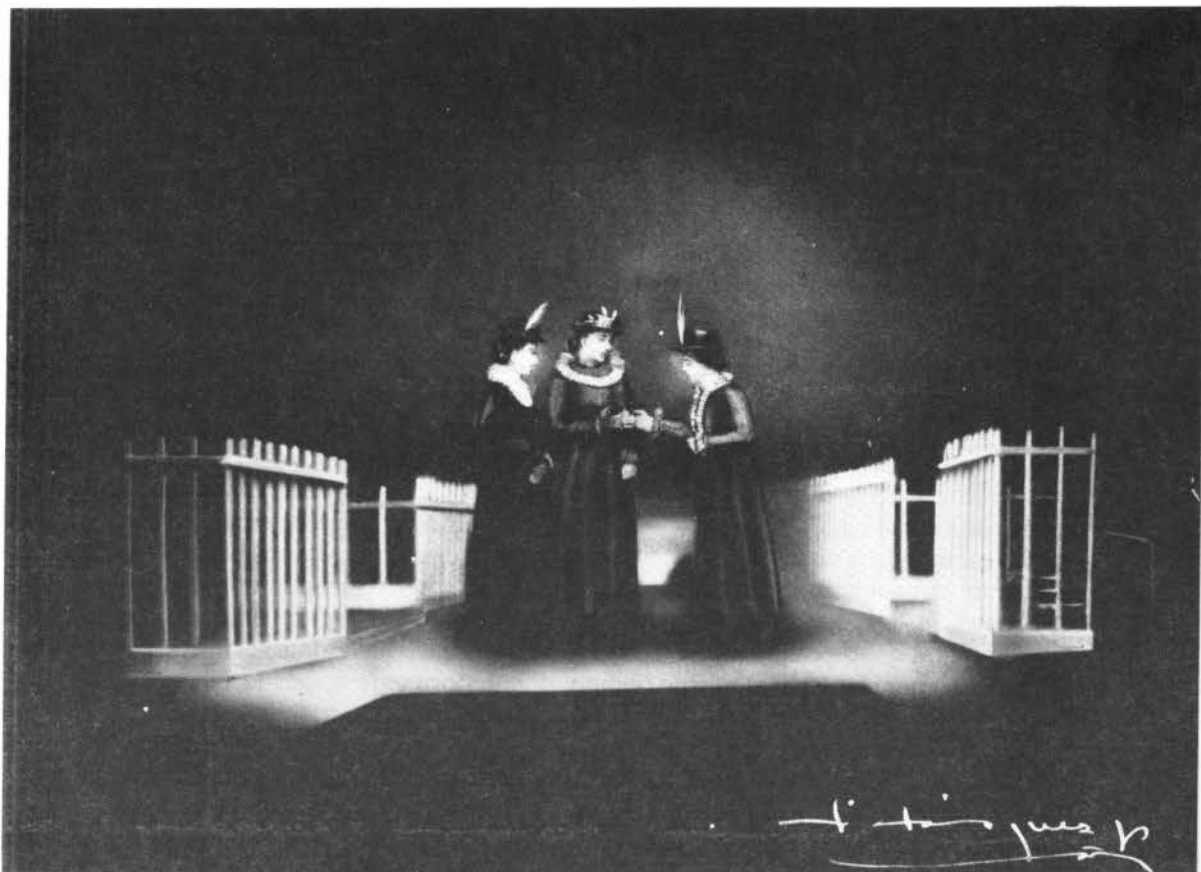
Pedro Mortheiru, Presidente fundador del Teatro de Ensayo, viaja a Europa y Estados Unidos en 1950 y asume interinamente la presidencia Fernando Debesa, quien deja de lado sus labores de escenógrafo.

En 1954 asume la Presidencia del Teatro de Ensayo Eugenio Dittborn, quien da una orientación diferente a este organismo, lanzándolo en arriesgadas y exitosas empresas como son las giras internacionales y las largas temporadas de impulsa al teatro chileno y a sus nuevos dramaturgos.

Pero es en la sala propia donde se produce la cristalización definitiva.

1954 marca una nueva etapa, tal vez la más sobresaliente en ambos teatros universitarios. Este auge y cumbre de la actividad de ambos grupos cumple su ciclo en 1968, año mundialmente histórico.

Estos catorce años pueden ser considerados como los más sobresalientes de esta parte de la historia del movimiento renovador; es el período en que sus producciones alcanzan el nivel de obras de arte. Contenido y forma constituyen un todo. El auge logrado



"Nuestro pueblo" de Thornton Wilder (1945). Boceto escenográfico de Héctor del Campo.

por la calidad integral de las puestas en escena trasciende nuestras fronteras y el teatro chileno logra el reconocimiento internacional. El año 1954 marca, además, el inicio del intercambio entre los dos teatros que hasta entonces han permanecido celosamente separados. Mortheiru dirige y Debesa diseña y es estrenado como dramaturgo en el Experimental, Eugenio Guzmán dirige en el Ensayo y algunos escenógrafos participan en ambas compañías.

El movimiento renovador de los teatros universitarios puede dividirse por razones analíticas en cuatro períodos: El primero, el intuitivo y heroico, el del instinto que da respuesta a la necesidad cultural del país, entre 1941 y 1948 aproximadamente; el segundo, entre 1948 y 1954, el del conocimiento

recogido y experimentado, la consolidación del movimiento, los grandes momentos y la conquista del público; el tercero, entre 1954 y 1968, el del profesionalismo total, del reconocimiento internacional, el período de madurez artística y de cúspide, y el cuarto, 1968 hasta un año que resulta difícil definir por su proximidad, el desajuste, la crisis, la decadencia, el desvanecimiento de la generación heroica que se materializa con el alejamiento y posterior muerte de Agustín Siré, las muertes prematuras de Pedro Orthous, de Jorge Lillo, de Fernando Colina, de Luis Alberto Heiremans, del maestro Pedro de la Barra y de Eugenio Dittborn. Como hecho curioso 1968 termina y también termina el Instituto del Teatro, -como pasó a llamarse el Teatro Experimental desde 1959-, con una obra de

Alejandro Sieveking titulada: *Todo se irá - se fue - se va al diablo*. Al año siguiente desaparece también el nombre de Teatro de Ensayo. Se cierra un importante ciclo del teatro chileno.

Algún sociólogo podría establecer un símil con lo ocurrido al teatro nacional en la década del 30.

### El diseño escenográfico en los teatros universitarios

El considerar a los teatros universitarios como grupos de artistas que tratan y transforman una obra dramática en una realidad teatral viva y orgánica es lo que permite estudiar con seriedad uno de sus componentes: el diseño escenográfico.

La escenografía no tiene valor en sí sino en cuanto forma parte de la personalidad estructural de la obra. Es en la estructura teatral integral donde cada organismo debe ser percibido por sí mismo al mismo tiempo que por el conjunto que constituyen. La escenografía debe alcanzar esa condición de armonía que la haga inseparable del todo. Diseñar para el teatro, para la escena, es un arte especializado que tiene sus propias leyes.

Uno de los principios esenciales de recordar acerca de la concepción del siglo XX de la escenografía como arte es que antes de este siglo fue, casi siempre, solamente un aditamento a una producción, no necesariamente una parte integral de ella.

La escenografía, en el teatro contemporáneo, penetra al núcleo mismo del drama y se convierte en parte orgánica del acontecer dramático.

El movimiento teatral universitario cumplió el pasado mes de junio de 1991 50 años. En este medio siglo, más de 60 son las personas que han diseñado escenografías. Algunas de estas personas -pintores y arquitectos- hacen intervenciones pasajeras, como las que en Europa hacen Picasso, Dalí, Chagall en el teatro, sin que por esto puedan considerarse escenógrafos de profesión; entre otros citaremos a Pablo Burchard (hijo), José

Venturelli, Claudio Bravo, Alfredo Celedón, Ernesto Barreda.

Para esta breve reseña hemos elegido aquellos nombres que por su permanencia, perseverancia y continuidad en el medio teatral, además de la cantidad de trabajos realizados en estos dos teatros universitarios, nos da una idea de su dedicación profesional a la escenografía.

Sabemos que la cantidad de trabajos no significa siempre una mejor calidad, son muchas las circunstancias que determinan este hecho, pero, en este caso, si aceptamos el principio de selección, calidad, conocimiento y prestigio que significó hasta hace algunos años (1968) el poder colaborar en el movimiento teatral universitario, podríamos sostener, sin equivocarnos demasiado, que cantidad y permanencia en los teatros universitarios puede ser considerado sinónimo de *profesionalismo*, en la acepción que hemos dado anteriormente y, por lo tanto, de calidad y perfección.

A los escenógrafos los nombraremos conforme a la década y al orden cronológico en que surgen a la vida profesional.

En la década del 40 tenemos a los precursores: Héctor del Campo en el Experimental y Fernando Debesa en el Teatro de Ensayo; en 1947 aparece Oscar Navarro; en la década del 50, y respondiendo al análisis anteriormente hecho, se inicia el mayor número de diseñadores escenográficos: Raúl Aliaga, Bernardo Trumper, Carlos Johnson, Claudio di Girólamo, Guillermo Núñez, Ricardo Moreno; en la década del 60, Sergio Zapata, Bruna Contreras, Amaya Clunes, Fernando Krahn; en la década del 70, Ramón López, Juan Carlos Castillo, Edith del Campo. En la década del 80 se destacan dos nombres: Monserrat Catalá y Pablo Núñez.

A continuación, haremos una breve reseña biográfica de los tres escenógrafos que pueden considerarse los iniciadores del movimiento renovador de la escenografía en Chile: Héctor del Campo, Fernando Debesa y Oscar Navarro.

## HECTOR DEL CAMPO (1918)

Es el escenógrafo fundador del Teatro Experimental.

Proviene de una familia de gente de teatro: sus padres son actores, su hermano Santiago del Campo, autor teatral y Fernando, escenógrafo que trabajó en Barcelona, es quien lo entusiasma en esta tarea. Héctor, debido a la profesión de sus padres, nació en Buenos Aires, fue educado en España y se nacionalizó y radicó en Chile. Estudió Bellas Artes en Barcelona y Escenografía en Madrid. Sus raíces hispánicas en la plástica se expresan claramente en sus trabajos. Durante los seis primeros años del Teatro Experimental, realiza la escenografía de todos los estrenos de esta compañía. Su asociación a la Universidad de Chile como escenógrafo se inicia en 1941 con *Ligazón* de Valle Inclán y llega hasta 1960 en que diseña *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

El considera que su mejor trabajo fue la escenografía para *Elsa Margarita* (1943) de Zlatko Brncic. El diseño de mayor éxito fue su trabajo para *El caballero de Olmedo* (1942) de Lope de Vega, versión que vio Jouvét cuando estuvo en Chile y que comentó favorablemente a su regreso a Francia.

Siempre entre un director teatral y un escenógrafo se produce una comunicación estética. En el Teatro Experimental el nombre de Héctor del Campo está asociado al de Pedro de la Barra. Durante la ausencia en el extranjero de Pedro de la Barra, Héctor deja de diseñar y reaparece al retornar éste con *Viento de proa* (1951) obra de la que es autor de la Barra, para volver a trabajar juntos en el gran éxito que fue *Chañarcillo* (1953) de Antonio Acevedo Hernández.

Héctor del Campo responde mejor al espíritu hispano, ahí es donde mejor se produce el encuentro entre su tendencia plástica y el espíritu de las obras.

En 1943, del Campo crea un curso de escenografía que funciona en la histórica Sala del Reloj que da al frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile. Tiene varios

alumnos entre los que se destaca nítidamente Oscar Navarro.

De las 22 obras que Héctor del Campo diseña para el Teatro Experimental, 12 son españolas o chilenas. En todas ellas utiliza un conjunto de símbolos expresivos que responden más a una fijación de formas y estilo, que resulta gratificante para el artista, pero que no siempre expresan las cualidades dramáticas internas de la obra.

A los 23 años se convierte en ejemplo y motivación para otros escenógrafos y a los 25 ya tiene discípulos.

Héctor del Campo puede ser considerado el padre del movimiento escenográfico en Chile.

## FERNANDO DEBESA (1921)

La necesidad de expresión, de dar cauce a su temperamento, hace que Fernando Debesa se dedique a los 21 años al teatro y al año siguiente, 1943, se convierta en uno de los principales fundadores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En la primera presentación pública del conjunto teatral de esa Universidad, diseña el vestuario para *El peregrino* de Josef de Valdivielso y participa también como actor.

Desde 1944 hasta la fecha de su primer viaje a Francia, 1946, diseña las escenografías de todas las obras que estrena el Teatro de Ensayo.

Fernand Ledoux, el gran actor francés, durante la temporada que hace en el Teatro Municipal de Santiago, ve *El gran farsante* de Balzac y entusiasmado con el trabajo de Debesa gestiona una beca de su gobierno para este escenógrafo chileno. En París estudia con Gastón Baty y Pierre Sonrel, dos destacadas personalidades de la escenografía francesa. Permanece con Baty y Sonrel desde Enero de 1947 a Abril de 1948.

El trabajo de Debesa refleja desde sus comienzos la influencia que ejerció Cristián Berárd cuando Jouvét visita Chile en 1942; sus escenografías para *El abanico* de Goldoni, 1944, *La comedia de la felicidad* de Evreinoff,

1945, y *El gran farsante*, 1946, muestran ese sentido de *decoración teatral* propio del teatro francés de ese período. Fernando Debesa considera esta primera época de su trabajo como la etapa de la intuición, del instinto. Al regreso de Europa inicia su segunda fase, una etapa de madurez, de orden y mayor organización en el diseño; corresponden a este período *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, 1948, *La Anunciación de María* de Paul Claudel, 1949, y *Los zorros no duermen* de Lilian Hellman, 1950. En 1951, con el vestuario de *La invitación al castillo* de Anouilh, Fernando Debesa abandona su carrera como diseñador en la Universidad Católica. En 1955 pasa a participar activamente en la Universidad de Chile como Profesor de la Escuela de Teatro y como escenógrafo realiza los *decorados* de *El sombrero de paja de Italia* de Labiche, en 1956: ahí se manifiesta y expresa su tendencia hacia una típica convención teatral. Son diseños en la tradición de los anti-guós decorados de opereta, "grandes superficies de telas planas, donde la pintura triunfa sobre la arquitectura, donde la línea y los colores mienten profundidades en *trompe l'oeil* y donde el dibujo crea enigmáticos espacios ficticios". (Palabras escritas en el programa de la obra por Fernando Debesa). El escenógrafo cuenta en esa oportunidad con la colaboración, en la realización y pintura de decorados, de Guillermo Núñez.

Ese mismo año, 1955, Debesa se revela como dramaturgo al ganar el Premio Teatro Experimental con su obra *Mamá Rosa* que se estrena en 1958.

El mismo año del estreno de su obra, Debesa abandona definitivamente su carrera de diseñador siendo su última obra el vestuario para *La fierecilla domada* de William Shakespeare, además último estreno del Experimental antes de pasar a llamarse Instituto del Teatro.

Analizando sus trabajos, Debesa considera que consiguió la mejor atmósfera en los vitrales de *La Anunciación a María*. Para él, atmósfera es un conjunto de valores dentro de una producción teatral que le dan una

expresión unificada a todo aquello que transcurre sobre el escenario.

Hombre de una sólida formación y temperamento, el cual se manifiesta en una necesidad muy auténtica de hacer un trabajo artístico, se ha transformado hoy en el intelectual más destacado en materias teatrales y en un impulsador de toda idea avanzada en el campo del estudio y la creación en el arte del teatro en Chile.

Sus méritos en el terreno del arte escenográfico residen en ser el escenógrafo fundador del Teatro de Ensayo, ser el más claro y definido exponente del Teatralismo escenográfico y ser maestro de la mayoría de los escenógrafos de la generación del 60.

## OSCAR NAVARRO (1917)

Discípulo de Héctor del Campo, colabora con él casi desde los inicios del movimiento renovador, -*El Caballero de Olmedo*, 1942- como ayudante de escenografía en casi todas las producciones hasta que en 1947 realiza su primera creación propia para el Teatro Experimental: *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez. En este primer trabajo profesional se advierte la influencia de su maestro, pero se vislumbra al mismo tiempo una fuerte personalidad, la que se revela con fuerza en su siguiente trabajo: *Judith* de Hebbel.

La carrera de Oscar Navarro en el Teatro Experimental está asociada a la de dos de sus más destacados directores: Pedro Orthous y Agustín Siré.

Sus realizaciones corresponden a obras de gran prestigio universal: *Antígona* de Anouilh, *La visita del inspector* de Priestley, *La vida del hombre* de Andreiev, *La muerte de un vendedor* de Arthur Miller, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Noche de reyes* de Shakespeare - León Felipe, obra con la que se inaugura el Teatro Antonio Varas en 1954 y donde utiliza con magia, refinamiento y maestría dos escenarios giratorios, *El largo viaje del día hacia la noche* de O'Neill, *La fierecilla domada* y *Macbeth* de Shakespeare,



"El sombrero de paja de Italia" de Eugenio Labiche (1956). Escenografía y vestuario de Fernando Debesa.

Quién le tiene miedo al lobo de Albee, para mencionar solamente las más destacadas.

La última obra que diseña como escenógrafo para el Teatro de la Universidad de Chile coincide con la última obra que dirige Agustín Siré: *Tango de Mrozek*, en 1968.

Navarro, un hombre con un profundo conocimiento del teatro, como arte y como técnica, revela rápidamente su personalidad como creador y realiza escenografías ligadas con las formas dramáticas de las que surgen y a las cuales sirve. Es un escenógrafo que otorga a la producción la expresión visual del propósito del autor.

Consideramos que su trabajo más notable es el que realizó para *Fuenteovejuna* junto a Pedro Orthous en 1952. *La vida del hombre* (1949) y *El largo viaje del día hacia la noche* (1958) son también notabilísimas. Estas tres obras representan formas de teatro y estilos diferentes; en ellas, Navarro muestra su versatilidad y talento.

A partir de 1949 ocupa el cargo de Direc-

tor Técnico del Teatro Experimental. En la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile elabora, junto a Agustín Siré, los primeros programas de nivel universitario para la enseñanza del Diseño Teatral y se convierte en uno de sus más destacados profesores en esa materia. Su espíritu inquieto y su gusto por la vida, como también el exceso de responsabilidades -Director Técnico, Profesor, Escenógrafo- le juegan, a veces, malas pasadas que lo mantienen alejado por largos períodos de las actividades universitarias (1956-1957) (1960-1962), para luego resurgir con brillante vitalidad. Su alejamiento de la Universidad de Chile se produce en 1973. Casi toda la generación de escenógrafos de la década del 60 lo cuentan entre uno de sus más importantes maestros: Bruna Contreras, Sergio Zapata, Amaya Clunes, Fernando Krahn, Víctor Segura.

Oscar Navarro puede ser considerado uno de los más notables talentos de la escenografía en Chile. •