araucaria

de Chile

Variaciones sobre el Teatro (II)

1
Luis Alarcón: "actuar a lo penquista"

L. B. y C. O.

—Se trata de lo siguiente, Lucho: en la historia, digamos, reciente del teatro chileno, se suele insistir a veces en exceso en la presencia y el itinerario del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. No es que este Teatro no sea importante. Lo es y mucho, tanto que nosotros mismos, en el "dossier" publicado en el Nº 6 de la revista, hace cinco años, intentamos acuñar ciertos elementos de periodización histórica, introduciendo incluso algunos signos: **Antes del Experimental (AD)** *y* **Después del Experimental (DE).** *Presencia, pues, importante, pero no la única. Y en nuestros papeles, la historia "DE" mostraba notables vacíos. Y pienso que tú eres un hombre notablemente indicado para llenar algunos de ellos.*

—Sí, cuando leí ese número de la revista, sentí que había no sé si vacíos, pero al menos "saltos" en la historia teatral nuestra. Porque falta hablar del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, y de tantos otros teatros universitarios que también han tenido importancia. El Teatro de la Universidad Técnica del Estado, el de Antofagasta, el de Valdivia, el de la Universidad de Chile de Valparaíso. Todos tuvieron su relevancia. Ahora, yo puedo dar testimonio de otro que también fue importante en su momento: el Teatro de la Universidad de Concepción.

—Que corresponde a tu experiencia directa...

—Mi propia experiencia, exactamente. Lo conocí cuando se llamaba Teatro Universitario de Concepción, en los años 50-51, cuando yo estaba en la ciudad trabajando como empleado, viviendo un período "interuniversita-

rio", si se pudiera llamar así. En mi trabajo terminaba la jornada muy temprano, y como me aburría como ostra, decidí acercarme al teatro. ¿Quiénes estaban entonces allí? Gente que después abandonó ese Teatro pero que después llegó a ser muy importante: los hermanos Duvauchelle, todos ellos: Humberto, Pedro y Héctor, más la Orietta Escámez. Estaban también Luis Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, y otros. Funcionaban en el Teatro de la Universidad, que era para Concepción lo que el Municipal para Santiago.

»Después, en el 52, volví a Santiago, y trabajé con el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), y luego, el 53, en el llamado Teatro Realista Popular, con Verónica Cereceda y Gabriel Martínez, con los cuales establecí desde entonces relaciones no sólo de trabajo sino de amistad. Gabriel se fue a Concepción, el año 56 o el 57, no recuerdo bien, contratado como Director del Teatro Universitario. Apenas llegó, su primer empeño fue luchar por darle un carácter profesional, que no tenía, y por desarrollar en él el método de Stanislavsky, del cual él y Verónica eran fanáticos.

»El 58 Gabriel llegó a Santiago a buscar gente, no sólo actores, sino técnicos también, porque se trataba de completar el carácter profesional del Teatro. Puedo nombrar a los que recuerdo: Nelson Villagra, actor, que egresaba de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Gustavo Meza, que egresaba como Director, Delfina Guzmán y Yasna Ljubetic, egresadas como actrices, Jaime Vadell, que creo estaba todavía en segundo año, Carlos Núñez, que fue contratado como maquillador, y el que habla, al que contrataron como actor.

»Se dio así inicio a un trabajo teatral interesantísimo. Los que llegábamos de Santiago íbamos un poco en el carácter de incondicionales de Gabriel y de la Verónica, porque los conocíamos mucho, incluso muchísimo, como era mi caso. Llegábamos, pues, a ponernos estrictamente a sus órdenes, a ser verdaderos conscriptos de Gabriel. Y la realidad es que las cosas fueron así un poco duras al principio, porque los regionales, los penquistas no nos recibieron con mucho gusto. Ellos tenían una opinión crítica respecto del trabajo que hacía Gabriel, al que consideraban demasiado sectario, demasiado stanislavskiano. El usaba el método en la forma más estricta del mundo, y los compañeros penquistas, por el contrario, eran lo menos simpatizantes de ese régimen tan estricto. Eran un poco hijos del teatro profesional, y aunque admiraban al Teatro Experimental de la U., les gustaba hacer un teatro un poco más libre, al estilo de lo que se llamó en una época, justamente, "los profesionales": Lucho Córdova, Américo Vargas, Alejandro Flores. Un teatro simpático, basado en el prestigio de un primer actor y en la simpatía general de todos los demás.

»Pero a pesar de nuestro sentido estrictamente stanislavskiano, la experiencia de nuestros compañeros penquistas, que eran excelentes actores, sumado al sentido de disciplina adquirido por nosotros en la Escuela de la Universidad, en los medios universitarios en general y en el contacto con el Experimental, dio una mezcla que empezó a producir frutos muy interesantes. Llegamos a una suerte de acuerdo, y de dos grupos que éramos al principio, terminamos por ser uno solo. Los de Santiago nos flexibilizamos un poco ante el método de Stanislavski y llegamos incluso a discutirle sus puntos de vista a nuestro maestro Gabriel. Esto creo que fue positivo, porque gracias al espíritu crítico de los penquistas, al nuestro propio y a la estrictez de Gabriel Martínez, se desembocó en un grupo muy vital, y que llegó a ser importante en el país, dejando en mi opinión lecciones que todavía tienen validez en nuestro teatro, en nuestros actores.

»El trabajo en Concepción llegó así a convertirse en algo muy hermoso, fuera de que gracias a la amistad que hicimos con los penquistas, al cabo

todos pasamos a ser penquistas. Vivíamos prácticamente todo el día juntos, desde la mañana a la noche, incluso en el estudio de materias que generalmente no entran en la preocupación de la gente de teatro: clases de gimnasia, por ejemplo, o de castellano, o de psicología. Fuimos grandes amigos, en todo sentido.

»Fuera de eso, teníamos muchos contactos con la gente de la ciudad, y yo creo que esa relación y no el encierro dentro de una academia o de una escuela de teatro, hizo que nosotros tomáramos conciencia del ente chileno, del ser chileno, del *ser* chileno, no como una cuestión exterior y fría, sino desde dentro. Lo que plantea justamente Stanislavski: no sólo observar a los personajes que existen en la vida real, sino convivir con ellos. Me parece que eso fue muy importante para nosotros como actores, y nos hizo un tanto diferentes. De allí algunas de nuestras críticas al Teatro Experimental de la Chile, sin perjuicio de que lo consideremos nuestra *alma mater:* ellos nos enseñaron la seriedad y el gusto artístico, la disciplina, la creatividad puesta al servicio de la *mise en scène,* de la proposición que plantea la obra. Pero con el tiempo se formó una especie de estilo, de forma de actuar que a nosotros nos parecía un poco acartonada, un poco formal. Yo creo que en nuestra experiencia penquista nos fuimos, inconscientemente, acercando mucho más al hombre chileno.

—*¿Puedes recordar algunas de las principales obras mostradas por ustedes?*

—Fueron sobre todo obras realistas, como *Panorama desde el puente,* de Arthur Miller que nosotros preferimos traducir como *Una mirada desde el puente,* como una manera de "desenfriar" el título.

»Antes habíamos hecho *Topaze,* de Marcel Pagnol, en una versión stanislavskiana, dirigida por Gabriel. La obra resultó, al comienzo, un poco larga y un poco seca, a pesar de que se trata de una comedia satírica. Posteriormente la alivianamos y resultó de gran efectividad en el público. De Topaze hacía Tennyson Ferrada, y en la obra trabajábamos todos los santiaguinos, menos Vadell, que no llegaba todavía. Fue un buen trabajo. Hicimos otras cosas, como *La voz de la tórtola.* Pero todas estas obras fueron casi sólo como tanteos, un modo de probar cómo éramos nosotros, qué sabíamos hacer, qué éramos capaces de hacer. Estábamos en eso, tanteando, ora en la comedia, ora en el drama, a ver qué era lo que nos resultaba, cuando se produjo algo que fue definitorio para el Teatro de la Universidad de Concepción: la llegada de Pedro de la Barra. Pedro llegó para dirigir *Población Esperanza,* una especie de sainete dramático, sainetón como le dicen los argentinos, escrito por Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Una obra que no estaba, tal vez, bien bien terminada, pero que era muy interesante como obra chilena. Planteaba problemas de la vida en las poblaciones marginales, aunque no era tanto una población callamapa como un conventillo. Para nosotros fue el surgimiento del verdadero acercamiento hacia el hombre chileno. Empezamos a identificarnos con él, con esos hombres que no conocíamos por libros, por simples referencias, sino en forma directa, real.

»Hay que decir que esta identificación se produjo también por el trabajo previo que habíamos hecho con Gabriel y con Gustavo Meza como directores. Con ellos habíamos hecho experimentos que nunca nadie había hecho antes en Chile, como eso del "diálogo entre los actores", el diálogo ojo a ojo, ¿no?, mirándose directamente a los ojos. Generalmente, se dialogaba un poco como de costado. Esta búsqueda de comunicación plena entre los actores era útil para el espectáculo teatral, porque si se lograba entre ellos, pensábamos que se lograba también una gran comunicación con el público. Creo que estos experimentos, más las discusiones con Gabriel Martínes sobre el método Stanislavski (que estudiábamos en forma muy, muy estricta), más la

experiencia que nos trajo Pedro de la Barra, hizo que llegáramos a un trabajo visceral, algo que está hoy muy de moda. En el escenario las cosas las sentíamos hasta la entraña más profunda.

»Así hicimos *Población Esperanza.* Antes, creo que ya te dije, habíamos hecho *Una mirada desde el puente* que fue en Concepción un gran éxito...

—¿Esta última era todavía la época de Gabriel?

—Es que las dos épocas se tocan. Todo esto ocurrió en el 58. Pedro llegó, en verdad, a dirigir una obra, pero Gabriel, en un gesto que yo no conozco en otra parte, le ofreció la dirección del Teatro, reservándose para él únicamente la Dirección de la Escuela. Digo que no conozco en otra parte, porque no es nada común esa generosidad, ese desprendimiento, esa claridad para tomar una decisión que es coherente con la línea de trabajo que uno ha elegido. Es excepcional...

—¿Qué ha sido después de Gabriel Martínez? ¿Dejó el teatro, parece?

—Sí, pero mucho tiempo después. Ahora está dedicado a la antropología, y la Verónica también. El estuvo viviendo en Francia, y ahora creo que están en Bolivia. Pero no sé bien...

»La entrega de la Dirección la hizo sin consultarnos, fue una decisión suya, que no conversó con nosotros. Lo digo porque todos los asuntos —salvo nuestros sueldos y el presupuesto anual que la Universidad nos açordaba— se discutían en una especie de asamblea, y los acuerdos se tomaban colectivamente. Pero de esto no nos informó.

»Así fue como Pedro de la Barra se hizo cargo del Teatro.

»Era un hombre tan vital y sabía tanto de teatro. Cuando tomó la dirección, dijo: éste es un teatro profesional, y exigió que todos lo fuéramos, que teníamos que dedicarnos íntegramente a nuestra labor teatral. Esto significó que muchos compañeros tuvieron que retirarse, porque no quisieron o no pudieron tomar esta dedicación exclusiva. Otros, que eran empleados bancarios, como Rojas Murphy o Roberto Navarrete, o Inés Fierro, que era odontóloga, abandonaron esas ocupaciones para dedicarse al teatro a tiempo completo. Los demás que veníamos de Santiago habíamos estado desde el principio con dedicación exclusiva (aunque muchas veces no nos pagaban nuestros sueldos). Pedro hizo venir de Santiago a uno o dos elementos más, y cambió el nombre de Teatro Universitario por Teatro de la Universidad de Concepción.

»Con la nueva estructura, nos fuimos a Santiago el año 59, llevando *Una mirada desde el puente, Población Esperanza,* y una obra de un joven autor penquista, José Chesta, muerto en un accidente: *Las redes del mar.* Nos presentamos en el teatro Camilo Henríquez, que venía saliendo del comienzo del éxito de *La pérgola de las flores,* y la realidad es que yo creo que conmovimos a Santiago, a tal punto que los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile inventaron el término "actuar a lo penquista", un poco en oposición al formalismo del teatro de la Chile (que ya había dejado de llamarse Teatro Experimental, pero todavía no era bautizado como Instituto, ITUCH; lo llamaban simplemente DETUCH, Departamento del Teatro de la Universidad de Chile). No sólo nos recibió bien el público, sino también la crítica, que nos acordó ese año casi todos los premios de la profesión.

»En la sala Camilo Henríquez estuvimos un mes y medio, aunque podríamos habernos quedado mucho tiempo más.

»Todo esto fue muy importante para nosotros, nos llenó de optimismo para seguir trabajando. Constituíamos ya un verdadero equipo de trabajo, nos sentíamos fuertes como grupo. Nos atrevíamos a salir en gira con o sin equipamiento técnico, con o sin maquinistas. Nosotros mismos armábamos nuestros decorados. Realmente funcionábamos muy bien, al unísono, con

buen humor y con muchas ganas. Así fue como nos decidimos a salir al extranjero. Fue al año siguiente, el 60, en que participamos en el Festival de Teatro Rioplatense, aunque nosotros no éramos del Río de la Plata, sino del Bio-Bio. Tuvimos un éxito de verdad tremendo, sobre todo en Montevideo; después fuimos al interior y en seguida a Buenos Aires, justo cuando en Chile se producía una gran desgracia: el terremoto de aquel año, que tantos daños y destrucción causó.

»Casi se puede decir que la historia de nuestro Teatro dura hasta aquí, porque el terremoto cambió totalmente sus destinos. La sala, desde luego, se derrumbó, lo que fue fatal. Hubo diversos intentos para reemplazarla, se estuvo trabajando un buen tiempo en el gimnasio, en los pasajes frente a la plaza, en la misma calle, en cualquier parte; por último, la Universidad compró la sala del antiguo Teatro Central, que después se llamó Teatro Concepción, pero ya no fue lo mismo, era imposible compararlo con el antiguo local. Las condiciones cambiaron, hubo todo tipo de problemas. Pedro se fue, volvió Gabriel, pero en condiciones de recursos muy desmedradas. Lo cierto es que no sólo se había derrumbado el Teatro, sino también la Escuela de Medicina, diversas otras facultades... Nosotros representábamos uno de los problemas menos importantes. Además, hubo problemas internos dentro del Teatro que ayudaron a rebajar su importancia. Por último, algún tiempo después se fue de la Universidad el Rector, David Stichkin, que había sido muy positivo no sólo para la Universidad, sino para toda la región. El fue un gran animador, que contribuyó a levantar de manera notable el nivel de esa casa de estudios y de su actividad cultural.

—Parece que tú le asignas mucha importancia al recinto físico, al local, de que disponían antes del terremoto...

—Claro que sí. Era un edificio teatral excepcional, incomparable. Un teatro con todo lo que se necesita, digamos como el Teatro Municipal de Santiago, pero más chico —una capacidad para unas mil doscientas o mil quinientas personas—, con excelentes condiciones técnicas, un aparataje completo, una acústica de primera... Tú musitabas en el escenario y se escuchaba hasta en la calle. No era una sala cualquiera habilitada para teatro, como el Antonio Varas, sino que era un teatro-teatro, con camarines, con maquinarias, con fantasmas, con todo. Un teatro hecho especialmente para que el actor se luciera arriba del escenario. Y precioso, además... Claro que eso nos condicionó a nosotros, porque vivíamos literalmente allí adentro... Aunque insisto en que no convertimos esa sala en una torre de marfil. En verdad, sólo parte de nuestra vida se desarrollaba en ese interior, porque para nosotros era vital el contacto con la gente, y salíamos constantemente a los alrededores, a la provincia, al Carbón, a las fábricas textiles, a la zona vitivinícola...

—Tú pones mucho énfasis en la importancia de esas relaciones con la comunidad. ¿Se tradujo también eso en algo efectivo desde el punto de vista de la asistencia de público a las representaciones de ustedes?

—Sí, por supuesto. Obras como *Una mirada...* y *Población Esperanza* tuvieron, a lo largo de las diversas temporadas en que las presentamos, un público que llegó a los veinticinco mil y treinta mil espectadores. En la zona de Concepción, nada más, lo que es una cantidad enorme. Fuera de eso, está todo el público que nos vió en muchas otras ciudades, porque en un momento dado, nosotros hicimos giras que cubrían desde Viña del Mar hasta Punta Arenas. Las giras por nuestra zona eran realmente importantes, interesantes. Hicimos experimentos como el siguiente: una vez salimos con "Los Perlas", el dúo musical cómico, muy popular en una cierta época. Los llevábamos como final de fiesta, y eran un excelente gancho para llevar público al teatro. Este iba un poco para ver a "Los Perlas", pero primero tenía que ver la obra

nuestra, en este caso, *Población Esperanza,* que terminaba por encantarles. Fue muy interesante, porque nos permitió tener una gira de entre quince y veinte días por la zona entre Arauco y Chillán, que en general no daba para tanto. En todos los pueblos los teatros se llenaban. Así íbamos creando entre la gente la costumbre de ir al teatro. En Concepción misma había ya un público regular, que iba a todos nuestros estrenos, que nos seguía. Habríamos podido ir todavía mucho más lejos si no hubiera sido por el terremoto.

—De modo que se produjo el terremoto y tú sientes que todo se acabó.

—Bueno, no es exactamente así. El Teatro siguió adelante, pero como que ya las cosas no podían ser iguales. Yo me fuí, es cierto, aunque volví al cabo de dos años. Todavía no había una sala para trabajar. Trabajábamos en el Foro, en lo que llaman la Plaza Hundida, bajo la dirección de Gabriel Martínez. Se hicieron algunas cosas importantes, incluso con éxito de público. Recuerdo, por ejemplo, haber trabajado en un montaje de *Sueño de una noche de verano,* con escenografía de Julio Escámez y música de Gustavo Becerra. Como se puede ver, no nos quedábamos en chicas, nosotros. Pero ya no era lo mismo, como que se había ido perdiendo esa mística de aquellos comienzos con Gabriel...

»Hay todavía una etapa posterior. Estuvo Pedro Orthous de director del Teatro, llegó Atahualpa de Cioppo; pasaron cosas, en fin, pero esa es una historia que no soy yo quien puedo contarla.

—Cerremos entonces el capítulo. Tú te vuelves a Santiago. Estamos en plena década del 60. Pero a mí me gustaría, si me lo permites, volver al Santiago de bastante más atrás, cuando tú integrabas el CADIP. ¿Qué significó para ti este grupo?

—Para mí significó mucho; forma parte de mi inicio como actor, y me permitió tomar contacto con mis primeros maestros: Julio Durán Cerda, principalmente, y Alejandro Jodorowski, con el cual estuve en su academia de mimos. A Jodorowski le debo mucho, trabajamos muchas veces juntos en veladas bufas y cosas así y yo pude corresponderle todo lo que aprendí de él años después, cuando fui director del teatro "El Cabildo" y le prestaba la sala para que hiciera sus estrenos.

»Como teatro universitario me parece que el CADIP fue sumamente importante. Es muy bueno que las universidades tengan grupos así para la formación de gente, tan vitales y que trabajan tanto en Extensión. El CADIP era un grupo que trabajaba mucho; allí donde lo llamaban, allí partía. Nos echábamos al hombro unas cuantas cortinas, unos cuantos tachos que hallábamos por allí, unos reflectores que eran pésimos, y con eso íbamos y dábamos nuestras obras en cualquier parte.

—¿Recuerdas algunas de esas obras?

—Sí, algunas de Chejov, sus humoradas, como *Departamento matrimonial* o *Sobre el daño que hace el tabaco; Cada oveja con su pareja,* de Daniel Barros Grez; *Cuento de verano,* cuyo verdadero título era *El cornudo apaleado y contento,* de Alejandro Casona... En fin. Pero yo creo que lo más importante no eran nuestras obras, a pesar de que las que nombré son de buena calidad, sino de la extrema movilidad que tenía el grupo. Recuerdo que un año el Ministerio de Educación hizo un balance de lo que se había hecho en extensión teatral ese año, dentro de los marcos del ministerio, y el resultado era más o menos el siguiente: Teatro Experimental, tres funciones; Teatro de Ensayo de la Católica, una; CADIP, cerca de sesenta funciones. Y esto, sin contar las que habíamos hecho por cuenta de otros organismos ajenos al Ministerio de Educación. Eso demuestra los puntos que calzaba el grupo, que era realmente un grupo móvil, en el buen sentido de la palabra. Un teatro móvil...

—¿Cuál fue el destino posterior de los integrantes del CADIP?

—Estaba tratando de recordarlo. Sólo algunos se hicieron después profesionales: la Alicia Quiroga, la Nelly Meruane, Sergio Arrau...

—También Gabriel Martínez y Verónica Cereceda...

—No, no, ellos no salieron de allí. Antes de Concepción, los nombres de ellos están asociados al Teatro Realista Popular, que fue un teatro de batalla, un teatro comprometido ideológicamente en forma bien clara. Siempre representó obras de lucha, como *La tierra se llama Juan,* basado en poemas de Neruda, o *Esperando al zurdo,* de Clifford Odets. Se presentaba en las concentraciones políticas, en el Caupolicán, por ejemplo. Fue un teatro importante en su momento, pero a mí me parece que era difícil que saliera adelante, por razones económicas, pero también porque tenía un compromiso político que lo marcaba demasiado.

—Tú trabajaste allí.

—Sí. También Omar Carrillo ¿recuerdas? que murió prematuramente...

—Todo eso forma parte de una historia de la primera mitad de los años 50 ¿no es así? Volvamos ahora a la década del 60, y cuéntanos algo de lo tuyo, luego de tu vuelta de Concepción.

—En Santiago había varias compañías independientes, todas pequeñas, nacidas la mayor parte de personas que se iban desprendiendo de los teatros universitarios, como los Duvauchelle, por ejemplo, que formaron la Compañía de los Cuatro, con los que yo trabajé mucho tiempo. Por esos años se había empezado a superar el divorcio entre el Experimental y los teatros profesionales; aquello de decir: Nosotros somos "profesionales", o: No, nosotros somos "experimentales". Eso estaba pasando, afortunadamente.

»Para mí, en lo personal, es un período un poco gris, y no sé muy bien si recuerdo mal las cosas porque no las quiero recordar o no las recuerdo, no más. Pasó un tiempo y después empezaron a llegar a Santiago los compañeros de aquí que volvían de Concepción, e intentamos reunirnos de nuevo. Había una necesidad, que yo creo que existe todavía, re reunirnos a trabajar juntos. ¿Por qué no? Nos era tan fácil el diálogo con Jaime Vadell, con Nelson Villagra, con Delfina Guzmán, con Shenda Román. Mucho más fácil que con otros, porque habíamos vivido una experiencia muy rica juntos. Una experiencia que va más allá de ir simplemente juntos a la hora de los ensayos. Nosotros trabajábamos y estábamos juntos a toda hora, desde la mañana hasta la noche. Nos conocíamos todo, hasta la manera de respirar. Cuando alguien tenía un problema en el escenario, todos los demás lo entendíamos perfectamente de inmediato. Había una comunicación total, como si respiráramos al unísono, y esa experiencia tratamos de repetirla en Santiago. Y creo que lo conseguimos en una buena medida, en el teatro y en la televisión. Sobre todo en esta última, imprimimos una forma especial de actuar que todavía perdura, algo que nosotros llamamos "realismo", aunque yo creo que es una especie de "naturalismo"...

—¿Naturalismo?, a ver, explícate más...

—Claro, naturalismo... Esa forma tan "natural" de actuar. La gente nos ve y dice: "tan naturales que son"... Y ésa no es una impresión, yo creo que es así realmente, tanto que creo que logramos extender la experiencia a otros actores, como cuando, por ejemplo, parte de nuestro equipo integraba el teatro "Ictus", donde se hacía el teatro de expresión colectiva, con todo lo que ello conlleva de improvisación.

»Todo eso es lo que tratamos de mostrar cuando formamos el grupo llamado "El Cabildo", que dio, de alguna forma, la visión de un trabajo de equipo diferente al que desarrollaban los teatros universitarios de Santiago, un poco más vital, diría yo, esa es la palabra. Tengo la impresión de que

logramos influir en otros, comunicar eso que ya he dicho que los alumnos de las Escuelas de Teatro llamaban "actuar a lo penquista", y eso en cierto modo nos justifica un poco. Creo que nuestra experiencia fue también importante para ayudar a desarrollar el Teatro de Creación Colectiva, porque nosotros teníamos una gran soltura para improvisar...

—¿Ustedes fueron los primeros que introdujeron esa forma?

—No, no lo creo. Eso se usaba en todas las escuelas de teatro. En Concepción el que comenzó, en realidad, con ésto, fue Gustavo Meza. Nosotros hacíamos algunas experiencias, pero era nada más que para acercarnos a las situaciones, a los personajes de obras escritas, obras de autor individual. Con cualquiera de ellas nosotros intentábamos la improvisación, ideando situaciones al margen de la obra misma, aunque con los mismos personajes. Era más que nada un juego experimental, que después nos permitió, eso sí, con cierta facilidad, hacer el trabajo de improvisación para lograr una obra de creación colectiva. Pero eso fue después. Las obras que dimos en "El Cabildo" no tenían ese carácter...

—¿Qué obras?

—Bueno, dos obras de autores norteamericanos modernos, que no tuvieron éxito alguno. Murray Schisgall era uno de ellos, muy conocido en esa época. Muy bien nos fue en cambio con *Tres tristes tigres,* de Alejandro Sieveking, que presentamos en la Sala Talía del Teatro Cariola. Fue un éxito bastante importante. Fue considerada la mejor obra chilena del año, y nuestro conjunto —los cinco actores y actrices que ya mencioné— el mejor grupo... La obra de Sieveking fue después llevada al cine por Raúl Ruiz, en 1968, con el mismo elenco más otros actores. Creo que el trabajo que se hizo fue también interesante. La película sigue considerándose señera en nuestra cinematografía. A Ruiz le interesó justamente esa facilidad que teníamos para la improvisación, para ponernos de acuerdo (por lo menos como actores). Después hicimos varias películas más.

—Y después de "El Cabildo? qué vino...

—Bueno, hay muchas cosas de "mi historia" que ni siquiera he nombrado. La verdad es que yo he estado en cuanto grupo teatral ha existido. Pero así como la compañía "El Cabildo", creo que sólo tuve otra oportunidad, con el grupo "El Molino", aunque con otras características. Fuera de eso, trabajé sobre todo en forma independiente, como "alquilado" para hacer uno u otro trabajo. Trabajé también cuatro años en el Teatro de Ensayo de la Católica, donde me contrataban por obra; nunca fui de la planta. También en un grupo llamado "Teatro Libre". Por un tiempo más o menos largo —del 65 al 72—, mi trabajo principal fue la televisión. Participé en ella en muchas obras, pero recuerdo, sobre todo, *Sacco y Vanzetti,* un teleteatro de autores italianos, que dirigió en el canal 9 Sergio Riesemberg, y que creo que de lo mejor que ha hecho la televisión chilena.

»Hasta he trabajado con Moya Grau, nunca en Santiago, sino en provincias, cuando su compañía salía a presentar en salas teatrales las obras previamente presentadas en la radio. Debo decir que aprendí bastante con él.

—¿Qué opinión te merece este personaje tan controvertido?

—Moya Grau es un libretista de viejo cuño que sabía escribir a la perfección una obra para radioteatro, siempre un melodrama, una obra de género comercial. El conoce al dedillo los gustos del gran público y sabe como entretenerlo. A diferencia de otros escritores de melodramas, él incorpora un ingrediente: el humor. En sus obras siempre hay un personaje cómico, que por cierto es igual, y que invariablemente tiene el nombre de algún animal: "el Perro", "el Pejerrey", "el Jaiva", "el Tigre", etc. Moya Grau nunca ha considerado que su trabajo sea muy artístico, pero lo hace con mucha estric-

tez, con mucho respeto profesional. En la radio adquirió mucho oficio, y eso lo trasladó luego a sus trabajos en la televisión. Con él aprendí, sobre todo, cómo hay que hacer una gira, cómo hay que organizarla. Una gira es un sacrificio, un trabajo intenso, si no, no se puede ganar plata. El tenía una gran capacidad para coordinar, para medir todo, de modo que cuando llegábamos ántes al pueblo tal o cual a dar la representación teatral, en la radio local tenía que estar pasándose el capítulo "equis". Si llegábamos antes o después, era un fracaso...

—A lo largo de nuestra conversación han salido ya muchos nombres del teatro chileno que señalan tus afinidades y predilecciones. Fuera de ellos, ¿qué otra gente te ha interesado en el teatro chileno?

—No es fácil, porque uno sobre todo se acuerda de los que han sido sus compañeros, como el "Pelao" Perucci, el "Guatón" Venegas, Marcelo Gaete, Marcelo Romo. Entre las mujeres, fuera de las ya mencionadas, está también la Ana González. Entre los directores, Miguel Littin, con el cual hice muchas cosas en la televisión *(Panorama desde el puente, La canción rota, La muerte de un vendedor),* en el teatro también y, desde luego, en cine. Charles Elsseser también. Y claro, Raúl Ruiz.

—Pero nosotros preguntamos sobre todo nombres de gente con la cual tú no trabajaste, pero que tú estimas por alguna razón, porque consideras que son importantes...

—Como gente importante, bueno, están todos los grandes nombres del Teatro Experimental, todos los que formaban la primera plana allá por los años 50: Roberto Parada, Rubén Sotoconil, María Cánepa, María Maluenda, Jorge Lillo, Bélgica Castro, Agustín Siré, Domingo Tessier... Todos ellos han tenido de una forma u otra una gran importancia para uno. Yo me he dado cuenta que las generaciones más jóvenes no saben, no tienen idea que Agustín Siré fue un gran actor chileno. Agustín no se dedicó más al teatro, pero fue un gran maestro. No necesitaba hacer clases para ser maestro, bastaba con ir a ver cómo actuaba no más. Todos estos "viejos" son verdaderos maestros, y uno está de todas maneras influido por ellos. Roberto Parada, Rubén Sotoconil tienen una importancia vital, vital para uno, como formadores, como gente que uno debe tratar de emular. Yo creo más en los maestros que en las escuelas...

—Pero si tuvieras que mencionar sólo tres nombres. Es un poco ridículo pedírtelo, tal vez, pero hagamos el ensayo. Tres nombres, ¿Cuáles elegirías?

—Ya hablé de Siré, que siempre me gustó. Lo recuerdo muy bien en *El largo viaje del día hacia la noche,* en *La visita del inspector,* en *Noche de reyes.* Me gusta también mucho Tennyson Ferrada...

—Supongo que habrá por ahí algún nombre de mujer que te...

—Que me interese también en el teatro. Sí. Me gustan mucho Bélgica Castro y María Cánepa. Encuentro que la María Cánepa es una "mujer teatral". La encuentro extraordinaria. Recuerdo su Laurencia de *Fuenteovejuna,* por ejemplo.

»Hay actores jóvenes que son muy buenos, también. Hay un muchacho que se llama Alberto Vega. Es un actor serio, sencillo y co conocimientos. Y tiene algo maravilloso: es muy modesto, y eso se agradece tanto siempre...

—¿Y de los viejos actores de la escena chilena anteriores al Experimental tienes algún recuerdo?

—Pocos, pocos...

—Pero alguna vez habrás visto a Alejandro Flores, a Rafael Frontaura...

—Sí, claro, también a Lucho Córdoba, a Américo Vargas. ¿Quién me gustaba de todos esos viejos? Lucho Córdoba me gustaba. Porque yo creo que como actor era capaz de hacer casi cualquier cosa. Lucho era un tipo de una gran cultura teatral. Sí, sí, muy impresionante. Y pensar que uno lo

tomaba tan... a la baqueta. Hizo cosas realmente buenas, como *El avaro* de Moliere, o como *Arsénico y encaje antiguo.* Claro, con la dramaturgia de calidad le iba pésimo económicamente, y para ganar plata tenía que dar astracanadas. Tenía, además, un gran respeto por el teatro de los demás. No hay que olvidar que él contribuyó al inicio del Teatro Experimental, cediéndoles la sala.

—Tú eres casi un autodidacta teatral, con más de treinta años de trabajo, ¿qué balance final haces del aporte hecho por los teatros universitarios, tanto en la formación de actores a través de sus escuelas, como en la creación de nuevos públicos y en el impulso eventual que le dieron a la creación de una dramaturgia nacional?

—Mi balance final es que... todos somos hijos de la misma madre: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Y el balance es positivo, diría yo. Sin desmerecer al Teatro de Ensayo de la Católica y su escuela, me parece que el Experimental fue un gran organismo formador. Creó una disciplina teatral, en el actor, que antes no la tenía, en la disciplina del estudio, en el cumplimiento; tomar el trabajo del teatro como un oficio serio y no como pudo haber sido antes ¿no? en que casi cualquiera podía hacer teatro. Porque se trataba de vestirse más o menos bien y decir unas cuantas palabras arriba del escenario. El Experimental cambió todo eso e impuso de muy buena manera una disciplina que de repente hoy se echa de menos, debido a la influencia de la televisión en los actores.

»La formación que han dado las escuelas, sobre todo la de la Universidad de Chile (no hablo, por supuesto, de la de ahora, sino de la que se desarrolló durante tantos años, antes) es muy positiva. Es mi punto de vista, aunque por cierto hayan adolecido de algunos defectos, porque no basta tener un cartón, un diploma, un título para ser buen actor.

—Las escuelas formaron actores, directores, pero no parece que pueda hablarse de un desarrollo paralelo en la dramaturgia.

—No, no existió. Yo no sé a qué atribuir eso.

—Y en cuanto al público que crearon, es un público que uno nota que se ha ensanchado...

—Yo creo que no tanto como podría haber sido. Recuerdo que Pedro de la Barra decía que "el Teatro Antonio Varas había terminado con la obra del Teatro Experimental". Fue un error instalarse en esa sala. Esta era inadecuada en sí misma, pero además establecer un teatro dentro de una sala y quedarse allí es condenarse al anquilosamiento. El teatro tiene que salir a buscar otros públicos. Recuerdo, por ejemplo, el caso del "Ictus". Sus obras se superficializan porque su público es superficial. Y el problema es que siempre están haciendo obras para ese público, con lo cual éste está condicionando la labor de la compañía. Cuando nosotros salimos a hacer el *Pedro, Juan y Diego* al Caupolicán, para los obreros de la construcción, o salimos a Melipilla, la obra se "oxigenó" inmediatamente. ¿Por qué? Porque es otro público, con otras reacciones. Y yo creo que el Experimental se encerró en el Antonio Varas.

—Una vez conversaba con Enrique Buenaventura sobre el problema de la influencia que pudiera tener la arquitectura en el espectáculo teatral. ¿Habrá algo de esto en el problema que tú crees advertir en la sala del Antonio Varas?

—Lo que sé es que el Antonio Varas era un cine que hubo que acondicionar para teatro. Su acústica no es mala. Claro que el más grande fiasco en este terreno ha sido el del Cariola, que no es teatro, sino un antiteatro, lleno de errores de construcción. Evidentemente, cuanto mejor sea la sala en cuanto a sus recursos técnicos, a la calidad de sus instalaciones, la llegada al público será mejor. Pero tú puedes trabajar al aire libre también. Tú puedes tra-

bajar en la calle, en la plaza, en el patio de la cárcel, sin escenario, sin las máscaras o las bocinas que usaban los griegos, sin nada. Claro, siempre que tengas algún elemento que atraiga al público. Pero, evidentemente, se trabaja mejor en una buena sala.

—Habría varios capítulos más que pudieran abordarse en nuestra conversación. Pero tendrán que quedar para otra oportunidad. Dinos únicamente: ¿qué piensas del futuro, de las posibilidades de desarrollo del teatro chileno?

—Si las compañías siguen afirmándose en una búsqueda dentro de lo nacional, y, claro, siguen firmes económicamente, yo creo que se pueden presentar en el futuro cosas interesantes. Hay fenómenos muy curiosos, como ése que se produjo en 1982, por ejemplo, en que, por obra de una serie de circunstancias, hubo en un momento en cartelera, en forma simultánea, ocho obras chilenas representándose con éxito, lo que no tiene precedentes. Algunos reestrenos, como *Mama Rosa* de Fernando Debesa, que fue un éxito mayor que en la época de su estreno, *Parejas de trapo,* de Egon Wolff, *La remolienda,* de Alejandro Sieveking, que llevaba hacia esa fecha más de un año de exhibición continua. Y los estrenos: *Lautaro,* de la Nené Aguirre, *¿Quién dijo que el fantasma de Alicia había muerto?,* de Gustavo Meza, *Su Excelencia, el Embajador,* de Fernando Josseau, *El toro por las astas,* de Juan Radrigán, *Bello,* una creación colectiva del "Ictus". Algo tiene que ver en esto, en la parte propiamente del desarrollo teatral, el éxito que habían ido teniendo obras como *Las tres noches y un sábado,* que estuvo en total en cartelera algo así como dos años y medio, o *Tres Marías y una Rosa,* que se exhibió año y medio, *Pedro, Juan y Diego, Carrascal 4000,* etc. Bueno, y todos los otros factores político-culturales.

»Yo soy, en suma, fundamentalmente optimista.

2
Juan Radrigán: teatro de la dignidad y de la marginalidad

JOSE MIGUEL VARAS

Pasó su infancia en un camión. Comenzó a trabajar para ganarse la vida a los trece años de edad. Fue cargador de la Vega, desabollador de automóviles, carpintero, obrero de una fábrica de dulces, textil, mecánico de telares, etc., etc. (Decenas de ocupaciones más, de oficios y faenas diferentes). Desde 1973, a partir del golpe militar, se convirtió en cesante crónico. Seis años después, sucedió algo "medio misterioso": escribió una obra de teatro, que fue estrenada con éxito y elogiada por la crítica. Desde entonces hasta hoy ha

José Miguel Varas es periodista y escritor, autor de una media docena de libros *(Porai, Cahuín, Chacón, etc.).* Vive en Moscú, Unión Soviética.

escrito y estrenado *doce* obras más y se ha convertido en uno de los principales dramaturgos de Chile.

Juan Radrigán es calvo, canoso y generalmente silencioso. Usa anteojos y tiene el aire de un intelectual, de un profesor o, como dijo un amigo escritor, "parece un cura catalán". Su aspecto exterior no sugiere al obrero que fue, salvo tal vez sus recias espaldas, pero su habla, sí, lo identifica. Habla como un típico "proleta" chileno, comiéndose sílabas, con esa manera titubeante, semi-interrogativa las más de las veces, que a menudo se da en nuestra gente popular.

Nos encontramos en La Habana. Nos había invitado la Casa de las Américas, junto con una veintena de escritores y críticos de diversos países de América Latina, para que fuésemos jurados en su concurso literario anual. Juan, en teatro. Yo, en testimonio. Conversamos en varias ocasiones. En una de ellas, grabadora de por medio, el diálogo adquirió el carácter de un interrogatorio.

—¿Cuándo debutaste como dramaturgo y cómo, por qué, se te ocurrió ponerte a escribir teatro?

—Eso es medio misterioso, oye. Yo comencé a escribir teatro en 1979. A los cuarenta y un años de edad. Yo escribía antes unas terribles novelas, unos cuentos muy malos, muy llorones. Pero escribía mucho, desde los dieciséis años.

—¿No publicaste nada?

—Publiqué, sí. Tuve la osadía de publicar dos. Un libro que se llamaba *Los vencidos no creen en Dios,* unos cuentos, ¿no? Y una novela, *El reino de la cobardía.* Los dos, cómo se dice, ¿autoeditados? Era el tiempo en que se podía. Con lo que uno ganaba como empleado u obrero calificado, se podía editar. Cosa que ahora es completamente imposible.

—Sí, pero ¿de dónde vino el impulso, la inspiración, el rayo divino o lo que sea, que te llevó a convertirte en dramaturgo? ¿Cómo se te ocurrió escribir teatro?

—Sí... Parece que fue el hecho, ¿no? Un hecho que sucedió. Bueno, nosotros después de... a partir del 73, ya no hubo trabajo para nadie. Menos para mí, que había sido dirigente sindical en donde trabajaba.

—¿Dónde?

—Yo era obrero textil. Mecánico de telares. Entonces, claro, después del golpe no nos dejaron acercarnos ni a diez cuadras de una fábrica. Estábamos en la lista de ellos. Tienen ellos su propia lista negra, claro. Entonces comencé a vender libros. Primero, los que tenía yo en mi casa, que siempre me había gustado tener muchos libros, leer. Y luego tuve que ir comprando para vender. Me instalé con un puesto en la Plaza Almagro, ahí donde antes partían las micros para el sur. Partían, porque hasta eso se terminó ya. Ahí había unos diez quioscos. Una vez nos pasaron un parte por no haber pagado la patente. Pero las patentes no habían salido, así que no las podíamos pagar. Pero igual nos pasaron el parte y a algunos les quitaron el puesto. Al lado mío había una señora que vendía fruta. O sea, un matrimonio. A ellos les afectó mucho esto de que les quitaran el puesto y no saber por qué. Esa fue la primera obra que escribí yo, basada en ese hecho. Y escogí el género teatral porque... ¡En realidad no sé por

qué! Quizás porque, tal vez... No sé muy bien en realidad. Bueno, salió de teatro, y de ahí comencé a escribir teatro.

—*¿Pero habías leído obras de teatro?*

—Sí, yo había leído mucho teatro, pero nunca...

—*¿Habías ido al teatro?*

—Dos veces en toda la vida.

—*¡Caramba! No es mucho.*

—Es poco, ¿verdad?

—*¿Y qué obras viste?*

—La primera fue *El rey se muere.* Después, *La ópera de tres centavos.* Pero eso hacia mucho tiempo atrás y por compañías malísimas. Fue en el teatro Prat, por Franklin abajo. Ni siquiera eran obras bien montadas. Eso era todo lo que había visto de teatro.

—*Esa era toda tu experiencia teatral anterior...*

—Mmh. Mejor dicho, no tenía ninguna.

—*Entonces, el tema de tu primera obra...*

—Es ese mismo. Que una vez llegan a pasarle un parte a una pareja de vendedores de fruta. Y ellos comienzan a preguntar por qué, a averiguar, porque el parte trae un número nada más. Nadie sabe a qué corresponde ese número, qué falta cometieron. Ningún inspector sabe muy bien las leyes y no les pueden decir qué hicieron ellos. Al final logran descubrir que era por no haber pagado la patente, pero como en la Municipalidad las patentes no habían salido, no la podían pagar. Eso tan kafkiano fue lo que a ellos los derrumbó.

—*¿Tú eras o eres lector de Kafka?*

—Sí, sí. Lector de todo, porque como vendía libros y siempre me había gustado leer... Pero ese embrollo sale kafkiano y era algo muy común en ese tiempo en Chile y todavía lo es. A partir del 73 se producen estas cosas sin explicación, irracionales.

—*La gente que se siente inerme frente al poder estatal autoritario, que actúa muchas veces en forma implacable y a menudo sin que se sepa por qué. ¿Esa es la situación de fondo?*

—Sí. Es decir, bueno, sabemos por qué. Pero ellos, las víctimas, no logran entender, no se ve una lógica. El poder, lo que busca es terminar con un grupo de personas y para eso recurre a un subterfugio, como es en este caso, pasar un parte por una culpa que no es real. El objetivo era "limpiar" la plaza, en realidad. Sacar a los quiosqueros.

—*¿Cómo se llama tu primera obra?*

—"Testimonio sobre las muertes de Sabina".

—*¿Y cómo llegó a estrenarse?*

—Con ella tuve mucha suerte porque, apenas la escribí, me dio un ataque de audacia y se la llevé a un director y él la puso inmediatamente. Ese director era Gustavo Meza. La obra la dio Ana González en la sala del Angel, con Armando Berríos.

—*¿Sólo dos personajes?*

—Sí, dos no más. Bueno, y luego ya comencé a escribir más teatro, y lo que escribía lo fueron dando. Fue mucha suerte.

—*Pero, insisto, ¿por qué escogiste justamente el teatro... y no el cuento, la novela... o la poesía?*

—¿Por qué escogí esto? Parece que tiene que ver el silencio en que estábamos sumidos en ese tiempo, ¿no? No se podía juntar a la gente, no había cómo comunicar muchas cosas. Entonces, como el teatro viene a ser una conversación de hombre a hombre, lo más inmediato que existe, y el diálogo que se podía mantener, la única forma... parece que por eso escogí yo ese género. Medio inconsciente. Porque, claro, si hubiese escrito un cuento o una novela no habría podido publicarlo nunca, porque estaba prohibido. Es decir, no legalmente, sino que había que llevar el texto y que lo leyeran las autoridades antes de poder editar algo. Había que llevar el original a la UNCTAD, o sea, al Diego Portales. Pero el teatro no. El teatro quedó libre de censura. Entonces, también fue una de las causas de por qué escogí el teatro. Hay hartas causas chicas de por qué me salió el teatro.

Como la mayor parte de los escritores, Radrigán escamotea lo esencial cuando habla de su propia obra. Probablemente no lo hace en forma deliberada. Aunque también existe en él, de manera bastante marcada, una especie de pudor de hablar de cosas transcendentales y una resuelta negativa a darse importancia.

Testimonio sobre las muertes de Sabina es mucho más que una pieza teatral sobre los efectos de la burocracia en la vida de un matrimonio de pequeños comerciantes. El diálogo entre Sabina y Rafael se inicia con el balance de la fruta vendida y se desarrolla con una aspereza que podríamos llamar "cotidiana", comunicándonos la sensación de una relación matrimonial agria, deteriorada por los años y la pobreza, en la que el hombre se evade con el recurso del chiste y la mujer regresa una y otra vez severamente a la insoportable realidad. El lenguaje es popular, primitivo, tosco en su forma. Aparentemente, todo lo que se dice es banal. No hay referencias políticas. El trasfondo histórico-social sólo está presente a través de la experiencia individual de los dos personajes, que evocan un tiempo más feliz, en que él trabajaba como obrero, y lo contrastan con la miseria y la precariedad del presente.(La evocación de los años juveniles adquiere de pronto un sorprendente vuelo poético).

Lo que sucede, entonces, es que "el hecho", como dice Radrigán, el parte y la amenaza de perder el puesto, que significa en verdad descender otro peldaño hacia la miseria total, actúa como un detonante emocional, que hace estallar todas las contradicciones y frustraciones de un hombre y una mujer entrados en años, que carecen de una comunicación real entre sí y que descubren de pronto la esencial sordidez y escualidez, si puede decirse así, de sus vidas. El descubrimiento es ante todo de Sabina, más clarividente y siempre rebelde ante el destino. Se trata de una rebeldía ineficaz, que en fin de cuentas desemboca en un grito de desesperación.

La impotencia de los pobres, de los humillados y ofendidos, aplastados por un poder amenazante y feroz que nunca se manifiesta directamente en la escena, aunque siempre está presente, es una constante en las obras de Radrigán (por lo menos en las once que conocemos, publicadas en un volumen en Chile en 1984)[1]. Es lo que algunos le reprochan.

[1] **Teatro de Juan Radrigán** (11 obras). Edición CENECA, Universidad de Minnesota, 1984. A manera de introducción, el volumen contiene los dos estudios a que hemos

—¿Cuál dirías tú que es el contenido fundamental de estas obras?

—Básicamente todas las obras están dirigidas a resaltar la dignidad humana frente a un hecho como el que nos sucedió a nosotros. Frente a este régimen. No es que no la tengamos. Es que la fuerza de este poder nos abrumó a todos y nos hizo perder algunas cosas. Sí, perdimos un poco la dignidad. Uno de esos casos es, por ejemplo, que frente a la situación, los empresarios, como tienen carta blanca, llaman a los obreros y les dicen que les van a tener que rebajar el sueldo porque de no, la industria va a quebrar. Y el obrero acepta eso antes que quedar sin trabajo. El mal menor.

—Es que está con el agua al cuello...

—Sí, con el agua al cuello, y frente a la cesantía enorme que hay, mucha gente, al perder el trabajo, instala un negocillo por ahí, en una feria, o trata de poner algún almacencillo chico. No le resulta y pone otra cosa. Y no le resulta. Y va descendiendo, hasta que termina vendiendo "candy" en las micros. Y después cantando. Y después... Es un descenso que no termina nunca. Claro, todo eso en medio de los esfuerzos de una organización de lucha. No es todo así no más...

Lo básico es que nosotros necesitábamos una posición, como país. Definir una actitud de no dejarnos avasallar, de creer en nosotros, de darle importancia a la vida de cada uno. Todo está orientado hacia allá, hacia la defensa de la dignidad y a buscar un camino, a optar por algo. Muchos de los personajes de las obras mías, mueren o quedan solos. Pero eso es siempre luego de haber elegido un camino, que por ahora puede significar la muerte, pero que después, tal vez, ya no va a significar eso. Pero lo que pasa, oye, es que nosotros no sabemos mucho qué estamos haciendo. En los foros que hacemos después de las funciones, en las poblaciones y en las fábricas, la pregunta que más se repite es: ¿cuál es la solución? Es decir, nos dicen: Ustedes nos muestran una realidad, pero ¿cuál es la solución?

—Ellos buscan una solución que ya no puede ser teatro, sino vida.

—Sí, pues. Es que no la podemos dar nosotros. Les tratamos de explicar que eso es lo que hay que construir, ¿no? En la realidad. Eso es lo que hay que hacer en este momento. Es muy bueno el teatro para nosotros, porque nos permite llegar a mucha gente y saber realmente qué piensan ellos.

—Y ese público que asiste a las funciones de "El Telón" y, en general, el público que conoce tus obras, ¿se identifica con las cosas que en ellas se plantean, con las situaciones, con esos personajes?

—Sí. Se reconocen inmediatamente. Nosotros no trabajamos con símbolos. Es todo muy claro, es un teatro muy directo. Ellos captan absolutamente todo lo que uno quiere decir. Claro, como están, como estamos todos metidos dentro de la situación, no hay cosa que se les escape. Entonces, se produce una identificación muy grande de ellos con nosotros. Pero siempre ellos piden, y están en lo cierto, un poco más. Más. Porque

hecho referencia: "Los niveles de marginalidad en Radrigán" de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Pina y "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", de Hernán Vidal.

la situación es cada vez más salvaje y nosotros nos vamos quedando un poco atrás.

—*¿Y tú no has intentado dar en tu trabajo ese "poco más" que tu público pide?*

—Sí, creo. En la última obra mía, *Las voces de la ira.* La estrenamos en Santiago, en noviembre, con pésimos resultados.

—*¿Por qué?*

—Parece que era muy fuerte en ese momento para Santiago, ¿no? Demasiado directa. Porque es sobre un dictador, el opositor, los muertos. Es la única obra de la que nadie dijo nada en la prensa, ni en la radio. Poco antes el gobierno había clausurado todas las revistas de oposición. Así que hubo un silencio total. Tampoco acudió mucho público, porque no pudimos hacer propaganda.

Nosotros hemos tenido una enorme tribuna. Curiosamente. Yo, sobre todo, en los diarios. Les gustan mis obras. Hablan bien de ellas, les hacen extensas críticas. Ninguna la han encontrado mala. Nos han dado varios premios, tanto al grupo como a mí. El Premio Municipal de Teatro, el del Círculo de Críticos de Arte y otros. No hay nadie que haya encontrado mala ninguna de mis obras. Eso sí, se cuidan mucho de hablar del fondo. No hablan de lo que significan frente a una dictadura. No pueden ponerse, digamos en *El Mercurio,* a alabar una obra nuestra en esos términos. Entonces, ¿qué? Hablan de la estructura, de los personajes, de lo bien que lo hacen los actores, cosas así. Pero nunca nos han dicho de una obra que está mala o que somos malos nosotros, como autor, y ellos como actores. Pero esta última... Mmh, sí. parece que es demasiado directa. No podían dejar de decir en este caso de qué trata la obra. Resultado: que no salió absolutamente ninguna crítica. Es la única vez que ha sucedido esto. Alguien llegó a decir que nos habíamos puesto demasiado directos, que ya no teníamos esa cosa "grande" ("grande", decían ellos) esa cosa de "humanidad". Así la llamaban. Ese comentario fue en una radio. En los diarios no dijeron nada, nada. Todos estaban muy ocupados el día del estreno. No fueron. Ningún periodista fue al estreno. Antes, ni siquiera teníamos que invitarlos, llegaban todos. Y no fue nadie, y nadie dijo nada sobre *Las voces de la ira.* Bueno, cuando la estrenamos había Estado de Sitio, toque de queda, censura. La cosa era complicada.

Pero pensamos montarla de nuevo. No tenemos plata para propaganda, pero vamos a tratar de imprimir volantes y repartirlos. Es la única forma, aunque nos pasen partes por eso. Pero, por otra parte, se ha hablado bastante de esta obra. Creo que hay interés en verla. Para mucha gente significa un avance. Para la mayoría del público nuestro, es la cosa más fuerte y más directa que estaba pidiendo.

El crítico chileno Hernán Vidal (profesor de la Universidad de Minnesota, Estados Unidos) subraya que "Juan Radrigán es, con Antonio Acevedo Hernández, uno de los escasísimos dramaturgos de origen proletario con que cuenta el teatro chileno moderno. Su introducción a él de un lenguaje de los desposeídos, en la forma que lo hace, no encuentra paralelo entre los teatristas de clase media que han intentado reproducirlo".

La denominación "desposeídos" resulta bastante exacta, repecto de los

personajes de Radrigán. En verdad, no se trata, en la mayor parte de los casos, de proletarios. Cuando lo son, se encuentran cesantes desde hace largo tiempo y han sufrido un proceso de degradación.

En *Cuestión de ubicación,* todo gira en torno al televisor en color recién adquirido por Emeterio. Este es un obrero desclasado, que ha hecho suya la ideología del régimen e incluso el lenguaje de su propaganda, que vive la ilusión de una prosperidad inexistente y que ni siquiera percibe que su hija se muere de hambre, mientras él trata de resolver el problema de dónde colocar, en el mísero cuarto de población donde habita, el televisor en color, comprado a crédito.

En *Las brutas,* tres hermanas que viven solas en una choza campesina deciden suicidarse porque "se les pasó la vida".

En *El loco y la triste* un hombre enfermo de cirrosis y próximo a morir desarrolla un largo diálogo y una extraña relación de ternura con una prostituta coja ("Pata' e cumbia"). Y esto ocurre en la última "mejora" que ha quedado en pie de una población cuyos habitantes fueron desalojados en masa.

En *El invitado,* el diálogo es entre Sara y Pedro, una pareja sin trabajo ni ingresos de ninguna especie, que a ratos se desdobla imitando los programas-concursos de la televisión y que desarrolla como un prolongado sarcasmo los temas de la "tranquilidad" y del "milagro económico", de la propaganda oficial.

En *El toro por las astas,* los habitantes de un prostíbulo de mala muerte (la cabrona, el cafiche, las putas) esperan la visita de una especie de santo popular, porque quieren "nacer de nuevo" y obtener cada cual una gracia. Su reacción es de cólera desesperada cuando "El Milagrero" les dice que no hay milagros y que son ellos mismos los que deben asumir su vida.

En *Hechos consumados,* el cuidador de un sitio baldío mata a un hombre cuando éste se niega a moverse dos pasos más allá de donde se encuentra. Y se niega porque ya está cansado de decir siempre sí cuando quiere decir no y de ser desalojado de todas partes.

En *La felicidad de los García,* un cesante vive algunas horas de felicidad, festejando suntuosamente en una playa a su familia y sus vecinos luego de anunciar que se ha ganado la "Polla-Gol". En realidad, su fortuna es producto de un robo y pronto llegan los policías a detenerlo, interrumpiendo la fiesta.

Pero en el teatro de Radrigán, como en todo teatro, la lectura del texto no alcanza nunca a comunicarnos la intensidad del efecto que produce sobre un escenario. La sucesión de situaciones y de personajes "negativos", el continuo recurso al humor negro, las referencias indirectas, al régimen imperante, en claves que todos descifran sin dificultad, transforman las sensaciones de impotencia, derrota y amargura que son transmitidas, en algo muy diferente: indignación, deseo de actuar. Es lo que nos cuentan espectadores de estas obras en Chile.

La relación de Juan Radrigán con el teatro profesional ha sido estrecha y en alguna medida conflictiva.

—Entonces, a partir de 1979 comienza tu vinculación con la gente de teatro, con los profesionales de la actividad teatral.

—Sí, una unión con ellos. Y luego una desunión. Después de tres

obras, me di cuenta que hacían demasiadas concesiones, ¿no? al público. El poder adquisitivo es muy bajo. Los espectadores son escasos. Por eso, los directores y las compañías se cuidan mucho... Bueno, a veces. Les interesa que el público vaya a las salas. Entonces, "aligeran" las obras. Eso pasa algunas veces. Al menos en esa época. Era un bajón económico muy grande. Pero yo no estaba de acuerdo con aligerar las obras o en contar chistes. No estaba de acuerdo en ninguna clase de auto-censura. No podíamos hacer eso. Así que me desligué de ellos. Y formé yo un grupo. Se llama "Teatro Popular El Telón". Lo formé con actores que pasaban por la misma desorientación: sentir que no estaban diciendo lo que debían decir. Formamos, pues, el grupo y comenzamos a trabajar. Trabajamos un año en poblaciones, sin decirle a nadie que existíamos. Nunca fuimos en ese tiempo a los diarios, ni a la radio, ni a nadie le dijimos; sino que yo escribí una obra, la montamos con el grupo y comenzamos a darla en sindicatos y en poblaciones, y a hacer foros. A ver qué pensaba la gente, qué necesitaba, qué pensaban ellos que era el teatro y el arte en general, cómo se estaba portando frente a la dictadura.

—Es decir, ustedes se pusieron al margen del teatro profesional habitual y se dirigieron al sector del público menos tradicional, menos culto y más desprovisto de medios económicos...

—Sí, absolutamente.

—¿Y pudieron subsistir?

—Muy penosamente. Es que encontramos otra especie de veta, que fue dar obras que están en el plan de estudios. Por ejemplo, *La celestina* o *La cantante calva.* Yo hice una adaptación de teatro del Siglo de Oro español. Esas funciones se las vendíamos a las escuelas. No hay plata para comprar libros... Entonces se juntan cuatrocientos alumnos, les vendemos la función, les hablamos de la obra... y eso nos permitía sobrevivir.

—De manera que combinan las obras clásicas con las contemporáneas, es decir, con las tuyas, en las que se habla de los problemas de hoy...

—Sí, porque estábamos conscientes de que público no íbamos a tener al comienzo. Había que formarlo. Ya luego del año montamos otra obra mía que se llama *Hechos consumados* y la dimos en una sala. Nos dimos cuenta que teníamos un público, pero que ese público no tenía medios económicos. Normalmente, para sobrevivir en una sala, el precio mínimo de la entrada son 150 pesos. Siquiera para pagar el arriendo de la sala, la luz, el agua y para que quede algo para comer. El público nuestro no podía pagar eso. Es decir, el público de las poblaciones al que nosotros llevábamos nuestras obras, el que nos interesaba, el que nos habíamos hecho.

Pero sucedió que a la par fuimos captando otra clase de público, que sí podía pagar. Establecimos dos precios. Entregábamos entradas en las poblaciones para que se vendieran, digamos a 80 pesos y cobrábamos por la entrada en general, 200 pesos. Nos dimos cuenta que teníamos bastante público de la clase media.

Pero, en general, nosotros no estamos sujetos, nuestra supervivencia no depende de una sala. No tenemos esta terrible necesidad de mantener una sala, que es lo que se come a las otras compañías. El arriendo de la sala más barata cuesta ahora, al mínimo, unos 120 mil pesos. Es un costo

enorme, agregado a los sueldos de los actores y demás gastos. Eso los obliga a ellos a montar obras un poco ligeras. No siempre. pero en muchos casos se opta por una obra ligera que asegure un cierto público.

—Yo diría que eso significa plantear una crítica al teatro que sobrevive en Chile bajo el régimen militar. Miradas las cosas desde afuera, desde el ángulo de un chileno que se encuentra fuera del país, exiliado —es nuestro caso—, que trata de seguir el desarrollo del teatro chileno a través de las versiones que llegan, de conversaciones con viajeros, publicaciones en la prensa, de la crítica, etc., se tiene la impresión de que todo o casi todo el teatro chileno, el que se hace en salas como aquel no tradicional que busca otros caminos y otro público, desempeña un papel positivo, es decir, crítico, frente a la situación que vive Chile desde el golpe militar...

—Sí, sí. Eso sí. No hay un teatro, digamos, oficialista, que aplauda al régimen. Excepto una sola compañía, que tampoco aplaude directamente, sino que monta obras anodinas, el Itinerante. Este depende del gobierno. Y hay actrices como Silvia Piñeiro, que siempre hace cosas que no vayan a herir a nadie, a nadie, a nadie... de arriba.

—Obras frívolas.

—Sí. Ella está muy cerca del gobierno. Los otros no. No podríamos decir que el teatro chileno es oficialista o sumiso. Lo que sí nos desespera un poco es que no haya avance. Como que se está pasando el tiempo así... como esperando, pero no aportando a ese algo que estamos haciendo todos. La esclavitud de las salas es uno de los factores.

Yo creo que estamos desaprovechando el hecho de que no hay censura para el teatro. No hay censura directa. Desde el 73 adelante sólo se han suspendido dos obras: *Mijita rica,* un ballet y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido,* que se estaba dando en la Universidad Católica y se suspendió ahí. O sea, la suspensión fue válida para la UC, pero después salió un teatro independiente, montó esa obra y está en cartelera.

—Y está aquel otro caso, hace sus buenos años, de la obra criticada por la DINA, cuando quemaron la carpa en que se daba Las hojas de Parra.

—Sí, aunque la obra... no era como para quemarla. No era como para que el régimen hiciera nada. Actuaron muy atolondradamente, porque hay cosas mucho más directas. En fin, pero lo hicieron.

En un estudio sobre "Los niveles de marginalidad en Radrigán", María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña hacen notar que en su dramaturgia los marginados sociales no son sólo los personajes centrales, sino los únicos. No obstante, sostienen que a esta limitación del espectro social se contrapone una ampliación de la mirada que llega hasta la elaboración de una cosmovisión definida, que se reitera y compone en la totalidad de las obras.

Afirman también que la profundidad de los conflictos planteados es desesperada y que "es esta intensidad experiencial la que permite transcender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma".

Los autores de este trabajo señalan con penetración los rasgos que distinguen al teatro de Radrigán del teatro chileno anterior, incluso de aquel que plantea problemas sociales y que aborda la situación de los "marginales" (Isidora Aguirre, Egon Wolff, Jorge Díaz). Esos rasgos son entre otros: el

aislamiento de sus personajes, expulsados de casas y ciudades, que a veces marchan a la deriva en los extramuros, sin saber donde están; la falta de comunicación o confrontación directa con el poder, que lo invade todo como una presencia amenazadora e invisible sin que se le personifique nunca; el temor permanente.

En *Testimonio sobre las muertes de Sabina,* el poder opresor es sugerido, con resultado de gran efecto teatral, a través de unos pasos recios, amenazantes, que se van acercando. En otras obras, las referencias son más indirectas aún. En *Hechos consumados,* Marta siente continuamente que la están espiando, que "ellos" se acercan. En *El invitado,* los dos personajes del diálogo aluden varias veces a alguien que llegó y se instaló sin ser invitado y desde entonces todo cambió para peor.

Radrigán abomina de la auto-censura, pero parece obvio que utiliza una clave que le permite llegar hasta el máximo de lo que se puede decir "legalmente", haciéndose comprender del público de todos modos. Es un teatro que plantea una elevada exigencia al espectador, incluso la de saber "completar" la sociedad de la que sólo se le presenta un fragmento, una zona marginal, y la de captar al vuelo diversas alusiones sutiles. (Todo lo cual, al parecer, no ofrece ni la menor dificultad a quienes comparten la experiencia de la dictadura desde adentro).

—Algunas preguntas personales, datos de tu vida. ¿Dónde naciste?

—En Antofagasta, en 1937. Pero nací no más. Porque después... mi padre trabajaba en una oficina salitrera y tuvimos que salir volando de ahí, por todo lo que pasó. Todo eso que nos pasa siempre. Entonces empezamos a vagar. Después mi padre tenía un camión. Es lo que me acuerdo. Era mecánico, arreglaba máquinas agrícolas. Pero era un mecánico ambulante. En su camión íbamos nosotros por todas partes, una semana en una parte, dos meses, tres meses. Gran parte de la infancia arriba del camión. Eramos itinerantes. Luego él, una vez, se subió a un caballo y no volvió nunca más. Parece que éramos demasiado peso para él. Todos nosotros, la familia, ¿no? Y además, estaba la pelea permanente con mi madre, que siempre quería tener casa, estar en una sola parte y él... en ninguna.

—¿Y eran muchos hermanos?

—Sí, es decir, no. No éramos muchos. Cinco en ese tiempo.

—No son pocos.

—No son pocos para no tener nada. Ni casa ni nada. Entonces, de ahí ya nos fuimos a Santiago. Y mi madre empezó a trabajar. (Era profesora primaria). Y empezaron todos a trabajar, los que podían. En ese tiempo yo era muy chico, tendría como seis años. Tuve que esperar hasta los trece para ir a trabajar.

—¿Fuiste a la escuela?

—No hubo mucho tiempo. Pero ella nos enseñó. Además, siempre me gustó mucho leer. Sistemático, así, una educación... eso no.

—No la tuviste.

—Debo haber estado en la escuela, saltado, un año sí, dos años no, después de nuevo. Así.

—Pero dices que tenías una gran inquietud por la lectura desde chico...

—Sí. Debe haber sido esa soledad en que vivíamos siempre. Porque siempre estábamos en el camión no más. Nos dejaba en una parte y partía a arreglar máquinas a algún fundo. Parece que había mucho tiempo para pensar. Supongo que será eso. Mi madre nos contaba cuentos, cosas.

—*¿Cuál fue tu primer trabajo?*

—Primero entré a la Vega, a trabajar en una bodega. A embalar manzanas y a cargar cosas. Después fui desabollador. Carpintero. Hice muchas, muchas cosas. Siempre cosas manuales. Hasta que caí en la industria textil. Trabajé como veinte años en distintas fábricas. Terminé en la fábrica de Julio Israel, que la quemaron después del 73. Ellos mismos quemaron muchas industrias en ese tiempo. Y eso es todo. Hasta que empecé a escribir. Quiero decir que no hubo nada especial en mi vida. Entremedio, me casé, tuve dos hijos, que ya están en la universidad. Y... eso sería todo.

—*Me dijiste que habías sido dirigente sindical...*

—Siempre. Eso sí. Apenas salí del servicio militar, fui dirigente. En ese tiempo había que tener diecinueve años cumplidos para ocupar un cargo sindical. Yo trabajaba en "La Europea", una fábrica de galletas y dulces. De ahí ya comencé en la cosa sindical. Después nos tocó formar sindicatos, ir organizándolos en las industrias. Siempre fui dirigente. Yo estaba destinado a no tener trabajo después del golpe.

En La Habana, cuando terminamos nuestra tarea de jurados del Premio de la Casa de las Américas, fuimos invitados una tarde a conversar con Fidel Castro. Respondiendo a las preguntas que le plantearon nuestros colegas, el dirigente cubano se paseó por América Latina y trazó un cuadro fascinante de los vastos procesos políticos y sociales en desarrollo, con el trasfondo de la deuda externa impagable, agobiadora, "inmensa y presente como una gran desgracia". Fidel habló con especial interés y mayor detenimiento de Brasil y Argentina, valorando de manera muy positiva la democratización en desarrollo, con diversas características, en ambos países. También hizo referencia, más brevemente, a Chile, como el país donde parece más probable un estallido social de profundas consecuencias, como resultado de la hondura de la crisis y la obcecación de Pinochet.

En el teatro de Juan Radrigán nos parece descubrir, en el plano de los dolorosos destinos individuales que nos presenta, la acumulación de los materiales inflamables y explosivos que transcurre sordamente en lo profundo del alma y de la sociedad chilenas.