

Poniendo en orden mi escritorio, encontré una vieja caja de cartón. En su tapa se leía "CONGO", una antigua y ya desaparecida marca de chocolates. Igual de antiguo era el contenido de la caja: papeles, fotografías y recortes de la década de los cuarenta, cuando yo aun estaba en el colegio o en mis primeros años de universidad.

Ahí estaba, también, mi carnet de Miembro Cooperator del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. El carnet es de color salmón; en la portadilla el logo del Teatro Experimental dibujado por Héctor del Campo, su primer escenógrafo, y en el interior de él mi nombre y dirección, la firma de Pedro de la Barra y los objetivos de la Institución. Ellos eran: 1.- Difusión del Teatro Clásico y Moderno 2.- Teatro Escuela 3.- Creación de un ambiente teatral y 4.- Presentación de nuevos valores. Y al final se lee mi número de inscripción: 352

El carnet color salmón desató mis recuerdos.

Barrido por la invasión del cine sonoro, el teatro chileno languidecía estagnado. Los objetivos del Teatro Experimental denunciaban claramente las carencias de la escena nacional. No se difundía el teatro clásico y no se conocía el moderno; no existían escuelas de teatro; no había un ambiente teatral y ningún nuevo valor emergía para vitalizar un teatro decadente.

Las ideas renovadoras del Teatro Experimental no eran originales. La misma inquietud y los mismos planteamientos habían conmocionado al teatro europeo con veinte años de antelación. La reapertura del Teatro Vieux Colombier bajo la dirección de Jacques Copeau, es un hito en la historia del teatro moderno. Copeau arremetió contra el teatro de "boulevard" de su época con una nueva visión de lo que es el arte escénico, replanteándose el teatro. A él se le unirán Gaston Baty y George Pitoeff y más tarde ahondarán en el mismo surco Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Ghéon y Jean Lois Barrault, directores escénicos que prolijaran una generación de dramaturgos franceses como Anouilh, Giraudoux, Marcel y Claudel.

Y como París era y sigue siendo una gran caja de resonancia mundial, la renovación teatral iniciada por Copeau se extiende por toda Europa y, después -siempre después- llega a nosotros fecundando la inquietud de los jóvenes universitarios que crearon el Teatro Experimental de la Universidad de Chile

Si las ideas que impulsaron a los renovadores de la escena chilena en la década del cuarenta no eran originales, sí lo fué el marco institucional que los cobijó. No existía antecedentes en el mundo de un movimiento renovador artístico que fuera patrocinado por la Universidad. En Chile, esta conjunción de Teatro y Universidad se produjo, en gran parte, por el talento y visión de quien fuera rector de la Universidad de Chile por un prolongado período, don Juvanal Hernández. Pero el mayor mérito del Rector Hernández en esta gestión, fué entregar a los propios artistas la elaboración de sus proyectos, sin imponerles tutores

académicos de otras disciplinas. Así el teatro, la música, el ballet y las artes plásticas pudieron desarrollarse bajo el alero de la Universidad y sin la interferencia de ella, creando un espacio cultural en el país que a todos nos enorgulleció

Por cierto que no todos se complacieron con la emergencia del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica nacido pocos años después de aquel a su imagen y semejanza. Los autores y actores de viejo cuño sonrieron con escepticismo burlón: ¿Que tenía que hacer la Universidad con el Teatro? ¿No era sabido acaso que el teatro se aprendía por experiencia sobre las tablas y no en las aulas? ¿Era posible que "la magia del teatro" emergiera de la disciplina, el rigor y metodología universitaria? ¡Imposible!

Todo esto es historia. Sabemos que, a pesar de los agoreros, los teatros universitarios cumplieron sus objetivos y prohicieron grupos independientes nacidos bajo su inspiración, se difundió el teatro clásico y moderno, las Escuelas de teatro proliferan dentro y fuera de la Universidad, existe un ambiente teatral y surgen nuevos valores que vitalizan nuestra escena. Los fundadores del Teatro Experimental cumplieron sus objetivos. Tarea hecha.

Sin embargo, cuando contemplo el actual estado del teatro chileno no puedo menos que recordar las prevenciones de los actores y autores que en la década del cuarenta fueron desplazados por los ímpetus renovadores de los jóvenes artistas universitarios.

Ciertamente, ellos estaban equivocados. Los hechos posteriores así lo demuestran, pero, con todo, en su posición negativa había algo de verdad. Un peligro acechaba a esta relación entre Universidad y Teatro que ellos advertían como un contubernio. Un peligro que no lo pensaron, pero que lo intuyeron y que, en la actualidad, a mi juicio, principia a constituirse en un freno a la creación dramática y en una distorsión de la apreciación de lo que constituye la naturaleza del teatro.

Para esclarecer mi pensamiento, voy a tener que recurrir a las palabras de Rubem Alves, psicoanalista brasileño y profesor universitario, quien en 1989, en una reunión en Quito, convocada por la Comisión Sudamericana de Paz y el CLAI para reflexionar sobre "Paz y Justicia Social en la Perspectiva del Mundo de la Iglesia", inicia así su ponencia:

"Desde hace unos años tengo perdida mi respetabilidad académica. Nadie me la quitó, pero un buen día, por razones que no me se explicar, algo sucedió en mí. No sé que me pasó, más lo cierto es que de repente me descubrí incapaz, en absoluto, de pensar, hablar y escribir analíticamente. Fuí poseído por la forma poética y sigo por ella poseído cuando escribo. Aunque esto me gusta, me crea muchos problemas con auditorios científicos y académicos, porque esa gente no cree que la poesía sea algo serio. Sin embargo yo creo que es la cosa más seria."

Y más adelante, siguiendo la misma línea de pensamiento, Alves agrega: "Lo que veo y vivo en la vida académica, pues soy profesor universitario, lo que veo y vivo y me impresiona en la universidad es su poder para matar los sueños de las personas. Ella nos convierte en especialistas del pensamiento analítico. Criticamos con una capacidad de distinguir y de cortar pelos en el aire, pero no dejamos espacio alguno para nuestra capacidad de soñar, de crear utopías"

Concordamos con Alves. El pensamiento analítico es patrimonio universitario y, a su vez, el pensamiento analítico se contrapone con la creación artística y muy especialmente con la creación teatral que, en su esencia, es juego. No es un capricho que en los idiomas francés e inglés para indicar la práctica del teatro hay que conjugar el verbo "jouer" en francés y "to play" en inglés y en este idioma una obra dramática es "a play" y sus intérpretes "players"

Cuando Marcel Raymond, el crítico canadiense, escribe un libro sobre la renovación del teatro que iniciara Jacques Copeau, en los mismos años que iniciaba su actividad el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, lo titula jubiloso "Le Jeu retrouvé" (Edition de L'Arbre, Montreal, 1943) pues, a juicio de Raymond, en el período precedente se había perdido la noción de juego en el teatro y, con ello, se había producido su decadencia.

Pienso que el teatro chileno actual está pasando por una crisis al irse perdiendo su natural carácter lúdico, para privilegiar otros aspectos, si no ajenos, secundarios a la creación teatral. Y en ello, no poca responsabilidad cabe a la tutela universitaria que existe en nuestro teatro. Es muy posible que, parafraseando a Rubem Alves, científicos y académicos no crean que el juego sea algo serio, de ahí que hayan dirigido su pensamiento analítico a los contenidos del juego teatral haciendo residir ahí la valorización del arte dramático.

Es ostensible este desprecio por el juego teatral y el privilegio de sus contenidos, en la apreciación teatral que se hace por los medios de difusión. No suelo encontrar en las reseñas críticas referencias a las "tensiones dramáticas" en una obra, a su "ritmo" y "progresión", a la calidad del diálogo o a los "climax dramáticos" ni a los múltiples y variados elementos que son constitutivos de este apasionante juego que es el teatro. En cambio, se dedican extensos comentarios a los "mensajes" que las obras contienen, a "Las premisas" sobre las que desarrolla su ideario el autor y no es infrecuente el caso de una obra que ha fracasado como tal al no conseguir interesar a los espectadores en su juego dramático que es, en cambio, objeto de sesudos comentarios en revistas especializadas en teatro.

Hay una institución en la actividad teatral

chilena que es representativa del estado de cosas que denunciarnos: el programa que se vende a los espectadores y que, generalmente, contiene la explicación de lo que el autor, director o intérpretes pretenden decir sobre los contenidos de la obra que el espectador verá representada. Hay veces -como un crítico santiaguino acotó en alguna oportunidad -^{que} sin la ayuda de la literatura que contiene el programa, el espectador no se dará por enterado de lo que sucede en el escenario.

Las interpretaciones semiológicas y los análisis psicoanalíticos tienden a desvalorizar la naturaleza lúdica del teatro y a la emotividad que el juego tiene. Con ello, se obtiene que una gran parte del público potencial de teatro termine declarando que ellos "no entienden" de teatro, como si éste fuese una ciencia que hay que aprender y entender y no un juego en el que se participa y goza en él. Y el resultado es un público en regresión.

Pero el peligro se acentúa cuando científicos y académicos, de cuya seriedad e importancia en sus respectivos campos del saber, nadie está autorizado para poner en duda, influyen directamente en el campo creativo y en la formación de los profesionales del teatro. Toda persona que ha tenido experiencia en el campo de la creación artística sabe cuan misteriosos, sutiles e intangibles son los procesos de la creación. Ellos no resisten el análisis, sin destruir un factor fundamental de la creación artística: La espontaneidad. Creada la obra, que vengan los profesores de literatura, los sociólogos y los psicoanalistas a realizar su labor analítica para los fines que conciernen a sus propias disciplinas, pero no a los artistas. No es difícil imaginar cómo se habría empobrecido el teatro universal, si Shakespeare, Moliere o cualquiera de los grandes dramaturgos hubiesen tomado conciencia de "los mensajes" que estaban emitiendo. Ellos, como todo creador de genio, sólo pensaron en fabular, crear hermosas y entretenidas historias donde lo fundamental era el campo de las emociones y no el de las ideas. Es la emoción del amor en "Romeo y Julieta", es la emoción de los celos en "Otelo", es la emoción de la ambición en "Macbeth". ¿Que tras esos entretenidos cuentos y esas emotivas pasiones existen también, ideas y posiciones éticas y políticas? ¡Indudable! Ahí están no solo cientos, sino miles de textos que se han escrito sobre ellas para confirmarlo. Pero lo cierto es que si, al momento de la creación, Shakespeare o Moliere en vez de dejarse llevar por el juego teatral, hubiesen tenido conciencia de todos los contenidos que los académicos han detectado en sus obras, lo más seguro es que se hubieran inhibidos o que su producción dramática hubiese carecido de las excelencias artísticas por las que son mundialmente reconocidas. Cervantes creía que estaba escribiendo sólo una sátira a las novelas de caballería cuando, en la cárcel, escribió "Don Quijote". Afortunadamente para él, los académicos son gente muy seria y respetable y no van a parar a la cárcel. Esto salvó a Cervantes, pues de lo contrario su eventual compañero de celda académico, no le hubiera permitido desviarse de su propósito inicial.

