

## ¿LA MEMORIA EMBELLECE?\*

**BÉLGICA CASTRO**

Actriz

Fundadora del Teatro Experimental

**A**unque mi profesión es hablar en voz alta ante una audiencia, la verdad es que nunca soy yo la que está ahí, no son mis palabras ni mis ideas, son de Arthur Miller o de Acevedo Hernández, de García Lorca o de Antón Chéjov. Los actores nos atrevemos a todo, ocultos bajo el disfraz del personaje. Pero ahora la situación es otra. Cuando Fernando Debesa me pidió recordar lo que fueron los primeros años del Teatro Experimental, acepté en seguida y ahora me doy cuenta que mi natural entusiasmo me puso en un aprieto mayor que el de Lope de Vega ante Violante.

Estamos celebrando la fundación del Teatro Experimental, pero no la celebraríamos si ese teatro no hubiera crecido y seguido creciendo, hasta llegar a ser lo que fue.

Las primeras reuniones con la idea de formar un teatro universitario de las que tengo recuerdo se deben haber realizado en marzo o abril de 1941, época en que el proyecto empezó a tomar esa forma. Pero las cosas no empezaron realmente ahí, sino mucho antes. El CADIP (sigla que corresponde a Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) llevaba ya varios años de vida saludable. Según entiendo, lo había fundado Pedro de la Barra en su época de alumno. Cuando



yo llegué de Temuco a estudiar a primer año de castellano, me tocó ver a Pedro Orthous e Hilda Larrondo en *Música de hojas muertas* de Rosso de San Secondo, un italiano posterior a Pirandello, poco conocido en este momento, pero que representaba una vanguardia muy de nuestro gusto en 1940. Me impresioné muchísimo, era un espectáculo muy cuidado y tenía *magia*, de esto último me di cuenta mucho tiempo después. Empecé a acercarme al grupo y terminé formando parte de él. Montamos varias cosas para nuestros compañeros, un público numeroso y entusiasta, que nos veía todos los sábados en el tercer piso del edificio de Cumming con la Alameda: *La inocente* de Henry René Lenormand, otro vanguardista hoy olvidado; *Cómo él le mintió al marido de ella* de Georges Bernard Shaw; *Los habladores* de Cervantes, todas obras cortas, pero era evidente que

teníamos un criterio bastante selectivo para nuestra edad. Recuerdo el día en que Pedro Orthous me dijo: "Encontré, en francés, una obra comiquísima de un ruso que en realidad es cuentista. La voy a traducir para que la hagamos. Se llama algo así como *La petición de mano* y el autor, Chéjov". Fue nuestro éxito en el CADIP de esa época.

En las primeras reuniones y ensayos del

\* Texto de la conferencia realizada el 22 de julio de 1991 en el Instituto de Chile, en la Academia de Bellas Artes.

todavía informe Teatro Experimental, en las primeras funciones de **Ligazón** y **La guarda cuidadosa**, de la **Egloga** de Juan de la Encina o de **El mancebo que casó con mujer brava**, creo que la mayoría de nosotros, es mi caso, no le daba importancia a lo que hacía. Era una aventura estudiantil, fascinante y absorbente, pero sólo una aventura. Todos seguíamos nuestras respectivas carreras y pensábamos titularnos y ejercer la profesión: profesores, médicos, abogados, porque el nuevo teatro se estaba haciendo no solamente con miembros del CADIP sino también de otros grupos existentes en las escuelas universitarias. Muchos abandonaron la aventura y siguieron su profesión. Pero, sin duda, Pedro de la Barra tenía una conciencia clara de lo que esto significaba y de lo que podría llegar a ser, y durante varios años fuimos para la prensa "los muchachos de Pedro de la Barra".

Se ha insistido hasta el cansancio y se ha hecho cuestión sobre quiénes participaron realmente en la primera función, sobre quiénes son los "verdaderos fundadores" del Teatro Experimental. Pero eso no es fundamental. Lo fundamental es quién transformó una cosa mínima en una cosa máxima. La práctica demostró que no importaba que Agustín Siré o César Cecchi hubieran estado o no en la primera función. Lo que importa es el grupo de gente que, aunando su talento, su ingenio y su cultura, le dieron profundidad y forma a ese teatro.

Estrenamos nuestro segundo programa, que incluía la **Egloga séptima** de Juan de la Encina. Esta obra brevísima era la pasión de Pedro de la Barra, que había querido incluirla en el primer programa. Cambió de idea razonablemente, porque lo convencieron de que era demasiado abstrusa para empezar.

La actividad teatral nos fue cautivando cada vez más, y ya en 1942, la asamblea por la que nos gobernábamos aceptó la petición del rector, don Juvenal Hernández, de hacer **El Caballero de Olmedo** de Lope de Vega, en la celebración del Centenario de la Universidad de Chile. Era una empresa realmente gigantesca para nosotros, pero nuestra incons-

ciencia y lo bien que lo pasábamos sobre el escenario nos impulsó a acometerla con entusiasmo. Es verdad que muchos de nosotros éramos estudiantes de castellano en el Pedagógico, pero, principalmente, todos habíamos sido alumnos en las entonces Humanidades, de una generación de profesores de lujo, que nos había inculcado el gusto por el idioma y el conocimiento de los clásicos españoles, de modo que el verso no nos amedrentaba, aunque seguramente el resultado en ese sentido y en ese momento, no fue lo que llegó a ser en años posteriores.

Estrenamos oficialmente **El Caballero de Olmedo** en abril o mayo de 1942, en un montaje tan ambicioso, que se consiguieron dos perros afganos para que aparecieran en la corte del Rey Don Juan II, llevados por el bufón. Vestían mucho la escena y se portaban estupendamente. Pudimos contar con ellos en seis o siete funciones; después supongo que el dueño se aburría y nos los quitó. A estas alturas ya habíamos conseguido trabajar en el Teatro Municipal, donde seguimos hasta inaugurar el Teatro Antonio Varas.

Algunos textos del programa de **El Caballero de Olmedo** dan luces sobre los elementos perfeccionistas que estaba introduciendo el Teatro Experimental a la manera de hacer teatro en Chile: "Vestuario diseñado según grabados de la época por Roser Bru"; "Música de la época especialmente seleccionada". Aclaraciones que ponen de manifiesto la falta de antecedentes que tenía el medio sobre trabajos de este tipo. Además, desde el primer día, se incluyó en los programas una cosa que era una novedad: la nota sobre el autor y, si era necesario, sobre la época.

Y repasando esos programas, por primera vez en 50 años, me doy cuenta de cosas muy simpáticas y sorprendentes para mí: en la quinta presentación del Teatro Experimental en el Teatro Imperio, en enero de 1942, ya no hacía Flora Núñez la Ventera, madre de la Moza, en **Ligazón**, sino Kerry Keller, y Agustín Siré hacía el Amo de Cristinica en **La guarda cuidadosa**, reemplazando a Pedro de la Barra.

Y recuerdo otros nombres y caras que no son los repetidos hasta la saciedad en estos días de celebración, sino otros, de quienes se entregaron con el mismo entusiasmo a esta empresa y de los cuales no volví a saber, como Aminta Torres, Mireya Angulo, José Paiva, Raúl Acevedo, Rosa Halaby...

Todo el año 1943 ensayamos nuestro primer programa nacional. No fue fácil, y seguramente por eso empleamos todo el año. El cuarto punto del famoso "Programa de acción" del Teatro Experimental era: Presentación de nuevos valores. Esto no se refería solamente a actores y directores sino también y, sobre todo, a autores, que finalmente son los únicos que quedan.

Pero no todos pensaban así; había quien, en el seno mismo de la institución, despreciaba, por inmaduro e incompleto, el trabajo de los autores chilenos, sin comprender que, aunque incipientes, estas obras eran indispensables para cimentar un movimiento de teatro nacional. Afortunadamente triunfó la idea más seria, con Pedro de la Barra a la cabeza; y, en noviembre de 1943, pudimos estrenar Elsa Margarita de Zlatko Brncic y *Un velero sale del puerto* de Enrique Bunster. Quiero creer que ese primer paso y posteriormente el rescate de grandes obras chilenas que habían sido injustamente marginadas por el teatro comercial, como *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández o *Como en Santiago* y *Casi casamiento* de Daniel Barros Grez, abrió el camino para que ahora podamos contar con autores de la talla de Sergio Vodánovic, Jorge Díaz, Isidora Aguirre, Juan Radrigán, Egon Wolff y tantos otros.

Me parece que fue un poco después que hicimos nuestra primera gran gira a provincias llevando un programa de seis obras a Concepción. Eran seis obras españolas, si consideramos que la *Farsa del Licenciado Pathelin* había sido extraordinariamente bien vertida al castellano por Rafael Alberti. Esas seis obras formaban tres programas, es decir, tres días de función. Esa gira fue muy pintoresca. Por lo demás, era lo que nos pasaba siempre en esa época. Fuera de las 22 ó 23

personas que participaron realmente en las obras, había agregados inevitables: José Angulo viajaba con su mujer y sus dos niños; Agustín Siré con Elena, su mujer y a mí me acompañaba mi cuñada, para proteger el honor del apellido.

Año siguiente emprendimos, con la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Armando Carvajal, y la Escuela de Danza bajo la dirección de Ernst Uthoff, el montaje de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Tres solistas cantaban la música de Arthur Bernardt: Graciela Sanders, Ruth González y Carmen Suárez. Entre las hadas vemos algunas bailarinas que comenzaban una brillante carrera como Blanche Hermansen, Malucha Solari y Virginia Roncal.

Creo que era un espectáculo bonito, el primer Shakespeare que abordaba una compañía nacional, pero el crítico de *El Diario Ilustrado* que se firmaba "El traspunte indiscreto", muy comedidamente, dice primero: "Desde el punto de vista artístico y de divulgación del teatro clásico ha sido esta presentación verdaderamente magnífica y desusada". Para añadir más adelante: "Con respecto a la interpretación misma hay algunos reparos que hacer, reconociendo previamente que cada uno de los artistas ha tratado de superar sus trabajos anteriores. Pero no han podido contra la excesiva holgura y generosidad de los papeles, para los cuales se necesitaban condiciones raras de encontrar en actores de larga práctica. Fue una lucha perpetua por tratar de alcanzar altura, por tratar de ponerse a tono con tan grave com-





"Chañarillo" de Antonio Acevedo Hernández (1953). Dirección de Pedro de la Barra.  
Escenografía de Héctor del Campo. En la foto: B. Castro, A. Siré, L. Fuentelba, C. Paz, K. Keller, S. Román,  
R. Parada, V. Fisher, F. Candija, B. Herrera, J. Acevedo, V. Arredondo, C. García, D. Tessier.

promiso, pero, desgraciadamente, no sabemos si por falta de *malicia* teatral o por escasez de medios, muchos no lo lograron". Seguramente el único que estaba a la altura del texto en esa ocasión era Agustín Siré, quien no ha sido bastante recordado en estos variados homenajes. Una persona que tenía pasión por el teatro, por educar. Un hombre que creía en la cultura, que creía que la cultura nos hace mejores.

Y llegamos así, en 1945, a nuestro primer éxito de público. Hasta ese momento habíamos hecho un trabajo que no conseguía eco más que entre los artistas e intelectuales, como se dice corrientemente. Pero con **Nuestro pueblo** llegamos al público en general, es decir, a

ese 1,5% de la población que se interesa por el teatro. Todas las funciones que hicimos en el Municipal, que nos cedían dos o tres veces a la semana, estuvieron llenas. Había grandes novedades en el montaje: para empezar, no se usaba telón; la escenografía era muy elemental: tarimas, sillas y mesas; como si fuera un ensayo, no se usaba utilería, todo el manejo de objetos se mimaba y los actores atravesábamos el escenario como preparándonos antes de empezar la función y en los entreactos, y había actores que hablaban desde la platea, por donde entrábamos también en algunos momentos.

Esa obra nos afianzó, nos dio consistencia y confianza, nos dimos cuenta de que podría

resultar y de que iba para largo.

En su programa se dieron a la publicidad otros tres puntos básicos a conseguir. Eran objetivos mucho más concretos, urgentes e inmediatos que los cuatro puntos iniciales: primero, obtener un teatro propio; segundo, profesionalización de los actores del Teatro Experimental y tercero, creación de la Escuela de Arte Dramático. Es una satisfacción poder recordar aquí que los tres puntos se consiguieron.

Varios hechos importantes para el desarrollo del teatro de la Universidad de Chile sucedieron en esa época: empieza a aparecer la Revista Teatro, una publicación oficial del Teatro Experimental que traía una obra completa en cada número; se crea la Comisión Sindical, sección dedicada especialmente a ofrecer funciones a obreros y escolares, para la cual se ensayaban programas específicos, y se inicia la fructífera y larga labor de César Cecchi como traductor, asesor literario y gran amigo. Es interesante destacar ahora dos elementos de su "Nota" a la traducción de *Nuestro pueblo*: el primero, "Se ha pretendido ser rigurosamente fiel al espíritu y a la letra del original. Por tales razones se ha utilizado una prosodia que suene coloquial a los oídos chilenos. Sin embargo se han evitado, en lo posible, nuestros modismos regionales". Y luego: "Sólo en dos o tres parlamentos hubo necesidad de utilizar expresiones diferentes a las originales inglesas: dos fueron suprimidas. Tales cambios y cortes no afectan a más de veinte palabras del texto en inglés". Admirable y responsable posición para un traductor que, por lo demás, nunca ganaba un centavo en estas labores. Siempre las obras estaban deficientemente traducidas en la Argentina y una señora Wolf, cuyo primer nombre no recuerdo, tenía los derechos. César Cecchi significó mucho para el teatro chileno, no sólo para el Teatro Experimental, sino para todo el movimiento teatral nacional. De las muchas pérdidas sufridas, César ha sido una de las mayores.

En marzo de 1946 se consiguió la profe-

sionalización, es decir, el pago de un sueldo mensual, para diez actores del teatro. La verdad es que en los primeros tiempos, nunca alcanzaba el presupuesto para los doce meses del año, y por octubre nos quedábamos sin sueldo.

Ya éramos un teatro profesional, a sólo cinco años de nuestra fundación. Nos parecía increíble. A muchos nos daba pudor que nos pagaran por algo que nos producía tanto placer. Pero, al mismo tiempo, comprendíamos que debíamos vivir de un trabajo que tenía para nosotros el más profundo sentido de profesión, un trabajo que profesábamos.

No quiero aburrir con el relato de cada montaje. Cada uno, como pasa siempre, era una aventura muy atractiva. Así se sucedieron progresivamente: *Tartufo*, *¡Llegaron a una ciudad de Pristley!*; *Judith* de Federico Hebbel que dirigió Oscar Béregi, un actor y director de gran prestigio en Europa, a quien la guerra había traído a Chile por un corto tiempo; *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, que tuvo gran afluencia de público, bajo la dirección del italiano Piccinato, hasta el gran éxito artístico y popular que significó *Fuenteovejuna* en una audaz y estupenda dirección de Pedro Orthous.

Nadie de ese grupo asistió nunca a una escuela de teatro, salvo cursos de *perfeccionamiento* en los viajes al extranjero. Los maestros los encontrábamos entre nosotros mismos. Aprendíamos de los más inteligentes, los más estudiosos, los más imaginativos, los más creativos. Pienso que todo se consiguió con trabajo y disciplina.

Sí, creo que los tres montajes más importantes y mejor conseguidos de toda esa primera época fueron: *Nuestro pueblo*, *Fuenteovejuna* y *Chañarcillo*, y que los cuatro puntos primeros del "Programa de acción" del teatro de la Universidad de Chile, que se conoció con varios nombres, pero que era el mismo teatro, se lograron cumplir plenamente mientras ese teatro existió.

Pero no me hagan caso porque la memoria, todo lo embellece. •