

Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60 testimonios de cuatro protagonistas (1)

Alejandra Costamagna C.

Magíster en Literatura.

INTRODUCCION

Son las 10:30 de la mañana del 22 de julio de 1941 y en las puertas del Teatro Imperio se congrega una multitud. Todos visten bien, con la elegancia que demanda la asistencia al primer estreno del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. La función programada es doble, e incluye el entremés de Cervantes *La guardia cuidadosa y Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán. La cita viene de la mano de una seguidilla de montajes que con el tiempo van dictando el repertorio de lo que primero se llamó Teatro Experimental, luego Departamento de Teatro y, finalmente, Teatro Nacional Chileno.(2)

Dos años más tarde, uno de los más destacados alumnos de arquitectura de la Universidad Católica, Pedro Mortheiru, seguiría el ejemplo de la cita céntrica, ahora en la sala Cervantes de la ciudad de Valdivia, y daría inicio al Teatro de Ensayo. Este par de hechos ingresa a la historia como el antecedente más claro de la renovación del teatro chileno de la primera mitad del siglo veinte. Y si bien es cierto que los teatros universitarios renovaron la escena en los años 50 (3), en la década siguiente comenzaron a perder fuerza y a ser testigos de la emergencia de los teatros independientes, que se consolidaban como una alternativa. Sin embargo, la aparente confrontación entre los dos modos teatrales no fue tal, ya que desde sus primeros días la convivencia entre independientes y universitarios fue complementaria y respondió a una expansión del fenómeno teatral a partir de los diversos estímulos impulsados por estos últimos.

Someramente, es posible esbozar algunas razones de orden interno y externo que explican la emergencia de los teatros independientes. Las primeras tienen que ver con la historia específica de la práctica teatral, y las segundas con la inserción del proceso dentro de la historia del país durante ese período.

Los teatros universitarios se gestaron con una concepción del espectáculo y del texto muy precisas. La tendencia general fue favorecer un tipo de piezas acabadas, profesionalmente concebidas, construidas y escritas, que realzaban la primacía del director en la unidad del espectáculo. Por otro lado, los teatros universitarios privilegiaron montajes costosos desde el punto de vista técnico, lo que se manifestó en escenografías bien elaboradas, trabajos de sonido preciso y vestuarios cuidadosos, entre otros elementos. De hecho, las escuelas de teatro formaban escenógrafos, vestuaristas y sonidistas entre sus especialidades.

El desarrollo de los teatros universitarios y de otras instituciones culturales (como el Ballet Nacional o la Orquesta Sinfónica) formó parte de un modelo de sociedad en que la presencia estatal en el ámbito de la cultura cobró gran relevancia. Detrás de esa política estuvo el desarrollo de una clase media emergente, que entendía que la educación y la cultura eran elementos fundamentales de su crecimiento como estrato y constituían las vías naturales de ascenso social.

Sin embargo, ese modelo, que cobró fuerza en los años 30, se impuso claramente durante los 40 y se mantuvo hasta comienzos de los 50, empezó a resultar insatisfactorio en los años 60. El Estado vio declinar sus posibilidades de cargar con el gasto económico que significaba la mantención de aquello que le había sido confiado.

Frente a esta dificultad, en el campo del teatro comenzó a gestarse una alternativa. Uno de los hitos que marcó el comienzo fue, en 1957, la rebelión de un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Los alumnos postulaban que la educación teatral recibida les resultaba insatisfactoria y decidieron abandonar las aulas. Estos estudiantes, entre los que figuraban Jaime Celedón y Germán Becker, constituyeron la base del Ictus, tal vez el más prestigioso teatro independiente, al que luego se integraría el futuro dramaturgo Jorge Díaz, a la sazón estudiante de arquitectura.

A esta iniciativa se sumaron otros jóvenes que postulaban la existencia de un modelo teatral autofinanciado. Y desde entonces quedaron establecidas las diferencias respecto a los teatros

universitarios. El costo de sus montajes resultó impensable para los independientes, cuya parafernalia del espectáculo fue reducida. Eso significó también trabajar con una menor cantidad de gente que cumplía un número mayor de funciones, lo que repercutió en un tipo distinto de piezas. Por otro lado, los teatros independientes(4) se constituyeron en su mayoría como grupos colectivos en los que la primacía del director fue alterada. Aunque muchas compañías presentaron sus espectáculos con las características mencionadas, tal vez sólo Ictus y Los Cuatro(5) desarrollaron un camino estable y duradero.

¿Por qué fue necesario que nacieran los teatros independientes? Esa es una de las preguntas que intenta aclarar esta investigación, teniendo claro que de ningún modo entregará respuestas acabadas. Este trabajo está concebido como una aproximación al tema, una exploración testimonial de cuatro personas que, de una u otra forma, protagonizaron la escena teatral de los años 60 en Chile.(6)

¿QUIENES SON?

No existe pretensión alguna de postular que los entrevistados de esta investigación sean los representantes de un hito determinado en la historia del teatro chileno. Ni se sugiere tampoco que sus testimonios sean la última palabra. Sus juicios sólo dan cuenta de un enfoque, muy distinto el uno del otro y desde planos diversos, de lo que fue el período citado.

Con ese objetivo, fueron elegidas cuatro personas de distintos campos. Jorge Díaz, como el más importante dramaturgo de la compañía Ictus. Guillermo Núñez, como escenógrafo y vestuarista de destacados montajes de la Universidad de Chile. Grinor Rojo, como especialista en teatro latinoamericano y reconocido investigador del área. Y Marés González, como una de las actrices destacadas en el Teatro Experimental y en otras producciones independientes, entre las que estuvo Ictus.

Luego de realizar las entrevistas y tras una lectura general, el material fue editado y reorganizado de acuerdo con la pauta temática base. Lo reproducido en las páginas siguientes es el resultado de este nuevo orden. Cada opinión ayuda a ampliar la visión del teatro chileno en los años 60.

TEMA: LOS TEATROS UNIVERSITARIOS RENOVARON LA ESCENA EN LA DECADA DEL 60 Y LUEGO DECAERON

DÍAZ: "Yo creo que tu afirmación es bastante atinada, con algunas matizaciones. No es que los teatros universitarios decayeran exactamente, sino que quizás no crecieron en la forma espectacular y hegemónica que mostraron en los años 50. Porque no se puede hablar de decadencia de un teatro cuando la Universidad Católica estrena *El Tony Chico*, (7) por ejemplo, o la Chile, *Animas de Día Claro* o *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*.(8) Los teatros universitarios seguían cumpliendo una labor de gran importancia. Lo que ocurre es que, simultáneamente a esto, aparecieron los independientes, pero no para reemplazar a los universitarios".

NÚÑEZ: "Tienes razón en que a fines de los años 60 se tiene que haber producido este anquilosamiento. Es que el nacimiento de los teatros universitarios fue una reacción contra un teatro mal hecho, que se hacía con muy poca seriedad en cuanto a la producción porque estaba centrado en la actuación de algunos divos. Y tampoco eran grandes actores, sino más bien mediocres. Era gente como Alejandro Flores, Lucho Córdova y algunas personas de compañías españolas. Entonces, en los años 40, nacen los universitarios para hacer buen teatro. Pero la verdad es que era sólo entusiasmo porque aún no era buen teatro".

GONZÁLEZ: "Yo no diría que los universitarios se anquilosaron. Son períodos históricos que se van cumpliendo y que implican nuevas exigencias para el teatro. Se comenzaron a hacer intentos de cambio, pero eso cuesta mucho".

ROJO: "En las escuelas de teatro la formación se fue anquilosando y repitiendo. Trabajaban los mismos profesores en torno a los mismos temas, y esto fue generando una insatisfacción en la gente joven. En el teatro mundial estaban pasando cosas relevantes. En los años 50 estalla el teatro del absurdo en Francia y se estrena *Esperando a Godot*, de Beckett. Estos movimientos van a tener una influencia muy grande desde el punto de vista de la escritura teatral. Y luego, en los años 60, se van a empezar a hacer toda clase de experiencias tanto en Europa como en Estados Unidos. Y ahí van a aparecer nuevas teorías del montaje y de la actuación. Piensa en el Living Theater en Estados Unidos o en las cosas de Peter Brook en Inglaterra".(9)

NÚÑEZ: "El hecho que nuestro teatro fuera un poco anquilosado y no buscara nuevas fórmulas no fue lo que provocó la reacción de los teatros independientes. En el fondo, muchos de ellos querían una mayor posibilidad como actores. Porque en los teatros universitarios desaparecían como personalidades".

ROJO: "La formación teatral que se les estaba dando en los años 50 y 60 a los universitarios respondía a patrones que en el teatro mundial estaban sobrepasados. En el fondo, la concepción de la generación de Agustín Siré, Roberto Parada y otros se formó en el teatro francés de los años 30 y 40. Y esto es lo que siguieron practicando y enseñando en las escuelas de teatro. La insatisfacción también tenía que ver con eso, porque los muchachos se daban cuenta de que las cosas estaban cambiando y había nuevas posibilidades teatrales que andaban dando vueltas".

TEMA: DIFERENCIAS EN EL TIPO DE MONTAJES DE UNIVERSITARIOS E INDEPENDIENTES

ROJO: "El tipo de teatro con el que trabajaban los universitarios era la pieza bien hecha, ya sea clásica o contemporánea, elaborada de acuerdo con una estructura cerrada y bastante tradicional. En cambio, lo que los teatros independientes van a traer son piezas que responden a las transformaciones en la dramaturgia mundial. No son piezas tan acabadas, sino abiertas desde el punto de vista de la significación y de la cultura"

DÍAZ: "Los independientes estaban enterados de lo que se hacía en todo el mundo. Y eso no sólo ocurría en el teatro sino también en el teatro de Los Cuatro".

NÚÑEZ: "En el fondo las obras del Teatro Experimental eran mucho más vanguardistas que las de los independientes. Porque estos últimos sólo querían figurar".

GONZÁLEZ: "Tal vez los teatros independientes eran más experimentales. Los universitarios tenían un programa que cumplir: dar una obra chilena, un clásico español... Estaban los concursos, los festivales de teatro universitario y aficionado, mandaban monitores a provincia. Todo eso lo hacía la Universidad de Chile. Pero no había trámite, era una labor, un plan de trabajo que se cumplía".

ROJO: "Cuando surgen los teatros universitarios lo hacen contra la tradición del teatro comercial que había existido hasta ese momento, y que se caracterizaba por su descuido. Y frente a eso, los universitarios imponen un profesionalismo que los lleva a afirmar la necesidad de tener piezas bien hechas".

DÍAZ: "La diferencia con el resto de los independientes es que el Ictus quizás era un teatro un poquito más de vanguardia. Hacía un teatro más audaz en lo formal. Pero el planteamiento del Teatro de Ensayo que dio Eugenio Dittborn(10) fue muy importante y yo creo que hasta el Ictus es un poco hijo de esa corriente, de esa fuerza".

NÚÑEZ: "En el fondo la incubadora son los teatros universitarios. Porque todo sale de ahí. Incluso la negación de ellos".

TEMA: ¿SE PUEDE ASOCIAR A LOS TEATROS INDEPENDIENTES CON POSTURAS POLITICAS PROGRESISTAS?

ROJO: "No se puede asociar a los independientes con una postura común porque cada uno va a tener su propia orientación. Aunque, en términos generales, se podría decir que coinciden con una especie de clase media ilustrada. Por ejemplo, la gente de Ictus es cristiana y va a estar asociada a los sectores más progresistas de la DC".

DÍAZ: "Al Ictus se lo asociaba con la DC porque estaba Jaime Celedón, que era militante de ese partido. Pero yo no tenía idea de política ni jamás se me ocurrió una militancia. En cambio, los Duvauchelle eran más de izquierda. Y los otros grupos también".

NÚÑEZ: "Al principio no se plantearon de manera tan taxativa. Todos estos problemas de enfrentamientos se producen a finales de los años 60 y comienzos de los 70. Como habíamos mucha gente de izquierda en los teatros, tratábamos de realizar algo más comprometido, pero no teníamos una visión muy clara del asunto. Y otros alegaban y defendían la posición del teatro bien hecho, del teatro puro".

DÍAZ: "En un comienzo al Ictus se lo veía con cierto recelo porque se le consideraba un teatro de la burguesía y para la burguesía. Y la verdad, pensándolo bien ahora, este concepto era justo. Porque éramos burgueses trabajando para la burguesía. Y esto fue cambiando con el tiempo. Al final, Nissim Sharim y Delfina Guzmán fueron comunistas. El teatro tomó un sesgo de izquierda total".

TEMA: PUBLICO QUE ASISTIA A LOS TEATROS INDEPENDIENTES Y A LOS UNIVERSITARIOS

ROJO: "Lo que los teatros universitarios hicieron no sólo fue crear escenógrafos, directores, actores y condiciones para la aparición de nuevos dramaturgos, sino que además tuvieron que crear un público. El que existía en este país se había formado en el teatro comercial. Pero había materia prima para la creación de un público de teatro culto: una clase media ilustrada, profesional, que había estado creciendo paulatinamente desde los años 20 y que va teniendo necesidades culturales. Y, a través de un trabajo de extensión muy grande, los teatros universitarios fueron satisfaciéndolas. Yo estudiaba en el Instituto Nacional y la primera vez que fui al teatro lo hice porque nos repartieron entradas. Me acuerdo que fui a ver Fuerte Bulnes.⁽¹¹⁾ Tenía como 13 años. Entonces ya en los años 50 y 60 hay en el país un público de teatro".

DÍAZ: "Los que iban al Ictus eran mucho menos burgueses que los que iban al Teatro Municipal. ⁽¹²⁾ Había universitarios de clase media alta que asistían, pero al principio el universitario proleta de la Chile no era muy aficionado. Después todo cambió y al final de los años 60 la gente que realmente apoyaba al Ictus era de izquierda".

NÚÑEZ: "Nosotros teníamos un público culto y cercano a la universidad. Pero además teníamos aspiraciones populares. Tratábamos de llevar gente, de hacer funciones en sindicatos y en provincia. Porque la mayoría éramos de izquierdas. Pero nunca se dieron marcas ni presiones políticas. Nos comportábamos como gente del Ituch, que era una cosa sagrada. A tal punto, que nadie faltaba a un ensayo ni a una función. No se concebía, ni siquiera estaba en los reglamentos alguna sanción. Había una entrega religiosa. Y ese espíritu lo heredaron los independientes. Me da la impresión que su público fue muy parecido al nuestro, aunque un poco menos popular porque las localidades tenían que ser más caras y los espacios eran más pequeños".

GONZÁLEZ: "El público era el de siempre: profesionales. Y no creo que existiera diferencia entre la gente que asistía a los teatros independientes en comparación con los universitarios".

DÍAZ: "Es cierto que el público de Chile era más amplio y democrático y abarcaba todos los estratos sociales... Sin la menor duda, el Ictus era entonces una elite dentro de los independientes".

ROJO: "El pool general es la clase media ilustrada. De ahí salen los distintos públicos, y dentro de ellos, hay un sector mayoritario más tradicional que va a los teatros universitarios y otro de vanguardia y avanzada que busca cosas en el Ictus y, ocasionalmente, en Los Cuatro".

TEMA: ¿POR QUE FUE NECESARIO QUE NACIERAN LOS TEATROS INDEPENDIENTES?

DÍAZ: "Yo creo que los teatros universitarios eran y son todavía instituciones absolutamente indispensables en cualquier lugar del mundo. Y hay que apoyarlos. Pero, al ser institucionales, son un poco paquidérmicos. Los movimientos y las reacciones son más lentos. Todo pasa por un cierto consejo o comité directivo. El reparto se mira mucho, porque al ser una institución la representa. Entonces se necesitaba una cosa de mayor agilidad, de gente que decidiera en el acto y que tuviera más audacia a la hora de poner una obra. Ni hablemos de la UC, sobre la que sopesa la mirada del Arzobispado, del Nuncio, de Roma y de cuánta cosa hay. Pero también Chile, al ser institucional, no podía correr demasiados riesgos. No podía equivocarse mucho".

GONZÁLEZ: "Yo creo que aquí y en todas partes están los teatros subvencionados y al lado de ellos los otros, que son más experimentales y esporádicos".

DÍAZ: "La gran característica que tuvieron los teatros independientes en todas partes del mundo fue que arriesgaron mucho, porque no les importaba que les fuera mal o que tuvieran mala crítica. No tenían nada que perder. Así ocurrió, por ejemplo, en Argentina".(13)

NÚÑEZ: "Era normal que nacieran los independientes porque de parte del Estado no había suficiente dinero como para poder tener tres o cuatro compañías, que hubiera sido lo ideal. Y, por otro lado, creo que aparecen porque algunos actores quieren ser más estrellas. Ahí hay una cosa personal. Y una vez que están trabajando van tomando conciencia".

GONZÁLEZ: "La misma sociedad, el mismo pueblo demandó que nacieran los independientes. Una cosa trae la otra y se va ampliando el abanico. Faltaba un espacio, había una deficiencia. Y eso fue lo que se llenó".

TEMA: CONVIVENCIA ENTRE INDEPENDIENTES Y UNIVERSITARIOS

GONZÁLEZ: "Ahhh, siempre fue muy buena la convivencia. La familia teatral siempre fue muy unida, aunque los intereses y las inquietudes fueran distintos".

DÍAZ: "Fíjate que no había una gran rivalidad entre los dos. Alrededor del año 65 ya empezaron a colaborar en el Ictus gente importantísima de la Chile, como Bélgica Castro, Roberto Parada o Alejandro Sieveking. Hubo una especie de intercambio de actores. No fueron malas las relaciones con los teatros universitarios. Yo creo que cumplían roles tan distintos que no había posibilidad de encontronazos".

ROJO: "Yo diría que fue de amistosa competencia, en el sentido que los teatros universitarios, puesto que son los que tenían las escuelas de teatro, les proporcionaron a los independientes mucha de su gente. Y no sólo a los independientes, también a los comerciales. Lucho Córdova, Américo Vargas, del teatro comercial de los años 50, emplearon escenógrafos, directores y gente que salía de las escuelas de teatro".

TEMA: DIFERENCIAS TÉCNICAS Y DE INFRAESTRUCTURA ENTRE INDEPENDIENTES Y UNIVERSITARIOS

DÍAZ: "Era abismante la diferencia".

NÚÑEZ: "Pero nosotros tampoco teníamos tanta plata. Es más mito. Es como siempre: en la cultura no había demasiada plata. Ciertamente, teníamos más que los otros. Todos estábamos pagados, pero muy mal pagados. Y teníamos que trabajar en otras cosas para vivir. No es que hiciéramos lo que quisiéramos".

GONZÁLEZ: "Nosotros éramos considerados los teatros ricos que podían gastar en una puesta en escena. Ufff, los sueldos eran míseros, míseros, míseros. Otro mundo. Lo que sucedía es que estábamos construyendo y eso era lo que nos mantenía. Era una cosa tan importante para nosotros. Hasta el día de descanso, el lunes, teníamos que ir a hacer clases porque había grupos de teatro en todas las facultades. Era una labor social. Yo me acuerdo que una vez una muchacha joven tenía un papel en una obra importante que iba a hacer una gira a Venezuela. Y a la niña se le ocurrió pedir aumento de sueldo. Y fue como si hubiera llegado un marciano a hablarle al entonces director del Teatro, Agustín Siré. La quedó mirando no más. Y no se hizo la gira. Inmediatamente se corrió la voz y los del Ictus, que la iban a llamar para un papel, cuando lo supieron no la llamaron. Una persona que faltaba a la ética en la profesión quedaba fuera. Es que era una cosa tirada de los pelos, a nadie se le ocurría, ganábamos tan poco. Equivaldría a unos ochenta o cien mil pesos de ahora".

TEMA: ¿CÓMO AFECTARON FENÓMENOS COMO MAYO DEL 68 O LA GUERRA DE VIETNAM EN LA MIRADA SOCIAL DEL TEATRO?

DÍAZ: "En la década del 60 existía mucho el grupo. El espíritu era más colectivo. Uno es hijo de su tiempo, del siglo, de las circunstancias. En 1968, con la revolución en París, se establece una corriente de inconformismo brutal que aumenta con la guerra de Vietnam. Entonces en los dos últimos años de la década del 60 hay una fuerte sociabilización del teatro, una mirada mucho más social y popular. Víctor Jara dirige Viet Rock,⁽¹⁴⁾ por ejemplo, que era una obra de protesta antimilitarista feroz. Es que fue una década muy acelerada en que pasó todo lo que podía pasar en muy poco tiempo. Y el Ictus, en los años 60, pasa de ser un teatro de elite burguesa a uno de protesta social".

ROJO: "Los años 60 en América Latina y en Chile en particular son de intensa politización e izquierdización. Decir izquierda en sentido muy amplio es decir causa común y solidaridad. Hubo una especie de corriente de sensibilidad que tendió hacia la concepción de la política, de los objetos culturales y hasta del amor en términos colectivos".

NÚÑEZ: "Esas cosas nunca tuvieron una repercusión tan grande en el teatro como en la literatura o en la plástica. Incluso durante el tiempo de la UP no se produce este encuentro entre lo que estaba pasando y el teatro. Tengo la impresión de que el trabajo en el teatro era más lento por la conformación de la gente".

GONZÁLEZ: "El teatro se alimenta de la sociedad.... Después, con el Golpe, cambió el mundo. Si no hubiera sido así, se habría desarrollado históricamente el teatro en nuestro país".

CONCLUSIONES

Los teatros independientes suplieron ciertos vacíos que los universitarios no estaban llenando en los años 60. Se trata, básicamente, de algunas expresiones más arriesgadas y menos convencionales que obedecían a transformaciones en el teatro mundial. Y ésta es una de las razones que explica la urgencia de su gestación.

Pero es necesario aclarar que en el mismo período estuvieron presentes, con distinta fuerza, tres estructuras teatrales: la que hegemonizaron los comerciales hasta los años 40, la de los universitarios hasta 1973 y la de los independientes. Lo que ocurrió es que antes de cada término se fueron produciendo ciertos procesos de deterioro. Y el hecho que el teatro comercial, universitario o independiente hegemonizara un período no significó que fuera el único modo teatral. En los años 60 fueron los teatros universitarios los que regularon el sistema y crearon un ambiente propicio para expandir el fenómeno teatral. Al preparar sistemáticamente a actores y profesionales ligados al medio, los teatros universitarios generaron una corriente que permitió la existencia en paralelo tanto del teatro comercial como del independiente. Las palabras de Guillermo Nuñez son certeras: "En el fondo, la incubadora son los teatros universitarios. Porque todo sale de ahí. Incluso la negación de ellos".

Como características globales de universitarios e independientes es posible mencionar que los primeros mantuvieron una concepción de entrega y perfección formal, mientras los segundos pudieron preocuparse más de la experimentación, debido en buena parte a su autonomía. La coexistencia de estos dos grupos ayudó a desarrollar la heterogeneidad de un movimiento teatral que en los años 60 gozó de muy buena salud.

Una de las características del período es que los fenómenos colectivos tuvieron gran aceptación entre los creadores. Pero, tanto el modo de relacionarse como los productos que resultaron de ello, fueron abortados en 1973: el anquilosamiento esta vez tuvo una sola causa.

Índice

Cyber Humanitatis N°5

NOTAS

- 1.- Trabajo presentado al Seminario "Años 60 en Chile: Textos y Contextos". Prof. Soledad Bianchi.
- 2.- Desde 1941 a 1958 la institución a cargo de las actividades teatrales de la Universidad de Chile fue rotulada como Teatro Experimental. Entre 1959 y 1968 se la llamó Instituto de Teatro (Ituch). Desde 1969 a 1973 obedeció al nombre de Departamento de Teatro. Y a partir de 1974 pasó a funcionar como Teatro Nacional Chileno.
- 3.- En esos años se constituyó una red de teatros universitarios a lo largo del país que estaban conectados entre sí. A los de la Chile y la Católica se suman los de las universidades de Concepción, Técnica del Estado (impulsado por Raúl Rivera) y de Antofagasta, entre otros.
- 4.- Entre los grupos que nacieron bajo el alero de la concepción del teatro independiente en los 60 se pueden mencionar Ictus, Los Cuatro, la Compañía de Mimos de Noisvander, Teatro del Errante, Teatro del Callejón y El Aleph (de fines de los 60), entre los principales.
- 5.- La compañía Los Cuatro estuvo integrada en sus inicios por tres actores: Orietta Escámez, Humberto y Héctor Duvauchelle. Pero hubo un cuarto integrante, hermano de los Duvauchelle, que murió tempranamente, y los actores decidieron homenajearlo manteniendo la cifra original en el nombre.
- 6.- No se estudia en este trabajo la dramaturgia del período sino el teatro como fenómeno. Lo primero queda para otra investigación, dado el límite de espacio. Por las características de este trabajo, me veo obligada a hacer referencia exclusiva a Santiago, a pesar de hablar del teatro chileno.
- 7.- *El Tony Chico*, de Luis Alberto Heiremans, fue estrenada en 1965.
- 8.- *Ánimas de Día Claro*, de Alejandro Sieveking fue estrenada en 1962 y *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, en 1967.
- 9.- La práctica del teatro Post-moderno comienza en los años 60 con el Living Theater, el Happening y el Open Theatre en Nueva York. Tendremos que esperar, eso sí, los años 70 y 80, es decir el teatro de S. Shepard, Robert Wilson, Peter Brook, Heiner Müller, Tankred Rost, Jean Marie Koltes, Alberto Kurapel, Ramón Griffiero y Fernando Távira, para que éste llegue a su real desarrollo". Alfonso de Toro: *Teatro de fin de siglo, El Trolley*, Santiago de Chile, Neptuno Editores, 1992, p. 9.
- 10.- Eugenio Dittborn fue uno de los impulsores del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

11.- *Fuerte Bulnes*, de María Asunción Requena, fue estrenada en 1955 en la sala Antonio Varas.

12.- Hasta 1954 el Teatro de la Universidad de Chile dio sus funciones en el Teatro Municipal. El estreno de la sala Antonio Varas (Morandé 25) fue con *Noche de Reyes*, de Shakespeare, dirigida por Pedro Orthus.

13.- En Argentina el movimiento de teatro independiente se inició en la década del 30. Uno de los primeros grupos fue el Teatro del Pueblo, impulsado por Leónidas Barletta.

14. - En 1968 Víctor Jara estrena *Viet Rock*, de Terry Morgan, en el Teatro de la Universidad de Chile.