

OSVALDO OBREGÓN

TEATRE DE MASSES I FUTBOL A XILE: 1939-1979. ORIGEN, APOGEU I DECLINACIÓ DEL «CLÀSSIC UNIVERSITARI.»*

Traducció de Miquel Martines i Castanyer.

La distinció tradicional entre ambdues universitats —la pública, estatal; la segona, privada— trobava una forma concreta d'expressió en la competència esportiva, malgrat que els clubs respectius localin relativament autònoms, sense una directiva de les universitats.²

En el campionat professional de futbol de Xile, la confrontació dels equips universitaris es coneix amb el nom de «clàssic universitari» o «clàssic de les U». Hi ha també «clàssics» locals, per exemple el «clàssic de les colònies», entre Radax Italia i Unió Espanyola, clubs creats per les respectives colònies italiana i espanyola de Xile. Es a dir, el «clàssic» és un duel futbolístic entre dues institucions que pertanyen a una mateixa categoria. En el «clàssic» es disputa la supremacia, es defineix quin és el millor entre dos equips homòlegs.

D'aquesta manera, els cronistes esportius han anat inventant, amb el temps, una infinitat de «clàssics», a fi d'atreure al públic als estadis, presentant cada confrontació amb una qüestió particular. Tanmateix, el «clàssic» per excel·lència és el «clàssic universitari», un cas únic que durant algunes dècades va omplir gairebé sempre la capacitat de l'Estadi Nacional i que va crear una tradició que, segons sembla, no

2. Cal donar ben clara la identificació que el públic feia entre el Club Esportiu i la Universitat respectiva. D'altra banda, existeixen uns forts vincles entre les Universitats i les institucions esportives homòlogues, com ho demostra l'existència

* Aquest treball fou publicat inicialment en francès a la revista «Études et Documents du Laboratoire d'Études Théâtrales de l'Université de Haute-Bretagne», t. II, *Le Théâtre Populaire: Situations Historiques*, Rennes, França, 1980.

INTRODUCCIÓ

¿És concebible un espectacle mixt de futbol i teatre de quatre a cinc hores de durada? ¿És imaginable que aquest espectacle pugui concitar l'apassionat interès de cinquanta a vuitanta mil persones en una sola jornada? ¿És versemblant que un fet semblant es pugui repetir durant més de tres decenniis, amb un ritme de dos cops l'any?

Aquest fenomen, sense cap exageració, s'ha produït a l'Estadi Nacional de Santiago de Xile, a partir de 1939, cada vegada que s'enfrontaven els equips professionals de futbol dels clubs Universitat de Xile (la «U») i Universitat Catòlica de Xile (la «UC»).

La rivalitat tradicional entre ambdues universitats —la primera, estatal; la segona, privada— trobava una forma concreta d'expressió en la competència esportiva, malgrat que els clubs respectius fossin relativament autònoms, sense tutela oficial de les universitats.²

En el campionat professional de futbol de Xile, la confrontació dels equips universitaris es coneix amb el nom de «clàssic universitari» o «clàssic de les Us». Hi ha també d'altres «clàssics», per exemple el «clàssic de les colònies», entre Audax Italià i Unió Espanyola, clubs creats per les respectives colònies italiana i espanyola de Xile. És a dir, el «clàssic» és un duel futbolístic entre dues institucions que pertanyen a una mateixa categoria. En el «clàssic» es dirimeix la supremacia, es defineix quin és el millor entre dos equips homòlegs.

D'aquesta manera, els cronistes esportius han anat inventant, amb el temps, una infinitat de «clàssics», a fi d'atreure el fanàtic als estadis, presentant cada confrontació amb una aurèola particular. Tanmateix, el «clàssic» per excel·lència ha estat l'universitari, un cas únic que durant algunes dècades va omplir gairebé sempre la capacitat de l'Estadi Nacional i que va crear una tradició que, segons sembla, no

2. Cal deixar ben clara la identificació que el públic feia entre el Club Esportiu i la Universitat respectiva. D'altra banda, existien uns forts vincles entre les Universitats i les institucions esportives homòlogues, com ho demostra l'existència d'un reglament que prohibia als estudiants de les Universitats de Xile i Catòlica el fet que juguessin a futbol per a un altre equip professional, sota la pena de cancel·lació de la matrícula.

té equivalent a cap altre país del planeta.³ Perquè allà, a l'estadi, en un recinte concebut per jugar a futbol, es va anar gestant paulatinament un Teatre de Masses, complementari del fenomen esportiu, que assolí projeccions que ningú, ni els seus propis inventors, no haurien pogut sospitar. I no solament això, per tal com les representacions teatrals van acabar de fer opac l'esdeveniment esportiu i van monopolitzar l'interès dels espectadors.

És aquest espectacle teatral *sui generis*, nascut en un estadi, el que ens interessa d'analitzar en la seva llarga trajectòria. Per a això, és imprescindible de recrear el clima singular que es respirava amb motiu d'un clàssic universitari.

I. UN CLÀSSIC UNIVERSITARI COM MOLTS

Aquest clàssic, com els anteriors, ha estat fixat per a un dia especial: dissabte, diumenge o dia de festa, privilegi que no tenen altres clubs. La població de Santiago es prepara amb la molta anticipació per assistir a aquest espectacle, al qual només té accés un parell de cops l'any, els dos cops que s'enfronten els equips universitaris.

La premsa, la ràdio, la televisió, transmeten informacions sobre l'esdeveniment amb molts dies d'anticipació. Però, sobretot, la notícia circula copiosament a través del comentari quotidià a l'autobús, a la feina, a l'escola, a la universitat, al bar..., en fi, a totes les institucions de la vida social. Hi ha expectació. Els socis dels clubs universitaris estan més tranquils i mostren amb orgull llur carnet, que els assegura una entrada. A les seus de les institucions esportives universitàries hi ha un moviment intens que es multiplica a mesura que s'acosta el gran dia. Les oficines que venen les entrades tenen una cua permanent. El simple mortal, si ha decidit d'ésser a la cita, ha d'estar alerta. Ha de solucionar amb temps aquest «problema» de les entrades, si

3. La rivalitat esportiva entre Universitats és un fenomen bastant freqüent. Per exemple, és coneguda la rivalitat, ja molt antiga, en la competició de regates entre els estudiants de les Universitats d'Oxford i Cambridge. Allò que té de particular el cas que ens ocupa és que l'antagonisme entre els clubs universitaris xilens hagi engendrat un tipus d'espectacle veritablement original.

no es vol exposar a una frustració. El clima d'excitació arriba al paroxisme si la posició dels dos clubs a la taula de classificació pot ésser alterada radicalment pel desenllaç del partit o si en el resultat hi ha en joc el títol de campió o, al revés, el descens d'algun dels clubs a la divisió inferior.

El dia del clàssic és veritablement la festa. La notícia és a la primera pàgina de tots els diaris i a la sintonia d'emissores i canals de televisió. Tot començarà a les dues. Només el qui té el privilegi de posseir una entrada numerada a la Tribuna Pacífic (sota la marquesina, la més cara de totes) pot donar-se el luxe d'arribar a l'estadi una mica abans del començament. La resta, les tres quartes parts de la capacitat de l'estadi, s'ha d'assegurar amb molta anticipació un seient a la Tribuna Andes (no numerada) i a les graderies populars nord i sud. Aquell dia, els mitjans de mobilització cap a l'estadi resulten, més que precaris, irrisoris. Des de molt aviat al matí, la gent comença el seu pelegrinatge vers el lloc de la cita i la massa humana es va fent cada vegada més densa cap al migdia, fins a atapeir tots els carrers i avingudes d'accés al Nacional. La gent arriba amb autobús, amb autos o taxis, amb moto, amb bicicleta, a peu... Els autobusos van carregats fins a rebentar-se i, desafiant tota prudència, els joves viatgen penjats, agafats a qualsevol lloc. De la rodalia de Santiago ha arribat gent amb tren, amb autobús o amb el que sigui. I més d'algun província ha viatjat expressament des de qualsevol punt de Xile per poder participar a la gran festa capitalina i, per fi, tenir la vivència d'un clàssic.

La venda de les darreres entrades disponibles, si n'hi ha, ha començat al mateix estadi a les dotze. Tanmateix, hi ha molts interessats que han ocupat els primers llocs des de les primeres hores i fins s'ha donat moltes vegades el cas de fanàtics que s'han instal·lat la nit anterior amb sacs de dormir i amb provisions per tal d'ésser *els primers*.

Molta gent ha vingut disposada a passar el dia sencer a l'estadi. Grups d'amics o familiars arriben a prendre possessió dels seus seients proveïts amb tot allò indispensable, com per a una excursió: motxilla, entrepanes, panades, taronges, aigua, vi, etc. En entrar a l'estadi, la majoria adquireix els emblemes del club preferit, gorres per al sol amb els colors de l'uniforme, banderins, insígnies...

Quan s'obren les portes de l'estadi, la multitud s'abalança atropelladament sobre els llocs d'accés als diferents in-

drets i les grades es van omplint ràpidament, fins que no queda cap espai desocupat. Sobretot als sectors populars, fins les escales i els passadissos serveixen de seient als qui arriben últims.

El més probable és que sigui un autèntic dia de primavera a Santiago, ciutat que té fama de clima temperat, amb molt de sol. La Serralada dels Andes, molt propera, és diàfanament visible des de l'estadi. La gent es vesteix amb roba lleugera i el recinte, ja atapeït, enlluerna de colorit i animació. Gairebé es pot palpar l'espera, l'ansietat, l'alegria d'ésser allà.

Mentrestant, fora de l'estadi, els ressaguers topen amb quelcom ja imaginable: les entrades estan totalment exhaurides. Però no es resignen a tornar a casa. Esperen, sens dubte, que es produeixi un miracle: un amic amb una entrada que li sobri o alguna cosa així. D'altres, més realistes, fan un recompte de tots els diners que duen a fi de comprar la seva als eterns revenedors, els quals les faciliten al doble o al triple del seu valor.

A les dues, o una mica després, els vint altaveus de l'estadi anuncien el començament de la gran jornada. Com de costum, el duel de les Universitats començarà amb els espectacles de les *barras*.^{*} Davant d'aquest imponent públic de vuitanta mil persones guanyarà el qui demostrï més imaginació, humor, qualitat artística i organització, perquè cada espectacle mobilitza molts milers de persones, dintre i fora del restangle de l'estadi.

Prèviament serà sortejat l'ordre de la representació. Amb els anys, el clàssic de les *barras* va anar cristallitzant en certes normes que es repetien com un ritual, per bé que hi havia evidentment un gran marge de creació. Entre els elements constants, el costum de començar cada espectacle amb l'himne del club esportiu; això destinat, sens dubte, a galvanitzar tots els partidaris i disposar-los a una comunió més íntima amb allò que s'anava a manifestar a l'ampli escenari de l'el·lipse. Tot seguit, a través d'un llibret prèviament enregistrat, s'anava contant una història, il·lustrada per tots els personatges visibles al camp, que sincronitzaven perfectament llurs moviments amb el text enregistrat. Enormes decorats cobrien harmoniosament tota la superfície que servia d'escena, decorats que eren canviats amb una gran rapidesa, si el llibret ho exigia així. Generalment la història

contada o els seus diversos temes estaven profundament arrelats en la tradició històrica o religiosa de Xile o mostrava diferents facetes de l'actualitat del país en els seus aspectes socials i polítics. En aquesta última veta temàtica intervenien freqüentment la sàtira i l'humor. Els espectacles de les *barras* aconseguien o bé commoure l'espectador fins a les llàgrimes o bé fer-lo riure molt. Al final, el comiat, acompanyat novament pels acords vibrants de l'himne.

Després hi havia un intermedi que permetia el comentari de rigor o bé encetar les provisions. De vegades, entre grups de fanàtics rivals s'entrecruava una veritable pluja de pells de taronja, sense que es perdés l'humor. Començava després la part pròpiament esportiva. Les *barras* s'instal·laven ara als seus llocs respectius per animar amb cants i crits l'equip de llurs preferències. El que ve ara ja és conegut i viscut gairebé igualment a tots els estadis del món. El partit de futbol, amb tota la passió que desperta en l'afecionat.

Però amb el temps va sorgir també una versió nocturna del clàssic. D'aquesta manera cada espectacle va agafar una nova dimensió amb la utilització dels llums de l'estadi i de la il·luminació suplementària. Els canvis de decorats ja no es van fer a la vista del públic i es van assolir nous efectes. La part final també va ésser realçada amb el desplegament de fastuosos focs artificials en el moment dels himnes i del comiat final.

II. VISIÓ PANORÀMICA DEL CLASSIC: 1939-1972

1. ORIGEN DEL CLASSIC UNIVERSITARI

El primer clàssic universitari va tenir lloc el 1938 a l'Estadi Militar de Santiago de Xile. Es tractava d'un partit amistós entre ambdós equips: «La "U." portava uns quants mesos a la Divisió d'Honor professional. La Catòlica aspirava a ingressar-hi i estava fent una prova de suficiència. I un grup d'estudiants catòlics, encapçalats per Alejandro Duque, Augusto Gómez i Gustavo Aguirre es va reunir en un costat de les galeries per tal de *hacer barra* per al seu equip. Havien descobert que un crit aïllat es perd a l'estadi, però que dos-cents crits units formen un sol crit gran, que em-

peny les davanteres i aferma les defenses. Per identificar-se duïen gorretes blanques i celestes i amb la ingènua esperança del fanàtic havien comprat petards “per celebrar el triomf”, malgrat que existia en aquell temps una notòria diferència de qualitat entre les dues universitats.»⁴

L'any següent, l'equip de la Universitat Catòlica es va incorporar al seu torn a la divisió professional, de tal manera que el duel futbolístic es va oficialitzar i va adquirir una més gran transcendència. Aquell any es va organitzar també la penya de la Universitat de Xile. Així, el públic va poder assistir a un doble duel. Un al camp de joc —per la disputa dels punts del torneig— i un altre a les graderies, entre els penyistes que —amb cants humorístics, crits i desafiaments— expressaven la seva càlida adhesió als equips.

Segons el testimoniatge de Gustavo Aguirre, director de la penya de la «U.C.» als primers anys (1939-1943) i actual periodista esportiu, el clàssic «va sorgir de l'esperit competitiu universitari. Els grups formats pels col·legis particulars donaven suport a la “U.C.” i els liceus fiscals a la “U.S.”. S'uniformaven per constituir la penya. En aquells primers anys eren prop de cinc mil penyistes. L'espectacle i la penya actuaven simultàniament. També hi havia *copucha* al començament i a l'intermedi. *Copucha* era de caràcter festiu, sempre relatiu a successos d'actualitat. Les cobles i les cançons eren preparades a l'avançada. La penya actuava amb cartons per formar figures, d'acord amb claus preses de l'Armada dels EUA. Les *tallas* eren per a l'esport i la política del moment. La gent treballava per a l'equip dels seus amors i no cobrava participació; al contrari, aportava de la seva butxaca o s'aconseguia el que era necessari.»⁵

Heus ací les dades puntuals d'aquest naixement. Tanmateix, com que res no sorgeix per generació espontània, és indispensable preguntar-se quina era la situació de Xile en aquells anys, quin era el context en què va sorgir aquest fenomen tan particular que es va batejar amb el nom de «clàssic universitari».

Per raons múltiples, el 1938 és un any clau en la història de Xile. Aquell any expira el segon mandat presidencial

4. Pepe NAVA: *La esencia del clásico*, Rev. «Estadio», núm. 340, novembre de 1949. Pepe Nava era el pseudònim de José María Navasal, avui dia comentarista d'actualitat internacional al diari «El Mercurio».

5. Entrevista feta el 17 de gener de 1979 a Santiago.

d'Arturo Alessandri Palma, dut al poder per forces polítiques de centre, per bé que en els seus darrers anys tingués un clar viratge cap a la dreta.

Aquell mateix any, el Front Popular, constituït el 1936, presenta com a candidat a les eleccions presidencials el militant del Partido Radical Pedro Aguirre Cerda, amb el suport de radicals, socialistes, comunistes, radical-socialistes, demòcrates i la Federación Obrera de Chile (FOCH). Liberals i conservadors alcen la candidatura de Gustavo Ross, liberal, ex-ministre d'Alessandri; i el Partido de Unión Socialista, juntament amb el Partido Nazi Chileno (Vanguardia Nacional Socialista), donen suport a la candidatura de Carlos Ibáñez del Campo, ex-militar, que havia dirigit un govern dictatorial entre 1928 i 1931.

Pel setembre de 1938, el partit nazi encoratja un conat d'insurrecció, que és aixafat sagnantment pel govern Alessandri, i que es coneix com «*la matanza del Seguro Obrero*». Carlos Ibáñez és empresonat juntament amb el cap del partit nazi, la qual cosa determina la retirada de la seva candidatura i l'ordre de votar pel candidat del Front Popular. Per l'octubre es realitzen les eleccions, que determinen el triomf del Front Popular, i «per primera vegada a la història política xilena els grups de classe mitjana i el proletariat estaven desafiant els partits tradicionals que havien governat el país durant més d'un segle».⁶

Aquell any encara repercuteix dolorosament en grans sectors de la societat xilena —sobretot en la joventut universitària— la guerra civil espanyola. Pablo Neruda ha carregat el Winnipeg amb refugiats republicans per dur-los a Amèrica i ha fundat a Xile l'Aliança d'Intel·lectuals Anti-feixistes.

La tensió de pre-guerra que viu Europa també es fa sentir al país i l'enfrontament entre feixistes i antifeixistes té la seva versió criolla, per bé que es produeixi la paradoxa del suport dels nazis xilens al Front Popular, per les raons que acabem d'assenyalar.

Aquells anys de finals de la dècada dels trenta i començaments de la dels quaranta van mostrar ésser fecunds en molts aspectes de la vida del país. La renovació que impulsaven les forces polítiques de centre i d'esquerra i les orga-

6. Federico Gil: *El sistema político de Chile*, Santiago de Xile, Edit. Andrés Bello, 1969, p. 86.

nitzacions obreres va tenir el seu equivalent a les Universitats.

La Universitat de Xile va elegir com a rector Juvenal Hernández, de filiació radical, jove i dinàmic, el qual va impulsar diverses iniciatives que van marcar per molts anys la política de difusió cultural d'aquella entitat. En un període breu van néixer: el Teatre Experimental, el Cor, el Ballet i l'Orquestra Simfònica de la Universitat de Xile, la immensa labor de la qual no és del cas comentar. Alhora, van començar les Escoles de Temporada a Santiago i a diverses ciutats de província, on es realitzaven una pila de cursos per a no universitaris.

La Universitat Catòlica va seguir les mateixes aigües, malgrat que la seva potencialitat de recursos era prou inferior.

Ara bé, entre aquestes dues Universitats ha existit sempre una rivalitat que sobrepassa llargament el marc de l'eficiència en la formació de professionals o de l'excel·lència dels estudis. En el fons, hi ha hagut una pugna ideològica sorda, que s'explica per diverses causes. En primer lloc, la Universitat de Xile és de caràcter estatal i és la més antiga. Va ésser fundada el 1842, i el seu primer rector fou el veneçolà Andrés Bello. La Universitat Catòlica, per la seva part, és privada, fundada el 1888, i ha tingut sempre la tutela de la clerecia catòlica. En segon lloc, i com a conseqüència del que hem dit abans, cadascuna es nodreix de contingents estudiantils diferents. La primera acull preferentment els qui surten dels liceus fiscals. La segona, els qui surten dels col·legis particulars (pagats). Aquest fet determina, en gran mesura, la composició socio-econòmica dels estudiants d'ambdós establiments. Les famílies que poden envien generalment els seus fills a la Universitat Catòlica. Les famílies amb ingressos baixos no tenen altra alternativa que la Universitat de l'Estat, si no és que puguin gaudir de beques per ingressar a la Universitat Catòlica.

L'historiador xilè Hernán Ramírez N., referint-se al joc d'ideologies a les universitats xilenes, ha expressat: «En el segle passat, liberals de diferents matisos van fer de la Universitat de Xile llur gran baluard; tant, que catòlics i conservadors es van sentir compellits a organitzar llur propi centre d'alts estudis; així va néixer el 1888 la Pontifícia Universitat Catòlica de Xile, que va tenir reconeguda i exclusivista filiació ideològica; més tard, aquests mateixos sectors van encoratjar, per motius polítics ostensibles, la fundació

de la Universitat Catòlica de Valparaíso, de la Universitat del Nord i de la fallida Universitat de La Frontera.»⁷

Malgrat tot el que s'ha dit, hi ha un fet que pot sorprendre. Per bé que la seva gestió era autònoma, totes les universitats privades de Xile rebien una forta subvenció de l'Estat.

Per a comprendre, doncs, quin va ésser el ferment sociològic que va donar naixença al clàssic universitari, cal tenir en compte tots els factors assenyalats. Tanmateix, hi ha un altre fet d'importància fonamental, que donarà el seu ajut al clàssic de les «Us» i que, en tota la seva evolució, emmotllarà profundament allò que hem anomenat «el teatre de masses». És la construcció de l'Estadi Nacional de Santiago, que va ésser considerat una obra monumental de l'esport xilè.

Fou inaugurat el 3 de desembre de 1938, pocs dies abans que el president A. Alessandri Palma acabés el seu exercici, per lliurar-lo al president electe del Front Popular Pedro Aguirre Cerda. El 1934, durant l'administració Alessandri, s'havia designat una comissió perquè s'ocupés del projecte. El febrer de 1937 es va decidir la construcció de l'estadi, el qual fou acabat en un temps rècord. Els modestos Camps Esportius de Nyunyoa, amb capacitat per a vuit mil espectadors, es van transformar en un modern estadi que podia contenir quaranta-cinc mil persones. A més del camp de futbol, disposava de pista atlètica i velòdrom. Molts escèptics van opinar que es tractava d'un «elefant blanc», que mai no s'ompliria. Això no obstant, el dia de la inauguració (3 de desembre), amb la presència d'Alessandri i Aguirre Cerda, l'estadi quedà atapeït, igual que el dia següent, amb l'ocasió del partit internacional entre el Colo-Colo i el São Cristovão del Brasil.

Amb el transcurs del temps, es va veure que en moltes ocasions l'estadi era insuficient per a respondre a la demanda dels afeccionats. Així fou com la designació de Xile perquè fos la seu del Campionat Mundial de Futbol de 1962, va obligar les autoritats a ampliar la capacitat de vuitanta mil espectadors.

7. *La Universidad: democracia y fascismo*, Rev. «Araucaria», Madrid, núm. 3, 1978, p. 107.

2. ELS ANYS DE LA COPUCHA: 1939-1944

A part de l'experiència ja citada de 1938 a l'Estadi Militar, el clàssic universitari neix oficialment el 1939, i té de marc el recentment inaugurat Estadi Nacional de Santiago de Xile. Aquell any, els equips d'ambdós clubs universitaris es van enfrontar per primer cop com a rivals de la competència professional de futbol. Les penyes de cada institució, que havien brotat espontàniament l'any abans, ara estaven organitzades i havien pres possessió del punt que seria el seu lloc tradicional i definitiu: la penya de la U. de Xile a la Tribuna Sud i la penya de la U.C. a la Tribuna Nord, mirant-se cara a cara.

German Becker, un dels més cèlebres directors de grups de partidaris, recorda: «Els universitaris anaven a aplaudir els seus equips. S'agrupaven en penyes. Així tot s'anà enriquint; el seu suport era més efectiu en la mesura que hi hagués un més gran desplegament de xaranga i encoratjament. I els universitaris, des de llurs tribunes, tenien l'entusiasme i l'energia per a brindar-les a dolls.»⁸

Els primers anys, a partir de 1939, cada penya havia trobat ja el seu corifeu. Gustavo Aguirre va dirigir els partidaris de la U.C. fins al 1943 i Alejandro Gálvez els de la U. aquells mateixos anys. Els cronistes esportius i els afeccionats d'aquella època recorden els duels famosos entre el Negre Aguirre i el Flaco Gálvez, els quals rivalitzaven en enginy i en picardia per tal de ridiculitzar cada un el bàndol contrari. També hi havia bromes que punxaven per a l'actualitat política o esportiva, la qual cosa era anomenada *copucha*.

El periodista Pepe Nava, testimoni d'aquelles jornades, escriu: «Perquè, en un principi, la batalla dels bàndols era un duel de crits, de cants humorístics i de *tallas* xilenes; i per a això el Flaco Gálvez resultava insuperable.»⁹

Segons el valuós testimoniatge de G. Aguirre: «... la presentació de la penya o *barra* es feia en un estil jocós i espectacular. No era un espectacle, sinó que resultava com a espectacle. Era només això, i, en conseqüència, mancava d'argument. Era una competència universitària sense fi de lucre. Les *tallas* eren per a l'esport i la política del mo-

8. Entrevista a Germán Becker el 16 de gener de 1979 a Santiago.

9. Art. cit.

ment. La gent treballava només per a l'equip de les seves amors i no cobrava per la seva participació; al contrari, aportava de la seva butxaca o aconseguia el que era necessari.»¹⁰

Aquesta darrera asseveració és corroborada plenament per Rodolfo Soto, en declarar que «(...) el clàssic universitari va ésser el moviment d'una generació universitària que perd la seva carrera per dedicar-se a això. Es produeix un tal fanatisme, que els universitaris dediquen quatre mesos de preparació al clàssic diürn i quatre mesos al clàssic nocturn, és a dir, vuit dels deu mesos de classes són dedicats a l'espectacle».¹¹

Al testimoniatge dels directors de *barras* més coneguts, és interessant d'afegir també l'evocació d'una *barrista* anònima, una de tants milers que van participar en aquelles primeres versions del clàssic: «Durant l'intermedi, mentre la nostra penya cantava aquella tonada tan coneguda de: «*El equipo de la Ucé / es de puros animales / siete burros cuatro vacas / y un 'pulpo' lleno de goles*», hom els representava de debò... i sortien els rucs i les vaques a caminar per l'herba. El públic hi prenia part aplaudint, cridant, xiulant, fent pífia d'allò que trobava xaró.»¹²

Sens dubte, en aquest tipus d'illustracions relatives als cants hi ha el germen de l'espectacle que després coneixerem. L'actuació de les penyes o *barras*, que fins llavors s'havia circumscrit a les tribunes, es va transferir parcialment al camp esportiu, i va ocupar l'espai privilegiat reservat fins aleshores al futbol.

En aquells anys, la preparació de les colles exigia ja un esforç considerable d'organització. Calia assajar amb molta anticipació, bo i reclutant cada any estudiants de les diverses facultats. Es feien amb el major secret perquè el contingut de les cançons, de les *payas* i de les bromes estudiantils no fos conegut per l'adversari. En cas contrari, aquest es trobava en una posició immillorable per a replicar. D'aquesta manera va anar naixent també la forma dialogada, com a precedent de l'espectacle total que sorgiria després.

Pel seu valor inestimable, recorrem altre cop al testimoniatge ric en detalls de la *barrista* ja esmentada, la qual

10. Entrevista a Gustavo Aguirre el 17 de gener de 1979 a Santiago.

11. Entrevista a Rodolfo Soto els dies 19 i 20 de febrer de 1979 a Quintay.

12. Marta R., carta amb data del 18 de novembre de 1978.

evoca els preparatius d'un clàssic de 1941, amb tot aquell clima fabril i d'alegria: «Ens vam reunir en un local de Mc Iver, seu del Deportivo. Érem uns quinze gats i gates. Hi havia Aliro Vega, el Flaco Vega, un dels caps de la colla, el qual ens va dir que l'endemà haviem d'omplir el local amb tres-cents estudiants. El local era una sala que donava al carrer a la Casa Central de la Universitat, entrant a la dreta. La vam omplir. Bé, em sembla recordar que vaig arrencar un o dos fulls d'un quadern i vaig redactar com vaig poder una citació als qui s'interessessin, i d'alguna manera els vaig donar un "passi oficial". S'havien de vigilar els espies de la U.C. Els nostres tampoc no ho feien malament. La primera reunió i totes les altres van ésser de cors, crits, acudits, i, de sobte, un xivarri bàrbar en ésser identificat un "gripau" de la Catòlica: rialles, pifies, *tallas* i fora, a empenyes. En un altre assaig va aparèixer l'altre Flaco, Alejandro Gálvez, vint centímetres més baix, però igualment entusiasmada, *tallero*. Era el director de quelcom, de tot, segons sembla. Ens va anunciar que s'estaven preparant els cartells i els pompons. Ens va explicar com es farien servir, i va demanar voluntaris per al treball. Ens va dir que hauríem de dur faldilla blanca, sabates blanques i mitjonets ídem, les dones. Els homes, pantalons blancs i sabatilles de gimnàstica. Punt de reunió per anar a l'estadi: l'Escola Dental. El Deportivo de la U. va prestar gorres i bruses celestes. Autobusos d'anada, i tornada a peu, tots junts, rient, roncs irremeiables...»¹³

En aquesta primera etapa, tant el duel futbolístic com la presentació de les colles atreïen igualment l'interès del públic. No hi havia prioritat d'una cosa sobre l'altra, com va passar posteriorment.

L'actuació multitudinària dels grups uniformats es va perfeccionar durant aquests curts anys i es va adaptar a la versió nocturna. Així, per exemple, per al clàssic nocturn de 1941, la *barra* de la U. Catòlica, sota la direcció de Gustavo Aguirre, va inventar la «màquina infernal», un sistema de llums amb lletres i figures. En aquella oportunitat hi havia a l'estadi, com a convidat especial, el canceller brasiler Arhana, i la «màquina infernal» l'homenatjà saludant-lo. Aquest efecte fou considerat de molta novetat en aquella època.

Durant aqueixos anys l'actuació de les *barras* tenia un

caràcter molt variat, sobretot en la presentació que es desenrotllava en el camp esportiu, durant l'intermedi. Era una barreja de faràndula, cotxes allegòrics, números musicals... Era, en gran mesura, el trasplantament a l'estadi de les festes de la primavera, organitzades tradicionalment pels universitaris i que ja formaven part de la vida ciutadana.

Però més important encara va ésser l'enriquiment que va experimentar la *copucha*, l'ingredient satíric que més agradava al públic, el qual es divertia de valent amb el duel d'enginy i d'humor dels universitaris. El Negre Aguirre i el Flaco Gálvez es van convertir en els protagonistes, i van sobresortir de les seves colles respectives. Es van guanyar també el títol d'actors aquells *barristes* que illustraven al mig del camp les bromes estudiantils, tot fent-se seu el terreny esportiu. Aquesta fórmula es va mantenir fins al 1944, aproximadament, però allà ja hi havia el germen d'un espectacle que assoliria unes dimensions insospitades.

3. EL TEATRE DE MASSES. PRIMER PERÍODE: 1945-1958

En el curs de 1945 un *barrista* de divuit anys va arribar a ésser el cap de colla de la Universitat Catòlica, com a successor dels pioners ja anomenats Gustavo Aguirre i Nemesio Beltran. Es tractava de German Becker, el qual pertanyia ensems al Teatre d'Assaig de la U.C., de creació recent. Per la seva formació teatral, Becker va besllumar les possibilitats que allà hi havia per a la gestació d'un teatre de masses.¹⁴ Aleshores va concebre la idea d'escriure un llibret que serviria de base a l'espectacle. Segons les dades recollides, en aquells anys l'elaboració del llibret era a càrrec de diverses persones que col·laboraven estretament amb Becker. «La selecció de l'argument es feia seguint el mateix concepte del teatre grec: el tema ha d'ésser conegut per la massa. L'interès radica en la manera com es presenta el tema; aquest és de caràcter històric o religiós, ja que aquestes són les dues grans vessants del coneixement popular.»¹⁵

14. El Teatre d'Assaig de la Universitat Catòlica va ésser fundat el 1943, dos anys després de la fundació del Teatre Experimental de la U. de Xile. Ambdues companyies van iniciar aquells anys un moviment de profunda renovació teatral, de la qual es va beneficiar, sens dubte, German Becker, i que va repercutir en alguna mesura en els clàssics universitaris.

15. G. Becker, entrev. cit.

Tanmateix, aquesta descripció correspon a una fase més avançada de l'evolució que ell i el seu equip van impulsar, com ho veurem més endavant.

En el clàssic diürn de 1945 (15 d'agost) el seu primer espectacle com a director es va centrar temàticament en la gira del president Ríos per tot el continent. «La idea no va donar el resultat que s'esperava i aquest clàssic va ésser, en tota la història d'aquestes conteses, l'únic que no va agradar ni al públic ni a la premsa. Però l'any següent va insistir i la seva modalitat es va imposar.»¹⁶

La *barra* de la U. de Xile va presentar, com ja era costum, un espectacle que incloïa faràndula, cotxes allegòrics i interpretacions corals.

En el clàssic nocturn d'aquell any (22 de novembre) la *barra* catòlica va presentar un quadre allegòric de significació patriòtica i la de la U. de Xile un homenatge als veterans del 79.¹⁷

L'any següent (15 d'agost de 1946) Becker va dirigir una paròdia de l'arribada de Jorge Negrete a Xile,¹⁸ bo i mostrant el fanatisme de les seves admiradores. Aquestes s'atropellaven per veure'l, i li arrencaven els botons del seu vistós vestit de *charro* per conservar un record seu. Com a anècdota, Becker conta que una noia havia de caure d'una estrada en el seu entestament per veure el seu ídol. Allò va resultar tan real, que la noia es va fracturar una cama de debò.

De la presentació de la U. de Xile el diari «El Mercurio» no en comenta res, per la qual cosa hom pot inferir que no aportava cap novetat i que li féu ombra el seu adversari.

Pel novembre (nocturn) Becker va dirigir un espectacle que es basava en la transmissió del comandament de Gabriel González Videla, nou president electe, «amb allusions polítiques contingents»,¹⁹ Altre cop la presentació de la U. de Xile va ésser silenciada per «El Mercurio».

Com es pot veure, en aquests primers espectacles dirigits per Becker predominen els fets d'actualitat, que eren de domini públic i que es prestaven a la paròdia i a la sàtira.

En aqueixos anys va néixer la fórmula essencial del clàssic, que perdurarà en tot el seu desenvolupament ulterior:

16. Pepe NAVA, art. cit.

17. Ex-combatents xilens a la Guerra del Pacífic contra Perú i Bolívia (1879-1882).

18. Cantant mexicà de fama continental, a qui agradava de lluir el vestit típic del seu país.

19. G. Becker, entrev. cit.

l'existència d'un llibret escrit prèviament per a l'ocasió; l'enregistrament del llibret, amb les distintes veus dels personatges i els efectes sonors i musicals; la preparació de l'espectacle pròpiament visual, interpretat mímicament per personatges i comparses, en estreta sincronització amb la cinta enregistrada; i la representació davant del públic de l'estadi, ocupant el rectangle del camp esportiu i dels espais adjacents.

Analitzant aquesta evolució, Rodolfo Soto expressa: «Sense buscar-ho, els dirigents d'aquests espectacles van descobrir la difícil tècnica del teatre circular i, encara més, del teatre de masses.»²⁰

Efectivament, la creació d'un espectacle d'aquesta mena en un gegantí escenari no destinat al teatre, davant d'un públic multitudinari, mobilitzant milers d'actors, arribaria a tenir conseqüències imprevisibles, en tots els aspectes. El suport incondicional del públic serà determinant perquè aquesta fórmula s'afianci i s'enriqueixi molt més enllà d'allò previst pels seus propis inventors.

Malgrat aquesta innovació radical, aquest pas franc vers la constitució d'un espectacle teatral *sui generis*, el clàssic va mantenir la *copucha*, l'ingredient satíric, com a part essencial del llibret. Quant a les colles, després de la seva actuació al camp, tornaven a llurs tribunes respectives per animar els equips durant el partit. L'esperit competitiu va seguir essent el motor de la jornada. Ambdues entitats esportives rivalitzaven en el futbol, en l'espectacle i en l'animació.

El 1947 (15 d'agost) la *barra* catòlica, sempre sota la direcció de G. Becker, va presentar un homenatge a representants diplomàtics de nacions amigues. Per la seva part, la *barra* del *chuncho* va basar la seva actuació en la *copucha*, amb *tallas* de tipus polític i amb cançons. Hi va haver també un fet espectacular, el descens d'un paracaiguista a les tribunes de la *barra*.

El 19 de novembre (clàssic nocturn) la *barra* creuada va presentar un espectacle que es titulava *El Circ de tres pistes*.

La cosa més destacada, segons «El Mercurio», va ésser la presentació d'exercicis rítmics i de danses del Liceu de Nenes número 7 de Santiago, i també la participació d'alguns elements professionals del circ. No sabem res de l'actuació de la U. de Xile.

20. Art. cit., p. 141.

L'agost de 1948 la *barra* dirigida per Becker va presentar un espectacle titulat *La Antártida chilena*. Per a això es va reconstruir el mapa antàrtic al camp de futbol i es va retre un homenatge a les dotacions xilenes en aquell territori polar.

El novembre d'aquest mateix any (clàssic nocturn) la *barra* de la U. Catòlica va presentar un llibret titulat *El sueño de los niños*, basat en contes infantils tradicionals (*La Blanca Neus*, *La Capuixeta Vermella*, *Rapuncel*, etc.) amb al·lusions polítiques i esportives d'actualitat. En un dels contes, els soldats de plom eren de la mida natural d'un home i els tancs utilitzats eren de debò, recoberts amb paper d'estany. En el conte de Rapuncel la torre era tan gegantina com l'Hotel Carrera. Un acròbata professional s'enfilava per uns cables que representaven les trenes de la donzella, fins a arribar a l'alta torre.²¹ La *barra* de la U. de Xile va preparar un espectacle inspirat en els torneigs medievals, explotant tots els ribets de la justa cavalleresca. A més, va presentar una alegoria dels jocs olímpics grecs. Els comentaris de premsa van destacar les declaracions de l'àrbitre anglès Mr. Brown: «... espectacle únic al món».

En aquesta altura de la seva evolució, el clàssic ja havia imposat la fórmula dissenyada per Becker i el seu equip, i havia aconseguit una gran varietat temàtica. El públic habitual es mostrava molt satisfet. Més encara: un nou públic havia començat a arribar a l'estadi, indiferent al futbol, atret essencialment per la qualitat dels espectacles.

El juliol de 1949, ja atenuat l'impacte de la Segona Guerra Mundial, Becker es va permetre d'escenificar una guerra de broma, sota el títol *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Per a aquest espectacle va aconseguir tots els cavalls de les Empreses Funeràries Azócar i Forlivessi (les dues més grans de Santiago) i va omplir l'estadi de genets.

Per la seva part, la *barra* laica va presentar un homenatge als xilens d'equitació que s'havien destacat ocupant els primers llocs en torneigs mundials.

El novembre d'aqueix mateix any (versió nocturna) la *barra* catòlica va presentar un espectacle sobre *La Navidad*, dirigit per Becker, evocant el naixement de Crist i posant de relleu el profund significat d'aquesta festivitat per al món cristià. Gràcies a aquest espectacle German Becker va rebre el Premi d'Honor de la Universitat Catòlica, distinció màxi-

ma amb què és condecorada la figura que durant l'any ha donat més relleu a la institució. Era el primer cop que s'atorgava a algú que no pertanyia al personal universitari.

La barra de la U. de Xile va presentar una allegoria de *La danza del fuego*, de Manuel de Falla, que es va acabar amb un impressionant desplegament de focs d'artifici. A propòsit d'això, Pepe Nava comenta: «Dijous al vespre, a l'Estadi Nacional, les guspises dels focs artificials queien sobre les espatlles nues d'un centenar de nois i noies. Alguns es van escapar, perquè cremar-se és dolorós. Però d'altres, la majoria, es van mantenir fermes, per no fer malbé el conjunt.»²²

Per al clàssic següent (setembre, 1959, diürn) la barra catòlica va presentar altre cop un tema històric: *El descubrimiento de América*, creat per Ariel Arencibia, un músic que va treballar moltes vegades amb Becker. Es representava, primerament, l'entrevista de Colom amb els Reis Catòlics, a través d'un diàleg còmic amb frases allusives a fets polítics d'actualitat nacional i internacional. Després Colom s'acomiadava dels Reis i viatjava a través de la pista de l'estadi amb les seves tres caravelles: la Santa Maria, la Niña i la Pinta, representades per formoses donzelles que després cedien els seus llocs a «*barquitos maniseros*».²³ Tot seguit es presentava la descoberta del Nou Món. Hi havia danses a càrrec dels indígenes.

La barra de la U. de Xile va presentar un panorama de la història xilena dels últims cent anys.

La versió nocturna efectuada el desembre d'aquell any va aportar dos nous i imponents espectacles: *El circo romano* de la barra catòlica i *La lámpara maravillosa* de la barra laica.

En el primer espectacle va tenir una part important, segons Becker, Jaime Celedon, posteriorment guanyat per al teatre. Per donar-li un més gran realisme, Becker va aconseguir els lleons del Zoològic de Santiago. Evocant aquell clàssic, diu: «De què que fracassa, perquè els lleons, els quals hom suposava que eren feroços, es van sentir inhibits pel públic i es passejaven amb la cua entre cames, morts d'espant; i les lleones, felices també sobre la verda gespa

22. Pepe NAVA, art. cit.

23. A Xile, els venedors ambulants de blat de moro ofereixen la seva mercaderia en petits carros en forma de barca, proveïts amb un forn per a torrar-lo.

de l'estadi, fruien potes enlaire i no volien abandonar el camp, sense tenir ni la més petita consciència que l'espectacle havia de continuar. D'altra banda, els cavalls dels carruatges, que havien de sortir fugint veloçment, no van necessitar cap truc, perquè els cavalls —per raons atàviques— tenen terror als lleons, i, solament sentint la seva olor i la seva presència, van sortir fugint d'una manera tan esparverada que no es van aturar fins a l'Avinguda Matta. Els cascs dels soldats romans volaven per l'aire en la frenètica fugida.»²⁴

Quant a la presentació de la U. de Xile, va consistir en una paròdia del conte tradicional d'*Aladí*, amb al·lusions a la realitat xilena.

L'agost de 1951 (clàssic diürn) la *barra* de la U.C., sempre amb el mateix director, va presentar el llibret *Feria internacional*, el qual, com ho anuncia el seu títol, recrea l'ambient d'una fira de jocs infantívols. «La presentació va resultar atractiva, va tenir color, gràcia i intenció. I va assolir, sens dubte, la seva màxima expressió, en aquells instants finals, quan tota la Fira va entrar en funcions. Llavors es va tenir la sensació d'un gran espectacle, d'una festa bonica, de projeccions.»²⁵

La presentació de la U. de Xile (titulada *Alina*) no va estar a la mateixa altura. Tot i que el llibret era enginyós, amb les al·lusions satíriques de costum (...) «la interpretació va ésser vacil·lant, sense ductilitat. Poc expressiva i mancada de cohesió. On sí que ho va encertar va ésser en els cors interpretats per la *barra*. Eren músiques alegres, d'esperit sa i juvenívol. Sonores, molt ben interpretades».²⁶

El comentarista sintetitza la seva impressió dient que el clàssic no va tenir la grandiositat habitual.

A propòsit de la mateixa jornada, Pepe Nava va escriure una apologia del fanàtic titulada *El héroe de la fiesta*, la qual cosa demostra el grau d'entusiasme amb què el públic rebia el clàssic.

Per al 3 de novembre de 1951 (versió nocturna) la *barra* catòlica va presentar un altre espectacle de tema històric: *El nacimiento de América*, però mostrat des del punt de vista renaixentista, amb la presència d'animals fabulosos de

24. G. Becker, entrev. cit.

25. Paco LAGUNA: *El fútbol, primer actor*, Rev. «Estadio», 4 d'agost de 1951, p. 18.

26. *Idem*.

molta grandària, com ara hipògrifs i altres. La barra de la U. de Xile va consagrar el seu a Gabriela Mistral, honrada amb el Premi Nobel de Literatura el 1945, i absent de Xile durant molt de temps.

Referint-se a aquest clàssic, la revista «Estadio» va fer un comentari del qual extraïem el paràgraf següent: «La barra de la U. de Xile va presentar un homenatge a Gabriela Mistral, el qual va tenir detalls emotius i delicats i que, tot i que va començar fluix com a espectacle, va anar pujant el seu to i la seva força fins a arribar a un final de dramàtica grandiositat, que va commoure de debò els seixanta mil espectadors. Quan els cors de Mario Baeza, vestits sobriament, van fer escoltar l'*Himne dels Estudiants*, d'Enrique Soro, i després l'*Alleluia* de Händel, quan es van encendre els llums i el camp es va omplir d'estrelles fugaces dels focs artificials, hom va sentir que el propòsit s'havia acomplert. L'esport, la joventut de Xile, en una temporada nit de primavera, ofería a Gabriela l'homenatge que Xile li devia.

»Amb més devesall de colors, amb més vistositat, la Universitat Catòlica va presentar a la pista *El naixement d'Amèrica*. I va acabar el seu espectacle amb una nota curta de bon humor, que també va ésser acceptada amb entusiasme.»²⁷

Cal consignar que el llibret consagrat a Gabriela Mistral va ésser escenificat per Pedro Orthous, un prestigiós director del Teatre Experimental de la Universitat de Xile que per primer cop assumia la responsabilitat d'aquest tipus d'espectacle.

El 1952 hi va haver, sembla, tres voltes en la competència oficial de futbol professional. En aquests casos, en comptes de dos clàssics anuals entre les Universitats, n'hi havia tres.

En el primer clàssic no hi va haver espectacle de les *barras*, segons sembla per manca d'entesa entre els dirigents esportius i els encarregats de la tradicional presentació artística.

Per l'octubre d'aquell any es va reprendre el clàssic de les *barras*, per a l'alegria dels milers d'afecionats.

La Universitat Catòlica va presentar un llibret titulat *Rosauro Fernández, escenas de la vida campesina*, dirigit per Becker. Es tractava de tres contes costumistes. La Universitat de Xile va presentar un homenatge a l'Aviació xile-

27. Juan del POTRERO: *Clásico de la angustia*, Rev. «Estadio», núm. 442, 3 de novembre de 1951.

na, amb la col·laboració de la Força Aèria de Xile (FACH). Referint-se a aquest espectacle, la revista «Estadio» diu: «Mentre encara cremaven les restes del primer avió que va volar al món, quatre caça-bombarders nord-americans van fer un simulacre d'atac a l'Estadi. Simbòlicament van entrar en acció les bateries antiaèries i per una estona es va viure el clima terrible de la guerra moderna.» Resumint la presentació de les *barras*, afegeix: «La presentació de la *barra* catòlica va ésser sentimental i fina. Més espectacular, però no tan pròpia, la rival.»²⁸

El 27 de desembre es va realitzar el clàssic nocturn. En aquesta ocasió, la barra creuada dirigida per Becker va representar *Un viaje al cielo*, molt elogiat pel cronista de «El Mercurio», el qual no va dedicar cap línia a l'actuació de la *barra* contrària.

El 15 d'agost de 1953 (clàssic diürn) la U. Catòlica va escenificar un llibret anomenat *La isla de Pascua*, dirigit, una vegada més, per Becker. En començar, es mostrava la conquesta de l'illa, realitzada per la fragata *Colo-Colo* de l'Armada xilena. Tot seguit es veia l'arribada a l'illa de l'hidroavió Manutara. Posteriorment, se seguia amb la tasca dels missioners catòlics, la instal·lació d'escoles i la introducció de sistemes moderns en l'agricultura i la ramaderia; en fi, el millorament dels mitjans de vida. En resum, tot el procés de colonització des del punt de vista del colonitzador. El més espectacular va ésser el descens del Manutara, per a la qual cosa es va construir un model de grans dimensions.

La *barra* de la U. de Xile va presentar *Lanzamiento de la bomba H*, de què malauradament no tenim cap informació.

El 25 de novembre de 1953 (clàssic nocturn) es van realitzar dos nous espectacles: *La creación del mundo*, de la U. Catòlica, sota la direcció de Becker, i *El Malulo*, de la U. de Xile, creació i direcció d'Alejandro Gálvez. Es tracta d'un estudiant que surt a recórrer el món. Entre les seves peripecies cau en els enganys del Diable (*El Malulo*) encarnat en home. Finalment, l'estudiant, amb l'ajut de la seva promesa, aconsegueix de derrotar Llucifer. La comicitat era el principal ingredient del llibret i era on el talent de Gálvez destacava.

L'agost de 1954 la *barra* de la U.C. va elegir com a tema la figura de *Diego Portales*, un polític de la primera meitat

28. Pepe NAVA: *Sesenta mil niños*, Rev. «Estadio», 18 d'octubre de 1952.

del segle XIX que va morir tràgicament assassinat. A través d'aquest personatge central, Becker va saber recrear alguns aspectes de la vida xilena d'aquella època.

La *barra* de la U. de Xile va realitzar un homenatge a les banderes de l'Amèrica Llatina, bo i afegint-hi una part satírica que va ésser molt celebrada. Les cròniques periodístiques van destacar la presència a l'estadi del president Ibáñez del Campo.

La versió nocturna del clàssic 1954 (novembre) es va enriquir amb dues adaptacions. Sota la direcció de Becker, la *barra* de la U. Catòlica va presentar *Juana de Arco*, inspirada en l'obra *Joana de Lorena*, de Maxwell Anderson. Pel seu cantó, la *barra* de la U. de Xile, dirigida per Gálvez, va escenificar la popular novel·la del xilè Hugo Silva *Pacha Pulai*, que tracta del mite americà d'Eldorado. Alguns comentaris de premsa van considerar aquest clàssic com un dels millors, amb grans elogis per a l'espectacle de la *barra* blava. Així, per exemple, el comentari de la revista «Estadio» diu en el seu paràgraf final: «(...) va ésser precisament allò que el públic desitja veure en aquestes ocasions. Quelcom nostre, amb tota la variada gamma de matisos que Alejandro Gálvez sap explotar molt bé. Llibret àgil, amb camp ampli per a la nota festiva, la nota sentimental i la nota artística alhora. Realització senzilla, que va realçar la bellesa del tema i l'encert de la seva interpretació. La *barra* de la "U." va complir plenament amb el veritable objectiu del clàssic: va instruir, va entretenir, va fer riure i també va emocionar.»²⁹

Per al clàssic diürn de l'agost de 1955, per primer cop, els dos clubs universitaris decideixen de realitzar un espectacle conjunt de llurs *barras*. Es va intentar de mostrar una història de l'espectacle. La presentació va tenir dues parts ben diferenciades. La primera va ésser una teatralització dels començaments de l'art dramàtic grec i romà, en què van participar el Teatre d'Assaig de la Universitat Catòlica, el Cor de la Universitat de Xile i el ballet Sulima. La segona va consistir en una antologia dels episodis més rellevants de clàssics anteriors. Segons els comentaris de premsa, l'organització va resultar perfecta.

El clàssic nocturn del 15 de novembre de 1955 va significar l'estrena de Rodolfo Soto com a director de la *barra* de la U.C., qui va iniciar veritablement una carrera en aquest nou ofici de constructor de grans espectacles. *Barrista* de

29. *De los mejores*, «Estadio», 27 de novembre de 1954.

molts anys, el seu aprenentatge va començar amb Becker, però va assimilar també les experiències anteriors. Estudiant de Lleis, va abandonar per sempre els seus estudis per dedicar-se íntegrament al clàssic.

El llibret, escrit i dirigit per ell, es va titular: *La extraña aventura de Toñito*, «la història sentimental d'un nen que buscava per regions de fantasia el seu gos, que havia estat mort per una *micro*.* El cop visual que de sobte va donar el camp, cobert íntegrament amb grosses joguines, més el tendre argument, van deixar obertes les possibilitats a aquest director (...).»³⁰

Un dels episodis de més impacte és la conversa de Toñito amb l'ajudant del vell Noël. Aquest personatge ofereix al nen una visió de la seva funció de portar joguines a la Terra. En moure una palanca, prenen animació joguines gegants que hi havia al camp. Es produeix una veritable dansa dels escalaborns, dels soldats de plom, dels escacs, dels carrusells, de les peces de dòmino, de rodes giratòries amb figures al seu interior. Al final, el nen es reuneix amb el seu estimat gos en el més enllà.

La barra de la U. de Xile va presentar un argument que mostrava en forma lleugera «les vicissituds de l'estudiant que, des de la llunyana província, ve a omplir-se de saber en el temple del coneixement (la Universitat)».³¹

Segons la crònica de «El Mercurio», el llibret relata la vida de Fernando Silva, un estudiant província que arriba a la capital per estudiar a la Universitat. Baixa del tren i ha de pujar en un microbús atapeït de públic. Després arriba en una residència. Tot seguit es mostra l'estudiant en les seves caminades d'estudi pel parc, on saluda el venedor de blat de moro, que resulta que és el mateix mosso de corda que el va atendre quan va arribar. Quan l'estudiant li explica les seves penes i alegries es produeix una representació de la Festa de la Primavera. Després hi ha una evocació de la participació dels estudiants en la guerra civil. Posteriorment, en recordar els anys de la dècada dels vint, apareix en una tarima la figura del poeta José Domingo Gómez Rojas, estu-

* Xilenisme: microbús (amb canvi de gènere gramatical). (*Nota del T.*)

30. Aldo DUCCI: *Veintidós años dirigiendo*. Introducció al llibret *Cascabel humano* (versió «a roneo»), p. 1.

31. Julio MARTÍNEZ (Jumar): *Bien otra vez*, «Estadio», 25 de novembre de 1955, p. 30.

diant màrtir, i hom llegeix alguns dels seus versos més coneguts.

S'acaba la representació quan l'estudiant Fernando Silva rep una abraçada del venedor de blat de moro, en senyal de reconeixement per l'obra que fa la joventut, la qual busca a la Universitat un afany d'estudi i de cultura.

Si ho hem de jutjar pels comentaris de premsa, tots dos espectacles van agradar francament al públic i van ésser considerats una superació.

Malauradament, en l'aspecte esportiu van arribar mals temps per a l'equip catòlic, el qual, en classificar-se a l'últim lloc de la taula de posicions, va haver de baixar a la divisió inferior de futbol.

Tanmateix, per no trencar la tradició del clàssic, aquest es va fer de totes maneres el 19 d'agost de 1956. En aquesta oportunitat, la barra de la U.C. va presentar un emotiu espectacle titulat *Un santiaguino en provincia*, dirigit altra vegada per Becker, que feia al·lusió a la campanya de segona divisió fora de la capital. El llibret reservava un lloc molt important a l'aspecte musical. Les lletres de les cançons van ésser creades per Becker i a la música van col·laborar els compositors xilens de més relleu, com ara Vicente Bianchi, Héctor Carvajal i Tito Ledermann. Es va fer molt popular la cançó «El Pajarero», que, amb les altres, es va dur al disc i va ésser difosa àmpliament. A l'enregistrament del llibret van intervenir-hi els principals actors del Teatre d'Assaig de la U.C.: Inés Moreno, Sílvia Piñeiro, Paz Irarrázabal, Jorge Álvarez i Jorge Díaz. Aquest darrer es va revelar més tard com un dels dramaturgs més importants de la seva generació. També van aportar llur concurs a la realització de l'espectacle les Facultats d'Enginyeria i d'Arquitectura de la U. Catòlica. En suma, un esforç impressionant, destinat a tornar al fanàtic la confiança en el poder de la seva institució momentàniament caiguda en desgràcia.

La barra de la «U.» va presentar el llibret *Historia de la pelota de fútbol*, una col·lecció d'*sketches* el protagonista dels quals era el popular Verdejo, un personatge que representa el proletariat xilè.

El 29 de novembre de 1956 (clàssic nocturn) Becker i la seva barra van preparar per al gegantí escenari de l'estudi una adaptació de *Don Quijote de la Mancha*. Un dels episodis parodiats va ésser el de l'Ínsula Baratària, sota la governació de Sancho Panza. En els consells que Don Quixot dóna a Sancho hi havia al·lusions directes a la política del

moment i, en particular, al president Ibáñez del Campo. Sobretot la frase: «Entre un amic i un parent, Sancho amic, prefereixo sempre el parent.» La presentació de la *barra* laica es va titular: *Circo Universitario*.

L'agost de 1957 R. Soto escriu i dirigeix un nou llibret per a la U.C., reincorporada a la competència professional de futbol. El seu títol: *Geografía musical de América*, per al qual «es va dibuixar un gegantí mapa d'Amèrica sobre el camp i, amb balls i cançons, van desfil·lar, des dels Estats Units fins a Xile, tots els pobles d'aquest continent».³² Per als diferents quadres foren usats vestits típics de cada país.

La *barra* del *chuncho* va presentar un homenatge al navegant francès Eric de Bishops, qui va intentar de travessar el Pacífic en un rai (Kon-Tiki) per demostrar les seves teories científiques.

El desembre de 1957 (clàssic nocturn) les *barras* universitàries van presentar per segon cop un espectacle conjunt, dirigit per Becker i Gálvez. Va consistir en un homenatge a la indústria, sobretot a la tasca de la Corporació de Foment de la Producció (CORFO, organisme estatal), apellant a la unificació d'esforços per construir un país realment gran. Va ésser un clàssic amb missatge.

El 20 d'agost de 1958 es va fer el clàssic futbolístic, però no hi va haver actuació de les *barras*.

El clàssic nocturn de 1958 (30 de novembre) va aportar dues noves creacions. L'espectacle de la *barra* catòlica (llibret i direcció de Rodolfo Soto) es va titular *Sueño de una noche de verano* i incloïa l'episodi «Una escuela en el cielo». La presentació de la Universitat Catòlica «es va caracteritzar pel seu desplegament massiu, com és el seu costum. Vestuari, actuació artística, detalls històrics, tot va ésser curosament estudiat en la seva dolça rememoració de fets i personatges. Des de l'arribada dels conqueridors, passant per l'abraçada de Maipú i el vibrant Setè de Línia, la relació musical anà assolint matisos d'emoció suau que van culminar amb una cançó que ens arriba a tots a l'ànima per bonica i perquè és nostra. El "Rio-Rio" en la veu de quaranta mil gorges va resultar l'epíleg adequat per a una hora d'esbarjo entre dos símbols lluminosos. Al camp, una guitarra. A l'espai, una creu».³³

32. Aldo Ducci, art. cit., p. 1.

33. JUMAR, «Estadio», núm. 810, 4 de desembre de 1958, p. 29.

Es coneix amb el nom d'Abraçada de Maipú el trobament

La barra de la U. de Xile, sota la direcció de Galvarino Gallardo, va presentar *La alegre vida campesina*. L'acció transcorre en un petit llogarret. A l'escena, casa amb un ampli passadís i un pati. Davant de la plaça, una estàtua de Manuel Rodríguez. Un venedor de truites dona el cistell al seu fill perquè continuï venent. Verdejo (el pare) és interpellat per l'estàtua, la qual l'invita a fer una passejada a cavall. En aquest caminar dels dos personatges desfilen aspectes de la vida camperola: feines de munyir, de sembrar, i festes amb carretes. En veure aquests camperols laboriosos, tots dos exclamen a duo: «Encara tenim pàtria, ciutadans», frase cèlebre pronunciada per l'heroi en una ocasió. «El diàleg del *rotito** amb Manuel Rodríguez, amb severes comparacions entre els xilens d'abans i els d'ara va a desembocar en un epíleg inoblidable. La lliçó del pròcer va fer efecte i el *rotito* que feia treballar el nen va optar per agafar-li suaument el cistell i enviar-lo cap a la modesta sala escolar amb la campana, el professor i els saborosos esbarjos.»³⁴

El 20 de juny de 1959 hi va haver altra vegada acord per fer una presentació conjunta d'ambdues *barras*. En aquest clàssic diürn no hi va haver un llibret amb una línia argumental. L'actuació va ésser a càrrec de l'Institut d'Educació Física de la Universitat de Xile, que va fer una exhibició gimnàstica i va mostrar també salts acrobàtics i exercicis de barres. A més, el seu grup folklòric va interpretar cançons i danses xilenes.

Acabada aquesta etapa del clàssic i fent-ne un recompte podem assenyalar els seus principals trets característics:

- a) Queda ja consagrada la fórmula creada per Germán Becker i el seu equip de col·laboradors, descrita anteriorment. Sobretot s'enforteix l'aspecte argumental.
- b) Els espectacles preparats per les *barras* es fan cada

entre els generals José de San Martín (argentí) i Bernardo O'Higgins (xilè) al final de la batalla de Maipú (1818), la qual va significar la derrota definitiva d'Espanya en la Guerra de la Independència de Xile. El «Setè de Línia» era una divisió de l'exèrcit xilè que es va distingir pel seu coratge en la Guerra del Pacífic.

* *roto*: (xilenisme): tipus popular d'aspecte esparracat que representa una categoria social... (Nota del T.)

34. JUMAR, «Estadio», núm. 812, 4 de desembre de 1958, p. 29.

cop més ambiciosos en la seva realització, la qual cosa exigeix un finançament molt superior i una organització artística i tècnica molt acabada.

c) Es forma progressivament un públic que assisteix preferentment per veure els espectacles i que es fa cada vegada més exigent.

d) Aquest teatre de masses es va acomodar a les mides i característiques d'un estadi destinat al futbol i es fa seus tots els espais concebibles per la imaginació dels directors. No fa servir solament com a escenari el camp de futbol, sinó també la pista de cendra, les graderies nord i sud i fins i tot la torre del marcador. Igualment es fa seus tots els accessos: la porta de Marathon (via principal d'entrada i sortida d'actors i de decorats) i les fosses nord i sud, que comuniquen amb els vestidors dels jugadors.

e) Amb l'experiència acumulada i amb el domini de la tècnica del teatre de masses, els directors mobilitzen grans comparses i introdueixen efectes espectaculars. Sobretot la versió nocturna del clàssic es presta per aconseguir efectes d'un gran impacte amb la utilització de la luminotècnia.

f) Amb el prestigi assolit pel clàssic, els clubs universitaris, a través de llurs *barras*, fan servir els millors elements i institucions universitaris: Teatre, Cor i Ballet de la Universitat de Xile; Teatre d'Assaig de la U. Catòlica; Facultats Universitàries; etc. Solliciten també la col·laboració d'institucions armades (Escola Militar, Força Aèria, Carrabiners) i contracten els més qualificats artistes professionals (músics, actors, tècnics i altres). Aquesta tendència a la professionalització s'accentuarà considerablement en la pròxima etapa.

g) Cada espectacle del clàssic adopta elements gairebé rituals al començament i al final, com ara els himnes dels clubs respectius i el desplegament de focs artificials en les jornades nocturnes. Es destina un important pressupost a això darrer.

h) L'alt cost de les presentacions obliga els clubs, de vegades, a concertar un espectacle conjunt, bo i deixant de costat la tradicional rivalitat de les *barras*.

4. EL TEATRE DE MASSES. SEGON PERÍODE: 1959-1972

El clàssic nocturn de 1959 inicia un nou període en l'evolució del clàssic, i això degut a la proposta escènica de

Rodolfo Soto titulada: *Recuerdos de Cocoliche*, en la qual el protagonista és un enorme ninot, proporcionat a les mides de l'estadi. Són molts els testimoniatges que destaquen el valor d'aquesta innovació tècnica introduïda per Soto i perfeccionada per ell i el seu equip en clàssics posteriors. Aldo Ducci —un dels seus millors col·laboradors— diu: «Vella joguina que prop d'un piano parla als homes i als infants i evoca èpoques passades, amb cants i amb relats. La proporció gegantina d'aquest ninot i del seu piano, i la d'altres personatges, va causar impacte en el públic i va revolucionar la tècnica d'aquests espectacles, en deixar clar que calia fer el personatge proporcionat a l'immens escenari del camp, i que calia brindar al públic la sensació d'ésser prop dels actors i de vibrar amb ells.»³⁵

El propi creador de Cocoliche considera aquest espectacle com un dels més importants de la seva carrera. «Cocoliche és el més assolit per al públic, per la seva nota de tendresa i d'humanitat.»³⁶ Descriu el personatge amb aquestes paraules: «(...) un ninot gegantí, anomenat Cocoliche, i que tocava un piano de sis metres de teclat per tres d'altura, va anar enfilant històries musicals, mentre a l'interior del seu cos de vímet cinc persones movien, l'una els braços, les altres la boca, els ulls, el cap, i infonien vida a aquest immens ninot de vuit metres d'alçària que, assegut en un tamboret, anava recordant als homes uns moments ja passats, amb rondes infantils, amb contes d'una puresa tendra i fent una crida desesperada i humana als grans i als petits perquè no oblidessin les coses senzilles de la vida, perquè les sabessin valorar i perquè s'allunyessin del materialisme que mata il·lusions.»³⁷

Per la seva banda, la barra de la U. de Xile va presentar el llibret *Esto será Chile*: «(...) va ressaltar en la seva estampa tots aquells aspectes de la vida ciutadana en què la injustícia social i el desafecte humà conspiren contra un món més equitatiu i més pur.»³⁸

El juny de 1960 el tradicional clàssic de les Universitats va quedar reduït només al futbol, segons sembla per problemes de finançament dels espectacles, que havien assolit costos molt alts. Resulta força eloqüent, al respecte, el co-

35. Art. cit.

36. Entrev. cit.

37. Art. cit., pp. 142-143.

38. JUMAR, «Estadio», novembre de 1959.

mentari de Jumar a «Estadio»: «És l'amargor d'haver vist l'Estadi Nacional amb clarianes immenses, essent al camp els dos instituts que sempre l'havien omplert. Els qui diumenge no van assistir a aquesta versió nova i merament futbolística del clàssic universitari potser no em comprendran. Els qui hi van anar, sí. Ells han d'haver experimentat la mateixa pena, la mateixa angoixa, el mateix pesar. Va ésser una tarda d'enyorances.»³⁹ I a continuació assenyala la importància i la projecció nacional que han assolit els tradicionals espectacles. En un dels paràgrafs diu: «És un espectacle de tots. Esperat amb la mateixa impaciència amb què s'esperen les festivitats més tradicionals.»⁴⁰

Tanmateix, aquesta interrupció va ésser curta. La festa universitària s'havia incorporat ja tant als hàbits del públic que, pel desembre de 1960, torna amb tota la seva esplendor. Però amb una novetat no gens petita. Rodolfo Soto va deixar la seva antiga botiga per prestar els seus serveis professionals a l'esportiu Universitat de Xile. Amb motiu del clàssic nocturn d'aquell any, va preparar un llibret que va titular: *Fantasia de Pilín*. «Es tractava d'un ninot de deu metres d'alçària, que agafava vida a través de molts fils manejats des de la foscor per vint xicots i que penjava d'una graella de metall que lliscava per un cable que travessava el camp.»⁴¹ «La companya de Pilín és una campana que li dona vida a mitjanit. Conversant amb ella, Pilín escolta tres relats diferents...»⁴²

El primer es refereix a unes gotes de tinta que s'escapen d'un gran tinter. Les gotes, personificades, inicien una dansa damunt l'escriptori, fins que s'acosten massa al paper assecant i moren absorbides per ell. El segon és la història de la música des del naixement dels instruments fins a l'evolució del cant dels pobles. Els personatges també són ninots gegantins. El tercer narra la història d'una caleta de pescadors que és arrasada per un sisme submarí. Tot el camp representa el fons marí, on es desenvolupen les darreres escenes. Aquest últim conte evocava, per cert, el terratrèmol i sisme submarí de 1960, que va afectar greument una part de territori xilè i va causar innombrables víctimes i danys, per la qual cosa va resultar un real impacte.

39. 28 de juny de 1960, p. 18.

40. *Idem*.

41. R. SOTO, art. cit., p. 143.

42. A. DUCCI, art. cit.

En aquest espectacle, Soto va assajar també el recurs de la participació del públic. Pilín havia de tornar a la seva capsa abans de la campanada de la una, o bé es moriria. Quan el ninot està transmetent el seu missatge d'amistat als homes, s'acosta l'hora de desar-se. Malgrat això, ell continua dient el missatge; però, abans d'acabar-lo, sollicita als espectadors que entrellacin llurs mans formant una immensa cadena, com a expressió de solidaritat. I mentre això s'esdevenia el ninot gegantí agonitzava al centre de l'Estadi.

La barra catòlica, altre cop sota la direcció de Becker, va presentar *Noche de futbolistas*, que va tenir una escassa repercussió. Tots els elogis de la premsa van ésser per a *Fantasia de Pilín*. Aquest fet demostra l'evolució experimentada pel clàssic i la superació aconseguida per R. Soto a través de la nova fórmula.

El 1961 es vivia ja l'eufòria del Campionat Mundial de Futbol que se celebraria a Xile l'any següent. En un país tan futbolitzat, aquell torneig desvetllava una enorme expectació. Les autoritats ja havien previst l'ampliació de l'Estadi Nacional per donar cabuda a unes vuitanta mil persones. Doncs bé, per al 15 d'agost d'aquell any, R. Soto va escriure un llibret que va titular *El mundial de 1962* i que va dirigir altre cop per a la barra de la «U». Aquest llibret imaginava com seria la inauguració d'aquest torneig mundial, que posaria Xile a la primera pàgina de l'actualitat internacional. Durant l'espectacle es va retre també un emotiu homenatge als dirigents que van aconseguir per a Xile la seu del campionat.

El clàssic nocturn va ésser programat per al gener de 1962, però una vegada més l'espectacle fou suprimit, per raons diverses. I el mateix va passar per al clàssic diürn corresponent a 1962.

El desembre d'aquest any (nocturn), Soto i la barra de la Universitat de Xile van presentar *Ensueño de Carnaval*, una fantasia amb música, cançons, balls... que va introduir una altra audaç innovació. Al final de l'espectacle, per tal de recrear amb fidelitat un ambient de jardí, un camió-cisterna carregat amb milers de litres d'aigua de roses va vaporitzar amb essència tot l'estadi, i així va afegir a la percepció sonora i visual la percepció olfactiva.

German Becker i la barra catòlica van presentar en aqueixa mateixa ocasió *Pedro, el buzo*, amb ambient submarí, tal com ho anuncia el títol. El component musical era molt important. Les cançons «La ballenita» i «Las ostras»,

compostes especialment per a aquest espectacle, van tenir tant d'èxit que van ésser editades en disc i es van convertir en les cançons de moda de la joventut.

Per al clàssic diürn d'agost de 1963 la *barra del chuncho*, sota la direcció de Soto, va presentar *El mago musical*, un espectacle d'un gran colorit visual, amb boniques cançons a través de les quals es van anar presentant estampes evocadores. Amb la música es va enregistrar un *long play* que va tenir gran èxit. Les lletres eren originals de R. Soto, amb música d'Ariel Arancibia i Pedro Mesías. Van ésser contractats els millors músics, escenògrafs i coreògrafs i en va resultar una representació de gran qualitat.

La *barra* de la U.C., dirigida per Becker, va fer la seva amb un llibret titulat *Pichanga universitaria*, «(...) que en un to alegre va pretendre de mostrar què és l'humor i el quefer universitari, a través de molt xivarri, cartells a les tribunes i una *copucha* tradicional».⁴³

El novembre de 1963 (clàssic nocturn) les dues institucions universitàries van presentar un espectacle conjunt dirigit per R. Soto. Es va titular *La hazaña de la Yelcho*, consistent en un homenatge al Piloto Pardo i que va produir un gran impacte en el públic. El creador d'aquest espectacle el descriu de la següent manera: «Una vegada va ésser un vaixell que en el camp avançava sobre una mar furiosa feta amb milers de metres de roba i sota de la qual hi havia centenars de xicots movent els braços, la qual cosa donava la impressió d'una mar agitada i brava. El vaixell era una escampavies anomenada Yelcho, que va servir d'instrument al valor de mariners xilens encapçalats pel Piloto Pardo, els quals van escriure una pàgina que omple d'orgull els fills d'aquesta terra. Ells van demostrar l'heroisme més bell a què es pot lliurar un home: van anar a salvar vint-i-tres vides aïllades als gels de l'Antàrtida. Es va superar tot problema tècnic i el públic va veure mar, i gels que es rompien al pas de la Yelcho; muntanyes de gel que s'oposaven al pas de l'embarcació i que amagaven els supervivents de l'expedició Shakleton.»⁴⁴

El clàssic següent (diürn) es va fer l'agost de 1964, i es va presentar altra vegada un sol espectacle, sota la direcció de R. Soto. Amb el títol de *Patria mía* es va mostrar una visió geogràfica i folklòrica de Xile, segons les diverses regions:

43. «Estadio».

44. Art. cit., p. 143.

Zona Nord, Illa de Pasqua, Arauca, Chiloé, etc. L'audaç estilització del folklore xilè va ésser criticada per alguns comentaristes de premsa, però en general va agradar. Soto reconeix que en aquella estilització va influir el Ballet Nacional Mexicà.

La presentació d'un sol espectacle es va fer gairebé una norma els anys següents. En el clàssic nocturn de desembre de 1964 hi va haver una sola representació, a càrrec de R. Soto, titulada *El huasca*. L'argument tracta de l'home que té cura d'una plaça de jocs infantils, molt rondinaire, que es passeja sempre amb un fuet a la mà per castigar els infants. D'aquí li ve el renom de «L'Huasca».⁴⁵ En somnis, torna a la plaça i al seu voltant es produeix un desplegament de jocs infantils, amb molt de colorit, música, llums i focs artificials. El personatge s'humanitza en contacte amb els infants i acaba essent un seu amic.

Aquest llibre també va ésser representat a Temuco el 1965, amb motiu de la inauguració de l'Estadi Regional, com a complement del partit entre l'equip local i un altre equip professional. Aquest nou fenomen es comença a produir en aquells anys, en què l'espectacle del clàssic universitari adquireix autonomia i és dut a d'altres estadis de província. S'entra en una etapa de franca professionalització de l'equip tècnico-artístic i Rodolfo Soto crea una Societat Productora d'Espectacles.

El divuit de setembre de 1965 (dia de la pàtria) es va presentar una altra creació de Soto i el seu equip tècnic, anomenada *El corazón de Chile* —a nom d'ambdós clubs— i dividida en dues parts. La primera va consistir en una paròdia de Romeu i Julieta. Romeu dirigeix a Julieta frases amoroses preses de *corridos* mexicans. En el ball de disfresses es balla la "ienka", ball de moda en aquella època. Els amants, en comptes d'unir-se en el sepulcre i d'acabar de manera tràgica, acaben ballant frenèticament una "ienka". La segona part va ésser una apologia de «L'Huaso», un personatge típic del camp xilè, bo i mostrant un quadre amb tots els elements considerats tradicionals, animat amb música de tonades i *cuecas*.

El clàssic nocturn corresponent a aquell any es va fer el gener de 1966. R. Soto va ésser l'encarregat de portar a l'escena un llibret titulat *Carrusel de ensueños*, inspirat en

45. *Huasca*: a Xile es dóna aquest nom a una mena de fuet de cuir.

tres contes. Un d'ells va ésser pres de les *Cròniques Marcianes* de Ray Bradbury. En l'adaptació d'un dels relats va col·laborar Helvio Soto, conegut cineasta xilè. En aquest clàssic va quedar incorporat el tema de ciència-ficció. Es proposava, primer, un viatge al passat, amb boniques cançons i titelles gegants, i després al futur, a l'any 2100, amb una nau espacial i un astronauta que visita mons llunyans i que després torna al seu món d'origen, del qual, segons ell, mai no havia d'haver sortit.

A propòsit d'aquest clàssic, R. Soto va escriure: «(...) les entrades a l'estadi estaven exhaurides setmanes abans i aconseguir-ne una era francament una proesa. Hi va haver gairebé cent mil persones, atapeïdes al voltant del camp en els diversos sectors, i no menys de 500.000 davant dels receptors de televisió, i una gran part de Xile escoltant les ràdios...»⁴⁶

Per a l'octubre de 1966 (clàssic diürn) es va encomanar altre cop a R. Soto la presentació conjunta de les *barras* i ell va crear *Postales irreales*. Es tractava de cinc postals o quadres que representaven respectivament Hongria, Àfrica, Mèxic, Espanya i Egipte. El llibret es recolzava essencialment en la comicitat satírica i en balls i cançons de les diferents latituds. Una vella màquina de retratar va presentant els distints quadres i serveix de nexa al llibret, en el qual van col·laborar Enrique Ernani i Ariel Arancibia.

El novembre, dia 29, de 1967 (clàssic nocturn), les *barras* van presentar llurs espectacles separadament. La barra de la «U.», sota la direcció de R. Soto, va dur a l'escena un llibret anomenat *Cascabel humano*, on es conta la història d'un edifici d'apartaments. A través de l'espectacle es va mostrant la incomunicació d'aquests grups humans que viuen en un mateix bloc d'habitatges. En el relat general s'insereix un llibret per a titelles de caràcter satíric, amb al·lusions a l'actualitat política, herència de la *copucha* dels primers anys. Com a quadre final, un fastuós homenatge al poeta americà Rubén Darío, il·lustrant escènicaament un dels seus poemes més coneguts.

L'espectacle de la «U.C.» va anar a càrrec dels estudiants de la Facultat d'Arquitectura de la mateixa Universitat, amb el títol de *Ciudad*. Segons el comentari de la revista «Estadio», la *barra* catòlica es va equivocar: «No era per a l'Estadi Nacional, per a 80.000 persones que van a buscar l'en-

treteniment fàcil, l'emoció simple, el toc que arriba amb facilitat a la comprensió de la massa. Una idea pretensiosa, fora de lloc, que va resultar malament per això. El clàssic no és per a intellectuals, i això fou el que va brindar la "U.C.". A qualsevol altre escenari, davant de qualsevol altre públic, *Ciudad* podia estar molt bé. Al clàssic, no. A més, tot ho va fer a mitja llum. Un altre error. Això no és per al gegantí escenari de l'Estadi Nacional, que exigeix molta llum i molt colorit.»⁴⁷

Per al clàssic diürn de 1968 no hi va haver presentació de les *barras*.

El 13 de novembre d'aquell any corresponia realitzar la versió nocturna. El llibret, escrit i dirigit per R. Soto al front de la *barra* de la U. de Xile, va ésser determinat per l'anunci de l'assistència a l'Estadi de S.M. Isabel II d'Anglaterra, acompanyada pel príncep Felip. Per a aquesta especial ocasió es va fer una adaptació lliure del famós conte d'Oscar Wilde *El príncep feliç*. A propòsit d'això, Soto va escriure: «En aquella oportunitat vam manifestar que no creïem que s'haguessin de presentar temes, escenes o al·lusions localistes, i el públic va comprendre la nostra intenció. Vam arribar a uns tan il·lustres visitants amb un espectacle que, a grans trets, ells havien de conèixer i que els fou possible de seguir, malgrat no conèixer l'idioma.»⁴⁸

La versió nocturna del clàssic 1968 es va fer el gener de 1969, a conseqüència de la prolongació del torneig de futbol. Novament es va encomanar a R. Soto la presentació d'un espectacle conjunt. Aquest es va titular *Sociedad de esperanzas*. Es tractava d'un extens llibret que conta la història de sis personatges marginals, pertanyents al sub-món del raval, i que un bon dia creen una estranya societat. Cada un aporta diners per comprar un elegant vestit blanc, que es comprometen a compartir. D'aquesta manera, cadascun quan li toca, fa servir el vestit i viu una experiència que abans semblava irrealitzable. El Choro, jugador empedreït, es dona el gust d'entrar en un casino de luxe; Pelluco, aprenent d'escriptor, presenta els seus contes a un editor; el Jefe, autor de la iniciativa, decideix d'assistir a la representació de l'opereta *La vídua alegre*, que recordava des de la seva infantesa; Pollito, fanàtic de la televisió, visita un ca-

47. 29 de novembre de 1967.

48. Introducció al llibret *Sociedad de Esperanzas* (versió «a roneo»).

nal i recorre els estudis on es fan els principals programes; Arturín, etern romàntic, s'atreveix per fi a declarar els seus sentiments a la dona que estima; i Pepe Botella, un alcohòlic sense remei, opta per presentar-se amb la seva elegant vestimenta al bar que sempre freqüenta. Naturalment, ningú no se'l pren seriosament i la seva presència resulta xocant per als perdonavides del bar. La seva experiència s'acaba amb una baralla fenomenal, de la qual surt viu gràcies als seus socis.

Veritablement, cada experiència amb el vestit blanc constitueix una petita història, alguna una mica més llarga, com la de l'escriptor en embrió, en què s'escenifica un dels seus contes, i l'episodi de la televisió, amb moltes allusions a la programació dels canals xilens. Fins i tot es va aconseguir que els animadors més coneguts enregistressin amb la seva pròpia veu les escenes que hom els dedicava. En el llibret s'insinua una problemàtica social sense major profunditat i l'enfocament de la qual és bastant discutible. Analitzarem aquest aspecte en un altre capítol posterior.

En el clàssic diürn de juny de 1969 no hi va haver presentació de les *barras*.

Per l'octubre (versió nocturna) es va presentar un sol espectacle, creat pel grup Los Papparazzi, que es va titular *La cuevita del pirata* i que va tenir poca transcendència.

El 16 d'agost de 1970 hi va haver el clàssic diürn. Es va presentar un sol espectacle a nom dels dos clubs i sota la responsabilitat d'Alfredo Lamadrid. El seu títol: *Medio quilo de fantasia*. Tots els quadres es desenrotllen en un mercat persa. La venda d'un llibre serveix de nexa als diversos episodis, que responen més o menys als títols següents: a) Un imperi antic, Popilàndia; b) Romanç de vells; c) Els candidats; d) Ídol de cartolina; e) Balls llatinoamericans; i f) Història d'un nen i d'una pilota de futbol.

Especialment amena i divertida va resultar la sàtira als candidats presidencials a l'elecció del mes següent. Els tres oponents arriben al mercat persa a comprar algunes «cose-tes d'ocasió»; El Paleta (Jorge Alessandri R.), una bufanda llarga; Don Rado (Radomiro Tomic), un parell de sabates que no facin «ni una passa endarrera»; i El Chicho (Salvador Allende), un aiguacuit que serveixi per a unir la seva heterogènia Unitat Popular.

A la versió nocturna de 1970 no hi va haver espectacle del tradicional clàssic universitari. També es va suprimir el diürn 1971.

El clàssic nocturn de desembre de 1971 va marcar la tornada de Germán Becker, el qual va dirigir la barra de la Universitat Catòlica. Tot l'espectacle es va centrar en un *Homenaje a Neruda*, premiat aquell mateix any amb el Nobel de Literatura. El llibret va mostrar els principals episodis de la vida del poeta, des de la seva infància i adolescència a Temuco fins al lliurament del premi a Suècia.

La barra de la U. de Xile, sota la direcció d'Alfredo Lamadrid, va presentar un llibret titulat *Historia en cuatro ruedas*, on es conta l'evolució del vehicle de rodes fins a culminar en els moderns automòbils. En el segon quadre també s'inserí un homenatge al poeta llorejat.

L'agost de 1972 es va realitzar el clàssic diürn. Altra vegada Becker al davant de la barra catòlica, amb un espectacle titulat *El caballo en la cultura*, veritable apologia d'aquest animal, mostrant aspectes històrics de la Conquesta Espanyola, de la Guerra de la Independència i la importància del cavall en la vida del camperol xilè. Per la seva banda, la barra laica va presentar *Volver a vivir*, evocació dels triomfs esportius obtinguts a l'Estadi Nacional. Es va retre un homenatge a antics esportistes que havien destacat en llurs especialitats i també als seleccionats de l'equip xilè de futbol del Mundial de 1962, que van obtenir el tercer lloc.

Aquest clàssic universitari, com a expressió de les *barras* va ésser realment el darrer de la tercera etapa contemplada en aquest treball. El clàssic nocturn, que s'havia de realitzar el desembre de 1972, no es va arribar a concretar.

Julio Martínez, a la revista «Estadio», dedica un article de reflexió sobre les causes que van motivar aquesta suspensió: El públic? Raons econòmiques? ¿Esclerosi dels clubs universitaris? Expressa que una tradició de tres decennis no pot morir així. I acaba amb aquestes paraules: «Això no pot ésser definitiu. Això no pot quedar així. Tres dècades de personatges i somnis, de fantasies i llums, de càntics i colors, d'acudits i missatges, de xivarri i ovacions, obliguen a meditar. Rialles i llàgrimes d'un poble mereixen quelcom més que l'evocació o les golfes. El clàssic no pot morir pel seu propi pes. El 73 ha de tornar en glòria i majestat. Dia vermell. Clavell encès. Perquè puguem dir altre cop que el futbol a Xile encara es vesteix d'Arlequí.»⁴⁹

Però, per desgràcia, aquest desig no es va complir. Ja sabem per què. El tràgics successos que van començar el se-

49. Núm. 1.532, 5 de desembre de 1972, p. 19.

tembre de 1973 ja s'anticipaven en l'ombrívol clima que vivia el país l'any anterior. El destí que estava reservat a l'espectacle del clàssic, d'una tan llarga durada, a partir de 1973, l'analitzarem en el penúltim capítol.

En el panorama esbossat fins ara hem insistit preferentment en l'aspecte temàtic i hem fet una descripció molt general dels espectacles presentats, a fi de donar una idea de la seva trajectòria. Diferentment de l'obra dramàtica corrent, el clàssic de les *barras* no té habitualment unitat temàtica. L'estructura del llibret es caracteritza per la seva gran llibertat, i dona cabuda a elements molt dispars. En això s'assembla molt al gènere revisteril. Sempre hi ha un fil conductor que serveix de nexa als diferents quadres, els quals constitueixen moltes vegades històries diferents. La majoria dels llibrets són politemàtics i, justament, aquesta varietat és allò que distingeix el clàssic. Perquè a la diversitat temàtica s'afegeix també la diversitat de gèneres profundament entrebarrejats: la comèdia musical, la farsa satírica, el que és de circ, la comèdia de costums, la crònica històrica, el teatre de putxinellis, la paròdia, el drama sentimental, l'apologia, l'allegoria, etc.

Fóra molt difícil, atenint-nos a això, d'establir una rigorosa classificació dels clàssics des del punt de vista temàtic. No és tampoc la nostra intenció. Tanmateix, resulta interessant de constatar que existeixen grups d'obres que tenen uns certs vincles temàtics comuns, o una semblant finalitat.

Els primers anys, des que Becker i els seus col·laboradors de la *barra* catòlica conceben un espectacle pròpiament com a tal, basat en un llibret *ad hoc*, el tema predominant és pres d'un succés d'actualitat, conegut per tots els xilens. Així sorgeixen els espectacles següents: *Gira del Presidente Rios*, *La llegada de Jorge Negrete*, *La transmissió del mando de G. González Videla*. Molt després, adoptant aquest mateix procediment, es creen: *El Mundial de 1962* i *Medio quilo de fantasía*. Aquesta tendència representava una continuïtat evident amb els anys de la *copucha* (1939-1944), en què el clàssic es va alimentar en gran mesura de l'actualitat nacional.

Una altra sèrie important és aquella que es distingeix per la seva voluntat de brindar un homenatge a una personalitat, institució o personatge representatiu, la majoria de les vegades lligat a la tradició xilena. Aquesta tendència no és excloent com l'anterior i comença a manifestar-se el 1945 amb *Homenaje a los veteranos del 79*, i es continua més tard

amb *La Antártida chilena* (homenatge a les dotacions militars implantades allà), *Homenaje a la equitación chilena*, *Gabriela Mistral*, *Homenaje a la aviación nacional*, *Homenaje a las banderas de América Latina*, *Homenaje a Eric de Bishops*, *Noche de futbolistas*, *La hazaña de la Yelcho* (homenatge al Piloto Pardo), *Homenaje a la industria chilena*, *Homenaje a Neruda* i *El caballo en la cultura chilena*. Molts d'aquests llibrets ens remetent al gènere d'intenció apologètica, de llarga tradició en les lletres.

Un altre grup de llibrets posa l'èmfasi en els aspectes musicals. El component musical és dominant en *La danza del fuego*, *Geografía musical de América*, *Recuerdos de Cocoliche*, *Pedro, el Buzo*, *El mago musical*, *Patria mía*, *Ensueño de carnaval*, *Postales irreales*.

Hi ha també llibrets amb predomini del tema històric. A aquesta categoria pertanyen: *Torneo medieval*, *El descubrimiento de América*, *La guerra o Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Historia chilena a través de cien años*, *El circo romano*, *El nacimiento de América*, *La isla de Pascua*, *Diego Portales*, *Sueño de una noche de verano*, *La historia del espectáculo* i *El mundo en cuatro ruedas*.

Una altra sèrie important és constituïda per les adaptacions molt lliures d'obres literàries conegudes. Així hi trobem: *Don Quijote de la Mancha*, *Juana de Arco*, *Pacha Pulai*, *Carrusel de sueños*, *El príncipe feliz*, *El sueño de los niños* i *La lámpara maravillosa*.

Molts llibrets tenen de comú un conjunt de trets costumistes, referits tant a la ciutat com al camp. Són els següents: *Rosauero Fernández*, *tres cuentos costumbristas*, *El Malulo*, *Aventuras del estudiante Fernando Silva*, *Un santiaguino en provincias*, *La alegre vida campesina*, *Esto será Chile*, *Pichanga universitaria*, *Cascabel humano* i *Sociedad de esperanzas*.

Aquest intent de sistematització és, tanmateix, bastant relatiu. Molts llibrets són una barreja d'elements històrics, costumistes, musicals, d'actualitat i apologètics.

Com es pot veure, llibretistes, director i tècnics del clàssic de les *barras* han cercat inspiració en molt diverses fonts per donar satisfacció a desenes de milers d'espectadors d'aquest peculiar teatre de masses. Des del començament, la sàtira social, política i esportiva va tenir un lloc preferent. De les al·lusions jocosos a la *barra* contrària es va passar aviat a les al·lusions més generals concernents a la crònica quotidiana, que entretenien el vast auditori. Més tard, quan

el clàssic es va afiançar com a espectacle, va perdurar aquest germen satíric, però la presentació es va fer més complexa i ambiciosa. Es va convertir en un vehicle d'exaltació dels valors nacionals. Per aquesta raó, moltes vegades els temes ja eren coneguts pel públic, un tret essencial de tot autèntic teatre popular. En els últims anys, Rodolfo Soto —conscient de les enormes possibilitats del clàssic com a mitjà d'expressió i de comunicació— va cercar nous camins bo i aprofundint una mica més en la crítica social (*Cascabel humano* i *Sociedad de esperanzas*) o apellant a la solidaritat entre els homes, per damunt de les races i nacionalitats (*Fantasia de Pilín*).

III. LA POSADA EN ESCENA DEL CLÀSSIC. PROBLEMES I SOLUCIONS

Hem explicat anteriorment quins van ésser els factors que van determinar el naixement del clàssic universitari. El fet que provocarà un bolc inesperat en el duel de les *barras* és l'ocupació del camp esportiu per part d'alguns *barristas* —durant la mitja part del partit de futbol— per a il·lustrar mímicament una cobla. En fer-se amos d'aquest lloc privilegiat reservat a l'esport, es converteixen també en actors, visibles per a la gran massa d'espectadors. Aquesta pràctica, ben acollida pel públic, es continua repetint, però el contingut de la *copucha* se circumscriu només al món universitari (burles als jugadors, paròdia d'un professor o d'una classe). Aquest nou fenomen en gestació atreu una nova audiència i en duplica o triplica el nombre d'espectadors. Les *barras* es veuen obligades a ampliar llur registre temàtic i es veuen enfrontades a tota la problemàtica que es desprèn d'una posada en escena: necessitat d'actors, de tècnics, de decorats, de vestits, i, sobretot, d'un director responsable, amb el seu equip d'ajudants. És així com, el 1945, Germán Becker concep un espectacle veritablement teatral, basat en un llibre dialogat, amb les acotacions tècniques de realització. Al començament no va ésser gens fàcil d'adaptar-se a aquest desmesurat escenari (120 × 80 m) capaç d'engolir qualsevol bona iniciativa.

El primer problema seriós que es va plantejar va ésser el de l'audició del text dels actors per part del públic. La solució escollida va demostrar ésser eficaç i va comportar

innombrables conseqüències d'ordre artístic-tècnic. Hom va decidir d'enregistrar íntegrament el llibret, amb el diàleg i tots els efectes sonoro-musicals. En una segona etapa es va treballar la imatge visual, fent-la sincronitzar el més perfectament possible amb la cinta sonora. Aquesta separació d'imatge i de so és semblant al procediment cinematogràfic, només que l'encaix es fa al revés: la imatge visual s'ha d'adequar a l'enregistrament. La realització de la cinta sonora en estudis de ràdio permetia de corregir qualsevol defecte i donava la possibilitat de fer arribar el llibret al públic en la millor forma, a través dels vint altaveus de l'estadi. Amb el temps, l'enregistrament fou encomanat als millors actors de ràdio i teatre i realitzat pels tècnics més competents. Va arribar a convertir-se en un treball professional amb majúscula. Les veritables dificultats començaven després, com explica molt bé Rodolfo Soto: «Però aquesta garantia provoca el treball més esgotador, que consisteix a tenir cada moviment en escena molt mesurat, precís i just, ja que quan comenci l'espectacle i es pitgi el botó de l'enregistradora, ningú no ho podrà aturar, i els cinc mil actors, més els milers que tenen al seu càrrec entrar i treure decorats, normalment molt grans, saben els segons justos que tenen per a arribar i sortir d'un punt.»⁵⁰

El segon gran problema, assenyalat també per Soto, va ésser el de la visió. La relació entre actors i espectadors a l'estadi s'assembla sobretot a la que s'estableix en el teatre circular, malgrat que els primers anys l'escenari central tendia a fer-se de cara a la tribuna Pacífic, on s'instal·laven generalment les autoritats. Després, aquest costum es va modificar. A aquest propòsit, Soto va escriure: «El clàssic es caracteritza perquè no es treballa amb un sol front, ni es dedica l'acció a una determinada secció de públic. El qui hi assisteix sap que les escenes estaran tan dedicades a ell com a qualsevol altre, sense considerar el valor de la seva entrada ni de la seva ubicació a l'estadi.»⁵¹

Certament, resultava un veritable desafiament satisfer igualment tots els espectadors, sobretot tenint en compte l'emplaçament de les tribunes populars (graderies nord i sud), tan allunyades del centre del camp o dels extrems oposats. Tanmateix, a aquest respecte es va fer —amb el temps— un esforç considerable per superar aquesta dificul-

50. *Experiencias de un autor de teatro de masas*, p. 142.

51. *Idem.*, p. 142.

tat, bo i utilitzant la tècnica de l'actuació simultània de la mateixa escena en diferents llocs del camp esportiu, fent-la accessible a tots igualment. Per exemple, per a una escena en què participaven deu personatges amb el seu decorat respectiu, s'utilitzaven quatre espais diferents amb quaranta actors i els respectius decorats. La mateixa cinta sonora servia per a les quatre escenes simultànies. Per a un dels últims clàssics (1977) es van utilitzar projeccions cinematogràfiques, per a les quals es van instal·lar quatre pantalles gegants amb vuit angles de visió.

És indubtable que el clàssic es va anar enriquint amb el temps, gràcies a l'aportació dels diferents llibretistes, directors i tècnics. A la intuïció dels pioners (Gustavo Aguirre, Alejandro Gálvez) es va afegir la formació teatral d'un Becker i l'aprenentatge sobre la marxa d'un Rodolfo Soto, qui, amb molta visió de l'espectacle, va fer aportacions indiscutibles. Com ja hem dit, ell va ésser qui va sentir la necessitat de crear figures gegants, proporcionades a l'escenari monumental de l'estadi. La creació de personatges com Cocoliche i Pilín va exigir molta audàcia per solucionar els problemes d'articulació i moviment. Abans, quan els personatges eren a escala humana, calia recórrer a grans comparses, amb el nombre i els desplaçaments de les quals es cobria tota la superfície escènica. Amb els ninots gegantins, en els clàssics nocturns es podia concentrar l'atenció en una sola d'aquestes figures, amb l'ajut de la il·luminació.

Un altre aspecte a què va haver de fer front la posada en escena va ésser el de l'espai escènic, tractant-se d'una arquitectura no destinada al teatre. Els primers clàssics van ésser tots diürns. Per tant, hi havia l'exigència d'actuar en tot el rectangle destinat al futbol, visible al públic, per a no deixar espais buits. La porta de Marató es va convertir per força en l'accés privilegiat d'actors i decorats, gràcies a la seva amplada i a constituir l'única gran via de sortida a l'exterior. Tanmateix, la imaginació dels directors i les necessitats exigides per uns certs efectes van fer que es guanyessin altres espais per a la representació: la pista de cendra, utilitzada per a grans parades o com a pista de vehicles motoritzats; la torre del marcador, convertida, segons les necessitats, en edifici, en iceberg, en talaia, o en qualsevol altra cosa; i part de les graderies nord i sud, ocupades per les *barras*, on es realitzaven unes determinades escenes.

Quant als decorats, es va veure ràpidament la necessitat de lliurar llur disseny i llur realització a tècnics en la matè-

ria. L'escenografia també havia d'ésser proporcionada a les magnituds del recinte esportiu. Però els decorats, per bé que de grans dimensions, no havien d'entorpir la visió dels espectadors. D'altra banda, les estrades que es construïen en alguns llocs del camp havien de garantir la seva solidesa per a la seguretat dels actors i, alhora, ésser relativament lleugeres per al seu ràpid trasllat. Segons Miguel Giacamen, tècnic tramoista, per a aquest tipus de treballs «només serveix l'àlber, perquè és flexible i resistent. L'àlber és escàs. El pi, que és abundant, no serveix, perquè és pesat i es trenca. No serveix per a escenaris gegantins».⁵²

La tirania exercida per la cinta enregistrada en el desenvolupament de l'espectacle, ja assenyalada per R. Soto, creava seriosos problemes de sincronització, en què el canvi de decorats jugava un paper essencial. La instal·lació dels mòduls escenogràfics i els successius canvis s'havien de fer amb una gran rapidesa i per a això calia mobilitzar molta gent, que complia aquesta única missió. Freqüentment hi havia temps solament per a instal·lar el decorat al camp, sense possibilitat de sortir-ne, raó per la qual els equips que el traslladaven eren obligats a quedar-se presoners dins dels mateixos practicables fins al final de la representació. Hom diu que molts enamoraments estudiantils van començar allà, tot fent no tant avorrida l'espera.

La doble cara del clàssic, la diürna i la nocturna, va presentar problemes molt diferents als realitzadors. Cada versió exigia una tècnica completament diferent.

Germán Becker sosté que «és en el clàssic diürn on es veu la capacitat i la qualitat del creador, per tal com els recursos tècnics són més limitats».⁵³ Al contrari, en el clàssic nocturn, «el joc de llums, els focs artificials, contribueixen a crear ambient de fantasia i a dissimular els defectes i la limitació d'inventiva».⁵⁴

Pel seu cantó, Rodolfo Soto prefereix no donar preeminència a una versió sobre l'altra, sinó més aviat delimitar amb precisió les diferències específiques, les quals, pel seu interès, citem textualment: «Quant als clàssics diürn i nocturn, són dues tècniques diferents. En el nocturn, l'escenari s'enriqueix. En una fosca total, n'hi ha prou amb un llum que enfoqui per fer aparèixer un actor que parla a tot l'es-

52. Entrevista del 18 de gener de 1979 a Santiago.

53. Entrev. cit.

54. *Idem*.

tadi; amb claror de dia, per a aquest mateix efecte, calen vuitanta o més persones. Per això el clàssic diürn és massiu, essencialment. Ha d'entrar amb música i amb sorolls. S'ha d'atreure l'ull del públic i això obliga al desplaçament de masses, ritme i color, canvi de vestuaris, etc. El nocturn té l'avantatge d'atreure l'atenció en forma fàcil. Es pot entrar a temes més tranquils i reposats; es poden fer monòlegs, transmetre missatges emotius que no es poden donar en el diürn. En ambdós es requereix una gran creativitat. Sempre l'últim ha d'ésser diferent a tots.»⁵⁵

Des de l'aparició del clàssic nocturn, l'ús de la il·luminació es va anar perfeccionant gradualment fins a ésser plenament dominat pels realitzadors. A la il·luminació pròpia de l'estadi, adequada a les necessitats del futbol, es va afegir una important il·luminació suplementària, des dels arcs nord i sud i des d'altres llocs. Al mateix temps hi havia uns certs decorats que tenien llum pròpia, independentment de l'esmentada.

Un altre aspecte molt important de la posta en escena va ésser el treball amb els actors, el gran nombre dels quals va plantejar problemes específics diferents dels del teatre habitual, i que van exigir també solucions originals.

Un cop enregistrat el llibret, fet per professionals i remunerat, hom començava a reclutar els actors que prestarien la seva presència física als diversos personatges i comparses. Aquesta feina va ésser sempre sense compensació monetària. Durant molts anys, van ésser els estudiants universitaris que participaven en les *barras* els qui van prestar gratuïtament llur concurs i van assajar durant mesos llurs papers respectius. En anys més recents, quan l'interès dels estudiants de grau superior va decaure, van ésser els estudiants dels liceus els qui van omplir el buit. A més, era freqüent, per a uns certs espectacles que ho necessitesin, de sol·licitar la col·laboració de nens i nenes de les escoles primàries, o recórrer a les institucions més variades: soldats, mariners, carrabiners, bombers, club de *huasos* o aviadors.

Dirigir centenars i milers de participants, de vegades sense cap experiència, no era una tasca fàcil. Amb el temps, el director va ésser secundat per un o dos sots-directors i per un grup de dirigents. El director donava les grans pautes, segons la seva concepció de l'espectacle. Cada una de les escenes era preparada per un dirigent. El treball d'aquests era

supervisat pels sots-directors i, finalment, la coordinació general era assumida pel director, el qual agafava totes les regnes de l'espectacle en els assaigs generals. El treball se centrava essencialment en la mímica dels actors i la seva sincronització amb la cinta enregistrada, en els desplaçaments, en la composició de les diverses escenes i en la continuïtat de les seqüències.

Per cert, el director treballava en estreta col·laboració amb tot l'equip tècnic per tal de solucionar els problemes específics de cada sector.

L'adequació dels gests i moviments a l'enregistrament va ésser una convenció que el públic va acceptar des del començament. Aquesta sincronització havia d'ésser perfecta per a provocar la il·lusió buscada. Els actors principals s'havien d'aprendre el text de memòria per a realitzar un bon treball. Una gran part dels assaigs es feien en el mateix estadi. El director donava les ordres per la xarxa d'altaveus i es comunicava amb els dirigents per mitjà d'un circuit especial. Només d'aquesta manera era possible la conducció de la massa d'actors que els llibrets exigien per cobrir el vast escenari de l'Estadi Nacional, davant l'expectació de les vuitanta mil a cent mil persones congregades (a partir de 1962).

Els efectes espectaculars: Des que el clàssic va adquirir categoria de veritable espectacle, els directors van començar a assajar grans efectes, cada cop d'una més difícil realització tècnica. Aquesta era una evolució gairebé natural, exigida pel mateix públic, desitjós de noves experiències, i viable gràcies al domini dels mitjans tècnics. D'altra banda, en virtut del suport incondicional dels espectadors que omplien el recinte, era possible comptar amb un alt pressupost.

En pàgines anteriors ja hem assenyalat la introducció dels ninots gegantins i la seva complicada manipulació.

A propòsit de *La hazaña de la Yelcho*, heus ací alguns trucs explicats pel mateix llibretista-director: «El camp es converteix en un mar. Sota la tela verda que s'estenia sobre el camp hi havia més de tres mil persones, que pujaven i baixaven cables bo i donant la il·lusió de les onades marines.»⁵⁶ Per produir aquest sol efecte hi va haver necessitat de demanar la col·laboració de tots els soldats d'un regiment.

En aquest mateix llibret es representava el rescat de

56. *Idem.*

l'expedició Shakleton a l'Oceà Antàrtic, cobert de gel. «El gel era representat per persones que, inclinant-se en passar el vaixell, donaven la impressió que es trencava. Aquest va ésser un impacte teatral.»⁵⁷ I R. Soto acaba la seva evocació d'aquell clàssic amb aquests mots: «Tota aquesta escena cobria completament el camp i, encara més, pujava per una determinada part de les graderies i arribava fins al marcador, el qual, tapat amb roba blanca, era un iceberg més. El públic va veure un desplegament tècnic insuperable... I VA VEURE HISTÒRIA.»⁵⁸

A *Cascabel humano* es crea un efecte similar. Una de les escenes es desenvolupa a l'oceà Pacífic, davant les costes de Xile. Es fan servir «tres mil metres de tela blava clara, mogut per no menys de sis-cents homes que donen la impressió de les onades i faciliten el truc».⁵⁹ Però l'efecte no s'acaba allà. De les entranyes del mar «sorgeix un submarí. S'obre l'escotilla. Surt un mariner. Es quadra en aparèixer el capità».⁶⁰

A *Fantasia de Pilín*, un dels episodis es desenvolupa en una caleta de pescadors. Quan els nuvis es preparen per a la boda, es produeix simultàniament un violent terratrèmol i sisme submarí. La caleta és sepultada per una onada gegantina, que devora homes i embarcacions. A l'escena següent, es reproduïx el fons marí amb una gran fidelitat: algues, peixos, etc. A la catedral submergida, els nuvis es casen als acords de la marxa nupcial, que es fon amb el so de la campana. Fins i tot, el llibret preveu la possibilitat que el nuvi-pescador arribi del cel conduït per un helicòpter.

En fi, fóra llarg de citar tots els efectes espectaculars que els clàssics van anar creant en la seva llarga trajectòria. Per a acabar, n'hi ha prou amb citar la descripció que fa R. Soto dels efectes produïts a propòsit de *Carrusel de sueños* per a recrear una escena de l'any 2100: «(...) va tenir escenes de coets que creuaven l'espai de mons estranys, amb capritxoses vegetacions realitzades en plàstic i cobrint el camp d'un planeta on els robots havien desplaçat l'ésser humà; i tot era fruit de laboratori, construït sobre el marcador, o sigui, la torre de l'estadi, coberta amb milers de metres de teles de colors, on es produïa una explosió que, com un volcà, arrasava tot el que hi havia al camp d'aqueix món de ro-

57. *Idem*.

58. *Experiencias de un autor...*, p. 143.

59. Llibre de *Cascabel humano*, p. 6 (versió «a roneo»).

60. *Idem*.

bots, i del qual fugien els astronautes en un coet de divuit metres d'alçària...»⁶¹

Amb aquests pocs exemples es pot veure la perfecció tècnica assolida i l'enorme audàcia dels realitzadors.

IV. EL PÚBLIC DEL CLÀSSIC UNIVERSITARI

Cap espectacle en viu, ni esportiu ni artístic, no ha tingut a Xile una audiència tan nombrosa, tan entusiasta, tan constant, com la del clàssic de les «Us». Parlant d'aquest singular fenomen, Germán Becker ha afirmat categòricament: «Un actor fonamental era el públic. No baixava de vuitanta mil persones.»⁶² I Becker li atorga, sense més, el títol d'actor, volent significar amb això el paper de «motor» que va tenir aquest públic en la gestació i l'evolució del clàssic.

Per aquesta raó val la pena de dedicar, ni que sigui un breu capítol, al comportament del públic abans i durant la representació, tot i que alguna cosa n'hem anticipat en pàgines anteriors.

És forçós de repetir que el ferment inicial del clàssic va ésser la rivalitat de les Universitats, camuflada en la contesa esportiva. Les *barras* es van organitzar precisament per l'esperó de la rivalitat. L'espectador acudia a l'estadi per la seva afecció al futbol i, sobretot, perquè anava a presenciar un veritable duel entre les institucions universitàries. Segons Becker, «tots els espectadors vibraven i s'agrupaven sota una bandera durant l'espectacle».⁶³

També és valuós el testimoni de Marta, una *barrista* esmentada diverses vegades, la qual afirma: «En el duel de bromes i veres ridiculitzant el contrari, el públic hi prenia part aplaudint, cridant, xiulant i fent pífia d'allò que trobava xaró.»⁶⁴

En aquells primers anys, els jugadors dels equips universitaris arrossegaven tant com passa avui als cantants. Especialment els porters (el Gripau Livingstone de la «U.C.» i el Pop Simian de la «U.») gaudien d'una popularitat insòlita.

El duel universitari es va enriquir més tard, quan van

61. *Experiencias de un autor...*, p. 147.

62. Entrev. cit.

63. *Idem*.

64. Carta de Marta R.

sorgir les representacions creades per les *barras*. La composició del públic va canviar, com ja hem assenyalat. La concurrència femenina, per exemple, va créixer fortament i va assolir un índex d'assistència a l'estadi molt superior al d'altres països. Al fanàtic purament futbolístic es va sumar el fanàtic de l'espectacle. Es va crear un públic nou per a aquest teatre de masses.

El clima d'exacerbada expectació existent davant de cada data del clàssic ha estat una de les característiques essencials d'aquest públic. Són innumbrables els testimoniatges que confirmen aquesta ansiosa espera.

Eduardo Leyton, gerent del Club Esportiu Universitat de Xile en el moment de l'entrevista, expressa: «Era un espectacle que atreïa enormement. Les entrades s'exhaurien dies abans del clàssic. Hi havia un tal entusiasme que es cotitzaven al "mercat negre" i assolien fins a tres vegades el seu valor.»⁶⁵

Hi va haver clàssics que van desbordar totes les prediccions imaginables. Com *Carrusel de sueños* (gener de 1966), ja evocat per R. Soto, en què les entrades es van exhaurir amb setmanes d'anticipació.

A les primeres pàgines d'aquest treball hem intentat de descriure l'atmosfera regnant en els dies de clàssic. Dinar i berenar a l'estadi, i, encara, beure-hi algunes copes, era quelcom habitual. Formava part del ritu. Quelcom que s'ha repetit com una constant en tots els grans espectacles populars de la història.

El 1951 la revista «Estadio» consagra un article al fanàtic, titulat *El héroe de la Fiesta*. S'hi descriu molt bé el clima que precedia el clàssic: «El tiquet d'entrada al clàssic és com l'elixir de la joventut que cercaven els vells alquimistes. Per això se'l disputen amb tant d'entusiasme. Per això ja un mes abans del partit hi ha cues a les secretaries dels clubs i es fan plans a les llars dels fanàtics. "Farem panades per poder dinar a l'estadi." I tots els tarongers de Xile lliuren, aquell dia, llurs fruits daurats. Es perden hores perseguint acarnissadament el paperet de colors màgics. El qui ja en té un, se sent com un personatge. El qui no l'ha aconseguit, viu intranquil els dies que manquen per al clàssic.»⁶⁶ En el seu article l'autor proposa fer un monument a aquest fanàtic fervorós davant de l'Estadi Nacional.

65. Entrevista del 15 de febrer de 1979 a Santiago.

66. Pepe NAVA, 4 d'agost de 1951.

Cal imaginar-se, llavors, la reacció del públic quan es veia privat del seu espectacle favorit. Ja el 1951, davant l'anunci que no hi hauria espectacle del clàssic per raons econòmiques, la revista «Estadio» —fent-se ressò dels vuitanta mil espectadors— deia a la pàgina editorial: «El Clàssic Universitari és una festa de la qual tots estem orgullosos. És quelcom que presentem amb satisfacció als estrangers, que mostra com l'esport pot anar unit a l'Art, al bon humor i a la juvenívola alegria dels estudiants. El Clàssic Universitari, amb tot el seu apartat, els seus cants i el seu bullici carnavalesc, forma part de la vida santiaguina i és esperat apassionadament per la ciutadania, igual com s'esperen la Pasqua, l'Any Nou o les festivitats pàtries. I no pot morir.»⁶⁷

Troblem termes semblants en un altre editorial d'«Estadio», on es protesta per l'alça de les entrades, bo i assenyalant el caràcter netament popular de l'espectacle.⁶⁸

La justa fama assolida pel clàssic per força havia d'ultrapassar els límits de l'Estadi Nacional i de la capital. Els xilens de província van començar a reclamar llur dret de veure un espectacle tan cèlebre. Aleshores fou, pels voltants de 1962, quan la presentació artística va aconseguir de separar-se del futbol i d'assolir una plena autonomia. Els espectacles creats per R. Soto van començar a viatjar cap al nord i cap al sud del país, demanats per diferents institucions per tal d'honorar alguna important celebració. Aquesta tendència es va consolidar a partir de 1965 amb la creació de l'Empresa d'Espectacles de R. Soto. Aquest mateix any es produeix un fet molt significatiu. Aquest director va ésser contractat per realitzar un espectacle similar a Hollywood, Estats Units. Per a això va escriure i dirigir una obra titulada *La leyenda de las Pirámides*, protagonitzada no menys que pel famós actor mexicà Cantinflas.

R. Soto evoca amb orgull aquella jornada memorable, en els termes que segueixen: «En un estadi de beisbol, amb capacitat per a 65.000 espectadors, la tarda del 7 de novembre de 1965, el públic nord-americà va poder observar i aplaudir una expressió artística que havia nascut al sud d'Amèrica. Els tècnics, directors i artistes de Hollywood, que abans de la funció, en conèixer teòricament la manera de treballar, dubtaven que fos possible en un escenari obert de lliurar un argument, de moure grans masses d'actors, de

67. Alejandro JARAMILLO, «Estadio», núm. 442, 3/XI/1951.

68. Núm. 640, 20 d'agost de 1955.

canviar decorats, etc., van reconèixer que hi havia una tècnica depurada, que era possible de lliurar una seqüència argumental, que sortia grat a la vista el moviment harmònic dels extrems, que no molestava que tot estigués enregistrat, per tal com encaixava perfectament, i que la distància entre actor i públic no alterava la vibració i l'entesa que ha d'existir entre el qui actua i el qui rep.» I en unes línies més endavant, afegeix: «Triomfar a Hollywood amb quelcom nascut i creat a Xile era obtenir el màxim guardó del triomf.»⁶⁹

Aquesta única representació a l'estranger, que nosaltres coneguem, va demostrar que l'espectacle del clàssic no solament es podia programar a qualsevol ciutat de Xile, sinó que aquella forma d'expressió era vàlida per a qualsevol estadi del món, fins i tot separada del context local que la féu néixer.

Aquell mateix any 1965 el llibret titulat *El huasca* va ésser representat a Temuco, amb motiu de la inauguració de l'Estadi Regional, amb capacitat per a trenta mil persones. D'altres ciutats visitades van ésser Arica, Copiapó, Antofagasta, Viña del Mar, Valparaíso, Concepción, Rancagua, etc. Els espectacles que preferentment van realitzar gires foren: *Fantasia de Pilín*, *Patria mía*, *Postales irreales*, *El mago musical* i *Recuerdos de Cocoliche*. Aquest darrer, segons declaracions de R. Soto, ha estat representat fins ara cinquanta-cinc cops.⁷⁰

Amb aquesta nova modalitat, el clàssic va augmentar considerablement la seva audiència i va ratificar els seus mèrits d'espectacle de grans multituds, sense distinció de classes, d'edats ni de sexes.

V. LA REVISTA «ESTADIO» DAVANT DEL CLÀSSIC

El veredict favorable i unànim del públic respecte al clàssic de les Universitats va tenir el seu equivalent en l'actitud de la premsa.

A Xile, com a molts països on és un esport popular, el

69. *Experiencias de un autor...*, pp. 144-145.

70. *Clásico Universitario: los años felices*, Rev. «Hoy», Santiago, núm. 25, 16 al 22 de novembre de 1977, p. 56.

futbol ha tingut sempre «bona premsa». Tots els diaris destinen una gran part de la Secció Esportiva a informacions i comentaris sobre aquest esport.

A part d'això hi ha hagut revistes especialitzades en assumptes esportius, com ara el setmanari «Estadio», d'una llarga vida en el periodisme xilè.

A això s'ha d'afegir la tasca de les emissores de ràdio, que han tingut potser més importància que la premsa escrita en la difusió del futbol professional. Els partits de les competicions oficials han estat transmesos íntegrament durant molts anys. Fins i tot no és rar que un mateix partit sigui difós per dues o més emissores.

En general, a Xile hi ha hagut molts periodistes especialitzats solament en el futbol: cronistes, comentaristes, relators, repòrters gràfics, etc. A més, hi ha un Cercle de Cronistes Esportius que va ésser fundat el 1938, dies després de la inauguració de l'Estadi Nacional, durant l'homenatge fet al periodista Ramon Palma, principal impulsor de la idea de construir aquell gran escenari esportiu.

Es comprèn, doncs, l'immens ressò (de vegades exagerat) que el futbol professional ha tingut en la premsa parlada i escrita. A partir de 1962, cal afegir-hi també la poderosa influència de la televisió, amb un percentatge important d'hores setmanals consagrades al futbol.

Ara bé, si hom pensa en el prestigi dels clàssics, hom comprendrà fàcilment que l'enfrontament dels clubs universitaris era la data més important del calendari futbolístic. Més important encara que molts partits internacionals en què participava la selecció xilena.

La ràpida metamorfosi experimentada pel clàssic va trobar desprevinguts el seus propis inventors —els directors de les *barras*— els quals es van veure ultrapassats pels fets i es van haver d'improvisar com a homes d'espectacle, en totes les facetes d'aquest complex ofici.⁷¹

El mateix va passar amb els periodistes esportius. Ells estaven preparats per comentar i analitzar un partit de futbol, però no un espectacle de caràcter artístic. Gradualment, obligats per les circumstàncies, van haver de destinar una part de llurs articles al comentari de la representació, i abordar una especialitat que, en rigor, no els corresponia. Tanmateix, ningú no els podrà acusar d'enlairar un camp que els era aliè, simplement perquè els crítics de l'espectacle es

71. Llevat Germán Becker, com ja ha estat assenyalat.

van desentendre d'aquesta estranya expressió, sense precedents coneguts, que havia nascut de manera bastarda en un estadi de futbol.

Això explica la gran paradoxa d'un silenci de molts dècennis per part dels qui s'havien d'haver ocupat d'aquest original teatre de masses. Que ho sapiguem, només els periodistes esportius s'han fet càrrec del clàssic, a la secció reservada als esports i a les revistes especialitzades de la mateixa mena.

Per tant, l'originalitat indiscutible del clàssic de les *barras* no ha estat admesa a la història de l'art ni del teatre xilens, malgrat que es tracti d'un espectacle de genuïna invenció i que hagi acaparat amb escreix el més alt nombre d'espectadors, des que se'n té memòria.

Fetes aquestes precisions, ara veurem quina ha estat l'actitud de la revista «Estadio» davant d'un tal fenomen, tenint en compte que es tracta de la revista més llegida per l'aficionat esportiu.

Ja el 1949, a l'article titulat *La esencia del clásico*, signat per Pepe Nava, apareix un subtítol molt significatiu: «¡Las barras constituyen lo mejor del gran espectáculo!»

És una crònica que ocupa unes quantes pàgines del setmanari, amb nombroses fotografies que il·lustren la jornada. En ella, no només comenta en termes d'elogi les representacions ofertes per ambdues *barras* («U.»: *La danza del fuego*; «U.C.»: *Navidad*), sinó que fa una ressenya a partir de l'origen del clàssic, bo i destacant els principals animadors. D'altra banda, fa una lloança del *barrista* anònim, que tot ho sacrifica pel seu equip preferit i que és la base de l'espectacle i de l'animació del partit.

Però el seu comentari va més enllà i assenyala allò que ell considera «un camí perillós», en referir-se a l'últim clàssic: «La medulla de l'espectacle és esportiva. Pel camí de l'esport és difícil d'incórrer en errors greus. Però, a través del que és teatral, es pot anar a la deformació definitiva de l'espectacle. Ja hi va haver un sector del públic que va quedar desconcertat amb aquest clàssic nocturn de 1949, en el qual es van enfrontar dues concepcions artístiques antagòniques, la religioso-mística del *Navidad* i la pagana de *La danza del fuego*.⁷²

Aquesta opinió que el clàssic només ha d'entretenir i que per cap motiu no ha de fer plantejaments ideològics que

provoquin una ruptura del consens que ha de regnar en el recinte esportiu, serà una constant en els judicis periodístics dels cronistes d'«Estadio». I, en aquest sentit, els seus autors exerciran una forta pressió sobre els responsables del clàssic universitari (dirigents esportius i directors de *barras*).

En una altra crònica de 1951, el mateix comentarista ja citat parla de l'efecte «purificador» que té el clàssic sobre la massa d'espectadors «(...) que ho vol trobar tot bo, tan bo com el seu propi esperit». I afegeix a continuació: «Aquesta és, potser, l'explicació profunda que es pot trobar del clàssic universitari i del seu atractiu. En altres partits, hom va a veure futbol; al clàssic, hom hi va a ésser bo, ingenu, juvenil i net. A riure's de tot, a cantar himnes optimistes, a tenyir cabells blancs i a esborrar amargueses.»⁷³

Aleshores és molt clara la concepció que Pepe Nava té de l'espectacle, el qual vol preservar de tota desviació.

Tanmateix, en aquells anys, com ho reconeixen altres comentaristes d'«Estadio» que no és del cas citar, el clàssic ha perdut el seu caràcter purament jocós per a assolir un contingut educatiu i cultural d'indubtable qualitat.

En un altre article aparegut el 1952, Pepe Nava repeteix els elogis sense reserves a propòsit del clàssic i torna a insistir en els mateixos conceptes: «Perquè no hi ha una alquímia més gran, una transformació més profunda, una purificació més notable, que aquesta d'agafar seixanta mil esperits cansats, amb les taques i les penes i les esgarrinxades dels anys viscuts, i convertir-los de sobte en seixanta mil poncelles blanques, sense tatxa i sense màcula, capaços de riure's de tot, de celebrar-ho tot, d'abraçar-se amb tots i d'estimar tothom.»⁷⁴

Unes ratlles més avall ho descriu com «una gran vàlvula d'escapament» a tots els problemes quotidians.

L'opinió d'aquest periodista pesava indubtablement en els milers de lectors d'«Estadio» i va assentar càtedra en la pròpia revista. Així, per exemple, en un editorial de 1954 signat pel director del setmanari trobem el paràgraf següent: «(...) quan es tracta d'un espectacle com el clàssic universitari, destinat a entretenir el poble, a fer riure i a emocionar les dones, els infants i els homes que concorren en aquesta festa, sentint-se també una mica infants.»⁷⁵

73. *El héroe de la fiesta*, «Estadio», 4 d'agost de 1951.

74. *Sesenta mil niños*, Rev. «Estadio», 18 d'octubre de 1952.

75. *La opinión que interesa*, 14 d'agost de 1954.

A propòsit del clàssic nocturn d'aquell mateix any, en què la Universitat Catòlica va presentar *Juana de Arco* (adaptació de *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson) i la U. de Xile *Pacha Pulai* (adaptació de la novella d'Hugo Silva), el comentarista d'«Estadio» va escriure: «El públic es va bolcar al Nacional des dels primers torneigs, perquè va trobar en l'enginy estudiantil, en la vistositat de les seves presentacions, en l'alegria dels seus acudits i cançons, una vàlvula d'escapament de les seves preocupacions quotidianes. La cosa lleugera, guspirejant, de les claques, va donar als clàssics el seu caràcter tan festejat i tan esperat. Però darrerament aquest esperit ha variat. Sentint-se en la necessitat de superar-se, de fer coses cada vegada més grans, s'ha desviat la vivacitat i allò que és buf de l'espectacle. Pensem que últimament la gent continua anant al clàssic per costum i, potser, amb l'esperança que els organitzadors s'adonin que han equivocat el camí —amb molt bones intencions, és clar— i tornin a una d'aquestes festes alegres, intranscendents, plenes de colorit, d'altres temps.»⁷⁶

Conseqüent amb aquests plantejaments, el comentarista es mostra molt més satisfet amb l'espectacle de la Universitat de Xile («va instruir, va entretenir, va fer riure i també va emocionar») que no pas amb el de la U. Catòlica: «Molt lloable el propòsit (...) de portar cultura al poble (...), però (...) el clàssic no n'és l'oportunitat.»⁷⁷

Com es pot veure, la revista «Estadio» i els seus periodistes tractaven de frenar l'evolució del clàssic, sense aconseguir-ho, afortunadament, com ho van demostrar els anys següents.

En aquells anys ja es començava a parlar de la decadència de la presentació i se li exigia cada vegada una més gran qualitat. Tanmateix, a propòsit del clàssic nocturn de 1955, Julio Martínez va prodigar elogis entusiàstics a l'espectacle de la «U.C.» (*La extraña aventura de Toñito*), en el debut com a director de R. Soto, i s'arribà a preguntar: «On arribarà el clàssic en els seus progressos.»⁷⁸ L'espectacle de les *barras* es renovava sense parar, tot introduint noves troballes i amb l'aportació de cada director.

El mateix periodista, referint-se al clàssic nocturn de 1958, escriu: «Va ésser un clàssic bonic. Potser han resultat

76. *De los mejores*, 27 de novembre de 1954.

77. *Idem*.

78. *Bien otra vez*, «Estadio», 25 de novembre de 1955.

massa punxants les al·lusions polítiques de la U. de Xile i massa llarga la presentació musical de la «U.C.». Malgrat això, feia temps que no es gaudia d'un espectacle de tant contingut humà i emocional.»⁷⁹

La presentació de *Recuerdos de Cocoliche* (nocturn 1959) va produir incomptables lloances a les pàgines d'«Estadio»: «No solament va oferir un càntic alegre i optimista en la seva presentació de caire musical, sinó que la seva ostentació va tenir molt de bàlsam i contrast.»⁸⁰

Al contrari, la presentació de la U. de Xile (*Esto será Chile*) no va agradar al cronista. Vegem per què: «Universitat de Xile va ressaltar en la seva estampa tots aquells aspectes de la vida ciutadana en què la injustícia social i la falta d'afecte humà conspiren contra un món més equitatiu i més pur. Ho va fer amb frases i amb motius d'un contingut dur. Sense disfressa. Sense contemplacions. Furgant, fins i tot, en la fustigació política. Llibret per a meditar en totes les imperfeccions de la vida actual, amb la seva aspra seqüela de postergacions i injustícies. Però massa amarg, massa depriment.»⁸¹ L'articulista qualifica el to general de l'espectacle com a «gravetat dissonant».

Els anys següents van ésser de net predomini de R. Soto com a realitzador. Primer, a càrrec de la barra del *chuncho* i, moltes vegades, al front de les dues barras en un espectacle conjunt.

No era la vena festiva la predilecta de Soto. Sempre preferia el camí de la fantasia i la tendresa. A propòsit de *Sociedad de esperanzas* (nocturn 1969) una altra revista esportiva acaba el seu comentari de la manera següent: «Per la resta, allò que realment va agradar va ésser saber que el clàssic, com a festa estudiantil, va penetrar profundament en l'alegria juvenil i ho va omplir tot d'optimisme, cosa que Rodolfo Soto no ha d'oblidar. És més encertat omplir els rostres d'alegria que no pas endurir-los amb tristesa o amb un tema musical de diàfanes intencions. Aquestes pinzellades van tornar a un prestigi que els clàssics mai no han perdut.»⁸²

La supressió de l'espectacle per al clàssic nocturn 1972 va

79. «Estadio», núm. 810, 4 de desembre de 1958.

80. JUMAR, novembre de 1959.

81. *Idem*.

82. RUIZEÑOR: ¡Al fin un clásico risueño!, Rev. «Gol y Gol», Santiago, 7 de gener de 1969, p. 4.

originar un extens i sentit comentari de Julio Martínez, potser el cronista esportiu més llegit del país durant molts anys. Per primer cop no es faria la versió nocturna, la qual cosa fa reflexionar J. M. i fa que es preguntin les raons profundes d'aquest fet. Segons ell: «(...) el clàssic satisfia una inquietud nacional.» Tanmateix, constata que en els darrers anys l'espectacle ha perdut públic i interès: «Hi va haver diversos clàssics molt fluixos. I ara s'anuncia que només hi haurà futbol, justament quan la darrera versió havia aconseguit aplaudiments i elogis, com si hagués estat un raig de llum oportú per a recuperar el terreny perdut, com si el retorn a la vella pràctica de les *barras* separades i els llibrets humorístics i lleugers semblés assenyalar la ruta.»⁸³

En les últimes frases es torna al vell predicament que el clàssic només ha d'entretenir, i indirectament es culpa de la seva decadència els qui van abandonar aquest camí.

De veritat, la «crisi» del clàssic tenia arrels més fondes, causes més complexes, com ho demostrarem a les pròximes pàgines.

VI. ELS ANYS D'AGONIA: 1973-1979

L'acabament brutal del règim democràtic produït pel Cop Militar de setembre de 1973 tiraria a terra un sistema de convivència nacional de llarga tradició.

El clàssic universitari —no com a futbol, sinó com a espectacle— no es podia escapar de les noves normes institucionals imposades des de dalt.

El dia 11 de setembre l'Estadi Nacional va deixar d'ésser el principal recinte esportiu de Xile per transformar-se en la presó més gran de la dictadura. Aquell estadi monumental en què un poble sencer trobava un esbarjo sa, escenari de tantes justes esportives nacionals i internacionals, es va convertir de sobte en un instrument odiós de la força, en un escenari de l'horror i de la mort. Però, per desgràcia, allò no era ficció, sinó la crua realitat de la tirania.

Totes les dependències de l'estadi de Nyunyoa: camp de joc, graderies, cambres, serveis i instal·lacions adjacents, van ésser ocupats per milers de presoners durant els mesos següents, dels quals no tots van sortir amb vida.

Això s'esdevenia en aquell mateix recinte esportiu on el poble celebrava dos cops l'any la «festa» del clàssic universitari, allà mateix on un hom anava «(...) a ésser bo, ingenu, juvenil i net. A riure's de tot, a cantar himnes optimistes, a tenyir cabells blancs i a esborrar amargueses.»⁸⁴

Heus ací l'evocació d'un dels qui van viure durant setmanes aquell malson i que després va ésser transferit a diversos camps de concentració, abans de sortir a l'exili:

«Graderies atapeïdes per a un partit que no es jugaria mai. Cada seient a les tribunes de marquesina romania ocupat. De la mateixa manera, les tribunes Andes. Sota la torre del marcador, una multitud; les graderies nord, atapeïdes. Només les files altes mostraven buits. A la tanca de seguretat flamejaven camises assecant-se al vent. Respatllers de seients i trossos de taulons desocupats assolellaven flassades. Els amplificadors eixordaven amb cançons del conjunt Los Quincheros i de bandes amb marxes militars de l'Alemanya nazi. Un *bazooka* i metralladores "punt trenta" apuntaven des de dalt de la marquesina. Als angles del camp, més metralladores i llurs servidors vigilant. Darrera dels vidres de les casetes de les emissores de ràdio, membres dels serveis d'intel·ligència llepaven els presoners amb ulleres de llarga vista i aparells fotogràfics proveïts amb teleobjectius. Qui parla amb qui? Qui fa senyals a qui?»⁸⁵

Es comprèn, aleshores, la repudiació vers l'estadi demostrada per una gran part de la població capitalina en els anys següents a 1973. Els espectacles esportius van perdre ostensiblement una gran massa d'espectadors, traumatitzats pels esdeveniments viscuts allà.

No hi va haver espectacle del clàssic durant 1973 i 1974.

A finals de 1975, el novembre, es va intentar de prosseguir la tradició.

La barra de la Universitat Catòlica va presentar un llibret titulat *El mundo en pelotas*, el qual va recordar la realització del Mundial de Futbol d'Alemanya l'any anterior. «Dos *ro-titos*, dos *pat'e perros*, contenen llurs peripècies després d'haver viatjat pel món.»⁸⁶

84. Pepe NAVA, «Estadio», 4 d'agost de 1951.

85. Rolando CARRASCO: *Prigué* (presoner de guerra), Moscou, Edit. de l'Agència de Premsa Provosti, 1977, pp. 89-90.

86. ANÒNIM: *Clásicos: entre bromas y sorpresas*, Rev. «Ercilla», Santiago de Xile, núm. 2.104, 26 de novembre al 2 de desembre de 1975, p. 51.

La barra de la Universitat de Xile va escenificar un llibret anomenat *Teorino Claro Lacalle*, «en el qual un orador dissertava respecte a diferents personatges nacionals. Hi havia una paròdia dels quatre canals de televisió».⁸⁷ En aquella oportunitat es va tractar de reviuere el duel de *payadores*, tan celebrat els anys quaranta, amb la intervenció dels mateixos protagonistes d'antany: el Poll Salinas i el Negre Aguirre, per la «U.» i la «U.C.» respectivament.

Malgrat tots aquests esforços, l'estadi va mostrar uns grans buits.

El 1976, els clubs esportius universitaris van encarregar a Rodolfo Soto la responsabilitat de dirigir l'espectacle, el tema del qual era «la Universitat». A aquest respecte va declarar: «Va ésser un intent per reviuere els clàssics, però se'm va donar fet el llibret, la qual cosa va limitar i reduir la creativitat. El que és curiós i és dolorós és que al públic li agradà, perquè aquest nou públic ha perdut el seu entrenament com a espectador. Li agrada el que és de festival.»⁸⁸

Segons Miguel Giacaman, «el llibret va ésser censurat. La meitat fou rebutjat perquè contenia al·lusions polítiques. Com que no es va poder refer o bé va ésser apedaçat malament, va perdre molt en qualitat. En el temps d'esplendor evidentment no hi havia censura».⁸⁹ I a aquest propòsit recorda el clàssic *Ritmo y color*, amb al·lusions a Alessandri, Allende, etc.

Per al clàssic corresponent a novembre de 1977 R. Soto va ésser contractat perquè dirigís la versió nocturna, per a la qual cosa va preparar un llibret de 75 minuts de durada. En una entrevista concedida a la revista «Hoy», abans de la data prevista, va revelar alguns aspectes del tema: «L'eix serà un fòrum de televisió, en el qual participaran una animadora i els seus quatre invitats. La conversa del grup ("molt humorística segons l'equip de Soto") donarà lloc a la presentació de dotze quadres.»⁹⁰

Però els temps que corren ja no són els mateixos. La realització d'aquest clàssic va trobar diverses dificultats, si ho hem de jutjar per la crònica de la revista «Hoy» ja esmentada:

«El gerent de l'Associació Central de Futbol, Pedro Fornazzari, havia assenyalat a "Hoy" que el llibret de qualsevol

87. *Idem*.

88. Entrev. cit.

89. Giacaman, entrev. cit.

90. Núm. 25, 16 al 22 de novembre de 1977, p. 57.

clàssic és revisat per aquesta entitat. L'actual argument (encara sense títol) no ha complert fins ara aquest tràmit. Però es va indicar, a les oficines de Soto, que s'invitarà al director de Comunicació Social a escoltar les cintes magnetofòniques amb els enregistraments, perquè faci els suggeriments que cregui necessari de fer.»⁹¹

Per a sùmmum, la data obtinguda amb molta anticipació per a ocupar l'Estadi Nacional (30 de novembre) havia de postergar-se per donar pas al combat de boxa entre el xilè Vargas i el mexicà Miguel Canto per al títol mundial del pes mosca, segons ho havia disposat la Direcció General d'Esports i Recreació (DIGEDER). Els clubs afectats van demanar llavors una indemnització per les pèrdues ocasionades amb l'eventual dilació de la data del clàssic, tot deixant entreveure la possibilitat d'una querella contra la DIGEDER i l'empresa promotora del combat, si no es concedia la tal indemnització.

Per la seva banda, fent al·lusió a aquest problema, el sots-director de la DIGEDER havia declarat: «No hi ha al país cap xilè, per molt poc esperit nacionalista que tingui, que es pugui oposar a facilitar el recinte per al combat.»⁹²

El desplaçament del clàssic universitari per un combat de boxa, en el qual, segons les esferes oficials, hi havia en joc «l'honor nacional», donava la mesura de les dificultats que trobava el clàssic, inconcebibles en els anys anteriors al canvi de règim, en què la importància de la data es comparava a les grans festivitats nacionals.

Per al clàssic diürn de 1978, els clubs universitaris van demanar propostes per a realitzar l'espectacle, però no hi va haver interessats. Aleshores va ésser organitzat pels estudiants.

Segons Gustavo Aguirre: «Hom va pretendre reviure els clàssics de la primera època, però això no va tenir cap transcendència, cap èxit.»⁹³

A finals d'aquest any no es va fer la versió nocturna del clàssic. Tanmateix, amb motiu de complir-se el quarantè aniversari de la inauguració de l'Estadi Nacional, es va programar, a finals de novembre, un gran espectacle titulat *40 años del Estadio Nacional*, el qual va comprendre atle-

91. *Idem.*

92. *Idem.*

93. Entrev. cit.

tisme, futbol i la representació de *Recuerdos de Cocoliche* sota la direcció de R. Soto.

Això no obstant, i malgrat la significació de l'acte i l'interès del programa, hi van assistir unes vint-i-cinc mil persones, la qual cosa va ésser considerada un fracàs.

En suma, en els anys posteriors a 1973 només s'han dut a terme cinc espectacles del clàssic, en comptes d'onze. D'altra banda, és evident que han perdut el vigor i la irradiació d'antany.

Això ha determinat que en molts articles periodístics es parli de «posta» o de «decadència» del clàssic i que fins els principals realitzadors tinguin aquesta mateixa convicció, malgrat que existeixi molta discrepància quant a les causes que han provocat aquesta crisi.

German Becker pensa que els elements essencials del clàssic eren el fervor dels fanàtics i la rivalitat de les Universitats. En comercialitzar-se i dur-se a províncies, independentment del partit futbolístic, va perdre la seva arrel i el seu sentit. «Va deixar d'haver-hi dirigents humans que s'identifiquessin amb el club. Va faltar la mística pròpia del qui treballa pel seu gust i per un ideal. Ja no hi va haver la càrrega afectiva —que és en la litúrgia de l'espectador— per a presenciar i avivar el club de les preferències.»⁹⁴

Rodolfo Soto (indirectament alludit en la declaració anterior) dissenteix radicalment de Becker en la seva concepció del clàssic: «Pel que fa a l'espectacle massiu pròpiament com a tal, aquest té una realitat que li és pròpia, independent del futbol. El públic hi assisteix perquè desperta el seu interès. Essent massives aquestes distraccions, no hi ha per què circumscriure-les al públic santiaguí ni universitari. L'acollida del públic, a qualsevol lloc, és sempre favorable.»⁹⁵

Per a ell, la decadència es va iniciar el 1968, però les seves causes són molt diferents de les assenyalades per Becker: «(...) falta de publicitat i de preparació dels espectacles i disminució del suport de les directives dels clubs universitaris.»⁹⁶ Segons ell, els clàssics poden i han de continuar vivint. Encara més; llurs possibilitats de desenvolupament i d'enriquiment són molt lluny d'esgotar-se. «L'espectacle havia anat evolucionant i el públic estava preparat per seguir-lo. I, essent així, era perfectament possible de donar-

94. Becker, entrev. cit.

95. Soto, entrev. cit.

96. *Clásico universitario: los años felices*, «Ercilla», núm. 2.104.

lo en circumstàncies alienes a la competició futbolística. A través d'ells s'introduïen lentament missatges i es van poder convertir en vehicles conscienciadors.»⁹⁷

Però, entre els factors que han determinat l'estat actual del clàssic, s'escamoteja probablement el més important: la situació actual del país. Els medis oficials han estat francament hostils al clàssic, exercint una implacable censura i restant-li tot ajut. Les entitats esportives organitzadores s'han desanimat i han perdut la iniciativa. Un important sector del públic ha deixat d'assistir a l'Estadi Nacional. I la premsa, en la seva gran majoria oficialista, ha tret el recolzament que abans havia brindat a la gran «festa universitària».

Com a contrapartida, és interessant d'observar com —paral·lelament a la suposada decadència del clàssic— s'ha produït una mobilització massiva de participants i de públic a l'entorn del Campionat Nacional Escolar d'Atletisme, creat, organitzat i patrocinat per l'influent diari «El Mercurio» des de 1975, amb la col·laboració no restrictiva del Ministeri d'Educació, la Direcció General d'Esports i Recreació (DIGEDER) i la Federació Atlètica de Xile.

Un cop a l'any (octubre) es congreguen a l'Estadi Nacional els millors atletes de tots els establiments d'ensenyament secundari (estatal i privat) de Xile per participar en aquest torneig. Prèviament, cada regió fa el seu propi campionat per seleccionar els atletes que la representaran a la capital.

En el transcurs de la competició atlètica hi ha també la participació organitzada de les *barras* dels estudiants secundaris, les quals tenen la missió d'animar els esportistes.

No és una simple coincidència que R. Soto hagi estat també contractat per a dirigir aquestes *barras*, les quals descriu de la manera següent: «És una manera de fer participar la joventut en expressions massives amb característiques d'organització i disciplina, que enfronta a les graderies tres blocs de 2.000 persones, seleccionades entre els estudiants de Santiago.»⁹⁸ Cada bloc representa una zona geogràfica del país: nord, centre, sud. Es dona un tema determinat, preferentment històric, i cada *barra* ha de presentar una imatge al·lusiva, valent-se de cartons o de pompons. El seu missatge és purament visual. «Hi ha un jurat que emet

97. Entrev. cit.

98. *Idem*.

dictamen. Els premis atorgats són a benefici de l'establiment educacional de les *barras* guanyadores. Tot el que fa la *barra* no ha d'alterar el desenvolupament de la competició.»⁹⁹

Justament així va néixer el 1939 el clàssic universitari. És a dir, les *barras* complien la mateixa funció com a complement del futbol.

Si hom pensa en el gegantí esforç mobilitzador de la joventut, finançat per «El Mercurio», amb el recolzament incondicional del govern militar, no resulta arbitrari de pensar que això respon a una política orientada cap a les noves generacions i destinada, d'alguna manera, a omplir el buit deixat pel clàssic.

Així ho va declarar implícitament el sots-director d'«El Mercurio», Arturo Fontaine, a la inauguració de la tercera versió: «El Campionat Nacional Escolar d'Atletisme "El Mercurio" contribueix així a la unitat i integració del país a través de les seves joventuts i crea vincles entre els xilens de totes les condicions i tots els punts del territori.»¹⁰⁰

La significació que té aquest campionat en el context actual del règim militar l'explica molt bé Jorge Ehlers, director general d'Esports i Recreació: «Xile s'ha després de velles teranyines que entrebancaven les seves ànsies de desenvolupament de Nació jove i emprenedora. L'esport no ha quedat al marge d'aquest despertar nacional. El Campionat Nacional d'Atletisme Escolar "El Mercurio" n'és un bon exemple i és una aportació inestimable per a l'esport xilè.»¹⁰¹

Cap altra iniciativa esportiva no ha tingut els recursos ni els mitjans de difusió a nivell nacional de què ha gaudit aquest torneig. L'octubre de 1977, amb motiu de la seva tercera versió, el senyor Arturo Fontaine, en representació d'«El Mercurio», deia en el seu discurs de benvinguda a les delegacions: «En realitat, la festa de demà serà una data nacional, una data en què tot Xile estarà vibrant amb vostès, a través del diari "El Mercurio", amb les seves onze rotatives tot al llarg del país, a través de les pantalles de televisió i a través de la ràdio.»¹⁰²

99. *Idem.*

100. *Vibrante fiesta del atletismo*, «El Mercurio», 9 d'octubre de 1977, p. 12.

101. «El Mercurio» (Suplemento escolar), 31 juliol 1978, p. III.

102. *El Mercurio dio la bienvenida a los atletas*, «El Mercurio», 8 d'octubre de 1977, p. 12.

D'aquesta manera s'ha aconseguit distreure l'atenció d'un gran sector estudiantil dels greus problemes que afecten el país. Al mateix temps, l'Estadi Nacional torna lentament a recuperar espectadors, bo i fent oblidar la sinistra imatge tristament guanyada el 1973.

En el pla esportiu, es tracta d'una operació estrictament selectiva que no afavoreix l'atletisme massiu. El torneig serveix per a formar una élite esportiva que pugui competir en un pla internacional per al prestigi dels colors patris. Pel que fa al pla «artístic», a l'actuació de les *barras*, això significa una profunda regressió comparat amb el clàssic i l'alt nivell estètico-artístic que aquest havia assolit. Mentre que les *barras* patrocinades per «El Mercurio» pateixen d'una afàsia perfectament comprensible, el clàssic oferia espectacles d'una gran riquesa expressiva, de profund contingut humà, al qual no era aliè cap problema nacional. Realitzat amb absoluta llibertat, abans de 1973, era, a més, una legítima tribuna d'idees i de crítiques a l'actualitat, no exempta d'humor i de sàtira, que moltes vegades dirigia les seves sagetes el mateix cap de l'Estat, representant legítim del poble de Xile.

El Campionat Nacional Escolar d'Atletisme i les *barras* inventades per «El Mercurio» constitueixen un clar intent de substitució del clàssic universitari, el qual, asfixiat pel sistema, no pot ara imposar la seva llarga tradició, la seva qualitat artística reconeguda unànimement i la seva indiscutible originalitat.

VII. CONCLUSIONS

L'espectacle presentat per les *barras* en el clàssic universitari va tenir el seu origen en l'antagonisme tradicional existent entre les Universitats de Xile i Catòlica, i va ésser determinat per diversos factors que van convergir a finals de la dècada dels trenta: a) l'ingrés d'ambdós clubs universitaris a la divisió professional de futbol, esport que ha gaudit sempre d'una gran popularitat; b) l'efervescència de la vida universitària d'aquells anys; i c) la construcció de l'Estadi Nacional de Xile. D'altra banda, la joventut universitària en particular, i la societat xilena en general, van ésser profundament tocades per alguns fets de singular importància: el triomf del Front Popular, amb l'ascensió al poder,

per primer cop, de la classe mitjana i proletària; la repercussió a Xile de la guerra civil espanyola; el clima de preguerra i la política de difusió cultural empresa pel nou govern i les Universitats.

L'organització de les *barras* va assolir molt aviat un alt nivell de disciplina i de participació. La seva funció complementària d'animació del partit de futbol (a base de cants, crits i joc de cartells) es va transformar ràpidament en un fenomen d'atracció per al públic, al mateix nivell que el duel esportiu, en la mesura en què es va enriquir la *copucha*. Més tard, l'espectacle va arribar a ésser encara més important que el futbol.

Paulatinament la participació de les *barras* es va convertir en un veritable espectacle, bo i utilitzant, per a això, el terreny esportiu. Hi va haver necessitat d'escriure un llibret per a cada ocasió i d'adequar els mitjans artístic-tècnics per a realitzar la posada en escena. D'aquesta manera es va crear un autèntic teatre de masses, que va assolir progressivament una major complexitat.

Aquesta forma d'expressió va adquirir especificitat pròpia. Es tracta d'un espectacle teatral d'estructura molt lliure que ha estat adaptat artísticament i tècnicament per a ésser representat en un estadi, en les seves versions diürna i nocturna.

Els directors de *barras* es van veure transformats insensiblement en directors d'espectacle. Llevat de G. Becker, qui havia adquirit una formació teatral, els altres van haver de valer-se de llur intuïció i de llur experiència en el mateix terreny.

L'evolució soferta pel clàssic va tenir la seva dinàmica pròpia. El seu naixement i el seu desenvolupament van ésser en una gran part imprevisibles.

El públic va tenir un paper essencial en aquest procés. Gràcies al seu interès, a la seva presència creixent, al seu alè, a la seva participació, el clàssic va poder continuar el camí que coneixem fins al 1972.

Els organitzadors i realitzadors del clàssic de les *barras* van respondre plenament a l'expectació d'aquell públic, la singular constància del qual va sostenir el clàssic durant més de trenta anys.

Cap espectacle xilè en viu no ha tingut una massa més nombrosa i més fervent d'espectadors. Cap altre no ha tingut tampoc una audiència tan variada. Totes les classes so-

cial i totes les edats hi eren representades. Igualment, ambdós sexes.

La premsa escrita i parlada va brindar un ampli espai al clàssic i li va prodigar elogis sense reserva. En aquest estímul permanent es va distingir de preferència la revista «Estadio». Tanmateix, moltes vegades aquesta revista va criticar qualsevol orientació que no fos la del mer entreteniment. No assignava altra funció a aquest teatre de masses. Cada cop que el clàssic va voler ésser el reflex dels problemes socials de Xile, els seus comentaristes van opinar que era un camí perillós i una desviació del seu esperit festiu.

En general, els espectacles del clàssic no van qüestionar mai els valors tradicionals de la societat xilena. Molt al contrari, van contribuir eficaçment a la seva exaltació. Serveixin com a exemple els nombrosos llibrets consagrats a retre homenatge a diverses expressions de la «xilenitat». El clàssic era la més fidel expressió del consens democràtic de Xile, respectuós del diàleg i del pluralisme ideològic. Conseqüent amb això, hi havia un gran marge per a la crítica i la sàtira, que arribava fins i tot als personatges públics de major investidura.

N'hi havia prou que la crítica social aparegués plantejada moderadament en alguns llibrets perquè els periodistes d'«Estadio» s'alarmessin amb l'aparició d'aqueixa tendència i apellessin al bon sentit dels realitzadors.

Resulta difícil d'avaluar la influència que aquesta posició de la revista «Estadio» va tenir en els llibretistes i directors. És indubtable que hi tenia algun pes, així com el tenia entre els seus lectors. Almenys es pot constatar que en alguns llibrets de R. Soto hi ha repetides al·lusions a Julio Martínez, periodista d'«Estadio», les quals es poden interpretar com un picar l'ullet amb simpatia al qui comentava elogiosament els clàssics, amb les reserves ja anotades.

El vocable predilecte dels periodistes per referir-se al clàssic és el de «festa», és a dir, perfecta comunió entre espectacle i públic, així com estreta solidaritat entre els assistents a la celebració.

El clàssic universitari va néixer i es va desenrotllar a l'Estadi Nacional de Santiago de Xile. Es va nodrir amb el públic capitalí. Les *barras* tenien llur ubicació precisa i ja tradicional en sectors oposats del recinte, des d'on rivalitzaven a animar llurs respectius equips. Però era sobretot a través de llurs espectacles com buscaven obtenir el triomf en imaginació i en qualitat artística. Durant molts anys els

espectacles van ésser inseparables de la contesa esportiva.

Amb el temps, les presentacions de les *barras* van adquirir autonomia i, despreses del futbol, van ésser dutes a diferents estadis de província. Rodolfo Soto és el principal responsable d'aquesta nova modalitat, que ell ha defensat arduosament dels detractors, entre els qual es compta Germán Becker.

Remuntant la polèmica de si això desnaturalitza o no el clàssic universitari, hi ha un fet innegable. Sense preveure-ho, s'ha inventat una nova forma teatral, adaptada a l'estadi de futbol, que és vàlida a qualsevol lloc del món. Aquesta nova expressió té les seves pròpies lleis artístiques i tècniques, que han anat consolidant-se a través d'una experiència de molts lustres.

R. Soto ha fet la demostració d'això, sobretot després d'haver creat la seva Productora d'Espectacles, representant nombrosos llibrets en estadis del nord, centre i sud del país.

I, més encara, és profundament significativa l'experiència feta a l'estadi de beisbol de Hollywood, on es va representar el llibret *La leyenda de las Pirámides*, escrit i dirigit per Rodolfo Soto, amb la participació d'actors i tècnics d'aquella ciutat, destinat a aquell públic.

En altres paraules, la fórmula artística inventada a l'Estadi Nacional de Xile és vàlida per a qualsevol estadi i pot ésser aprofitada eventualment per qui ho desitgi. Les interessants experiències de teatre de masses fetes a França per Robert Hossein en gimnasis esportius tancats amb capacitat per a alguns milers de persones es podrien experimentar perfectament en estadis de futbol per a cinquanta mil o més espectadors, aprofitant l'experiència xilena.

El caràcter monumental que assolí la posada en marxa del clàssic amb el marc impressionant d'un públic multitudinari només es pot comparar, en el nostre segle, al teatre de masses realitzat a la Unió Soviètica en els anys posteriors al triomf de la revolució, dirigit per Evreinoff i col·laboradors. Ells van tenir al seu càrrec la posada en escena de *La presa del palau d'hivern*, amb la participació de diversos milers d'actors i comparses, utilitzant com a escenari el palau mateix dels tsars.

Uns quants mesos abans Serge Radlov havia dirigit *El setge de Rússia*, representat a l'illa Kommeny, que incloïa no menys que un combat naval, com les naumàquies realitzades pels romans.

La utilització actual d'un estadi per a la realització d'espectacles fa evocar precisament la funció que complia en l'antiguitat l'amfiteatre romà, recinte que no servia només per a presenciar lluites de gladiadors o de feres, sinó que també es feia servir per a representar escenes mitològiques a l'el·lipse.

De manera excepcional s'han desenvolupat en el segle present representacions teatrals en estadis. Per exemple, el 1927 es va fer una posada en escena d'*Hècuba* a l'estadi d'Atenes. Allò que singularitza el clàssic xilè és que s'ha representat durant més de trenta anys, compartint el mateix escenari amb el futbol.

Els espectacles del clàssic van constituir una font permanent d'inventiva i creació. Per cert que els realitzadors van recórrer a moltes formes preses de la tradició, integrant-les a l'espectacle, o bé de manera separada, o bé de manera sintètica. Entre elles: el circ, la comèdia musical, el gènere revisteril, el cinema, el carnaval, les presentacions musicals folklòriques, les parades, les revistes gimnàstiques i, com se suposa, el teatre mateix. Un dels grans encerts ha estat l'ús de ninots i titelles, però en proporcions gegantines, adequats al vast escenari.¹⁰³

El llibretista havia de trobar un fil conductor que permetés d'englobar diferents elements. D'altra banda, per a al·mentar el clàssic —que necessitava una renovació permanent exigida pel públic— els directors van recórrer, segons l'ocasió, a manifestacions artístiques, esportives o institucionals que podien ésser assimilades fàcilment per l'espectacle i que contribuïen a la seva diversitat i fastuositat. El clàssic va ésser el punt de reunió i d'irradiació de cors, grups de ballet, agrupacions folklòriques. Les forces armades també van prestar molts cops llur concurs a les parades i desfilades requerides pel llibret. El cos de bombers, el Quadre Verd,¹⁰⁴ el Club d'«Huasos» i tants d'altres van fer exhibicions a l'el·lipse. Tot allò era susceptible d'integrar-se a la representació.

La professionalització gairebé inevitable del clàssic universitari el va convertir en una font importantíssima de tre-

103. Aquesta utilització és, per cert, anterior a la consagració internacional de *The Bread and Puppet*.

104. Es tracta d'un grup d'equitació d'élite dependent de la policia nacional (carrabiners de Xile), que té per missió presentar espectacles d'exhibició a través del país i a l'estranger.

ball per a la gent de l'espectacle: actors, escenògrafs, tècnics, músics, coreògrafs, tramoïstes, etc. Alhora, llur experiència es va enriquir considerablement a través d'aquesta nova expressió.

Hem vist com la tradició del clàssic es va mantenir amb força regularitat fins a 1972. A partir de 1973, les condicions sociològiques que han regit la societat xilena durant la dictadura militar han provocat l'asfíxia d'aquesta expressió ciutadana, sentida abans com una «inquietud nacional».

El clàssic va néixer, es va desenvolupar i va assolir el seu apogeu nodrit per la convivència democràtica del país, en un clima social d'una gran llibertat.

Les *barras* estudiantils encoratjades per «El Mercurio», diari que va jugar un paper important en la liquidació del règim democràtic, constitueixen la més fidel expressió del sistema autoritari d'avui. La substitució d'un autèntic teatre de masses per un joc disciplinat de cartells i pompons per a animar els atletes escolars, constitueix una flagrant regressió soferta pel poble de Xile.

Però el clàssic no pot morir. Com a molt, quedarà en estat d'hivernació. I tan aviat com tornin a restablir-se condicions històriques com les que li van donar naixença, el clàssic universitari tornarà en «glòria i majestat» per tal de prosseguir la seva interrompuda evolució i de complir una funció social i estètica que ha estat orgull del Xile democràtic.

OSVALDO OBREGÓN

RESUMEN

En 1939 nació en Santiago de Chile, como espectáculo inicial para la presentación de un partido de fútbol, el llamado «clásico universitario». Paulatinamente esta presentación fue cuajando en unas formas espectaculares abiertamente parateatrales, y llegó a tener un público oscilante, según los años, entre 50.000 y 80.000 espectadores. Contando el partido de fútbol, que era la razón principal, el «clásico universitario» de Chile llegó a durar hasta cinco horas. Este fenómeno se repetía periódicamente dos veces al año y era objeto de una cuidadosa preparación por los profesionales del teatro vinculados a las universidades de Santiago. Su fin repentino llegó cuando, con ocasión del golpe militar del general Pinochet, el campo de fútbol fue convertido en un inmenso campo de concentración. Los críticos de teatro en general dejaron de interesarse por las formas parateatrales del «clásico universitario», quedando los comentarios sobre el mismo reservados a los periodistas deportivos. Con el paso de los años fueron cambiando la utilización del espacio y los temas tratados por el «clásico universitario»; se pasó de una concepción frontal —que daba preferencia a los espectadores de la tribuna del Pacífico, los más distinguidos— a una concepción más próxima al teatro circular, de modo que la acción pudiera seguirse cómodamente desde cualquier localidad. Otra importante característica formal fue la del «clásico diurno» y el «clásico nocturno»: en el caso de este último se podía contar con los efectos luminosos, recursos de espectacularidad de que no disponía el otro. Desde el punto de vista ideológico, el «clásico» jamás puso en tela de juicio los valores tradicionales de la sociedad chilena; por el contrario, contribuyó a su exaltación intentando además definir «lo chileno». En alguna ocasión, cuando aparecieron elementos críticos, la prensa deportiva apeló al buen sentido, es decir, a la eliminación de los contenidos negativos.

RÉSUMÉ

Le «classique universitaire» est né à Santiago de Chili à partir 1939 tout comme s'il s'agissait d'un spectacle destiné à la présentation d'un match de football. Cette présentation

s'est peu à peu stabilisée en adoptant des formes spectaculaires parathéâtrales et elle a atteint une assistance qui oscillait, suivant les années, entre 50.000 et 80.000 spectateurs. Y compris le match de football —motif principal— le «classique universitaire» Chilien a atteint une durée de cinq heures environ. Ce phénomène se répétait avec périodicité —deux fois par an —et il était l'objet d'une soigneuse préparation réalisée par les professionnels du théâtre vinculés aux universités de Santiago. La fin de ce spectacle est subitement survenue lorsque —avec le coup militaire du général Pinochet— le camp de football est devenu un immense camp de concentration. Les critiques de théâtre, en général, ne se sont pas intéressés aux formes parathéâtrales du «classique universitaire» et les commentaires au respect sont devenus une tâche des journalistes sportifs. L'utilisation de l'espace et des thèmes qui avaient centré le «classique universitaire» a varié au long des années; ainsi, on est passé d'une conception frontale qui accordait la préférence aux spectateurs situés à la tribune du Pacifique, les plus distingués parmi ceux qui se trouvaient dans le camp, à une conception plus prochaine au théâtre circulaire, de sorte que l'action pouvait être commodement suivie dès n'importe quelle place. Une autre caractéristique formelle importante a été celle du «classique diurne» et du «classique nocturne»: pour le deuxième on pouvait compter avec des effets de lumière et, par conséquence, avec des ressources de spectacularité dont on ne disposait pour le premier. Du point de vue idéologique, le «classique» n'a jamais questionné les valeurs traditionnelles de la société chilienne mais, au contraire, il a collaboré à les exalter en tâchant de définir la «chiliennité». Lorsque, dans quelques occasions, les éléments critiques y sont apparus, la presse sportive a plaidé pour le retour au bon sens, c'est à dire, pour l'élimination des contenus négatifs.

SUMMARY

The so-called «university classic» first appeared in Chile in 1939 as an introductory spectacle at a soccer match. As a show, it gradually developed into an authentic paratheatrical spectacle drawing audiences ranging in number, as the year would have it, from 50.000 to 80.000. Including the

soccer match, which was the main reason for the Chilean «university classic», the spectacle could last up to 5 hours. The event took place regularly twice a year and was carefully prepared by professionals of the theatrical world who were connected with Santiago's universities. It came to a sudden end when General Pinochet's military coup transformed the soccer stadium into a gigantic concentration camp. Drama critics rarely showed interest in the «university classic's» paratheatrical forms, which were commented on by sports columnists. The use of space and the central themes of the «classic» changed over the years, so that a frontal conception in which preference was given to the spectators in the Pacific tribunes, who were the most distinguished viewers in the stadium, was replaced by a conception closer to that of the circular theatre so that the action of the play could be observed comfortably from any seat. Another important formal characteristic was that of the «daytime classic» and the «night classic»: the latter included light effects which made it more spectacular than the former. From the ideological point of view the «classic» never cast doubt on the traditional values of Chilean society, rather it helped to exalt them while attempting to define «Chileanity». Whenever occasional critical elements appeared the sports press advised a return to common good sense, in other words to eliminate negative material.