

C A P Í T U L O I V

1987 - 1990 CAMBIANDO LAS PERSPECTIVAS

Período de Ramón López



I. DESCENTRALIZACIÓN E INFORMATIZACIÓN ADMINISTRATIVA

Por tercera vez en los ya 44 años de la Escuela, ésta es dirigida por una persona ligada a la arquitectura y por segunda vez, también, a la escenografía. Los fundadores del Teatro de Ensayo y directores de esta institución en su primera década, Pedro Mortheiru y Fernando Debesa, provenían de este campo, lo que le dio al Teatro de la Católica un sello distintivo. Ramón López Cauly es quien dirige ahora este Teatro entre abril de 1987 y 1990. Titulado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, realizó estudios de postgrado en diseño teatral en la Opera Nacional Inglesa, becado por el Consejo Británico. Ingresó al Teatro de la Universidad Católica en la Escuela de Artes de la Comunicación al integrarse al equipo creativo de **Todas las colorinas tienen pecas**, en 1970. Desde entonces, ha sido el escenógrafo e iluminador de gran parte de las producciones de este Teatro, en el cual se desempeña como Director Técnico.

Es indudable que cada nuevo director imprime un estilo a las actividades realizadas durante su período, dentro del trabajo de equipo que caracteriza la gestión de la Escuela. Los colaboradores más cercanos de la dirección en este período son Consuelo Morel y luego Eduardo Guerrero como sub-directores; Raúl Osorio como jefe de docencia, María de la Luz Hurtado en el área de investigación y experimentación teatral y Ramón Núñez encabezando el departamento de producción teatral. También, como es habitual, el momento cultural y político que vive el país y la Universidad son influyentes. A Ramón López le tocó conducir la Escuela cuando el panorama político auguraba un pronto restablecimiento de la democracia, con el plebiscito de 1988 y las elecciones de 1989, en que sale ganador el candidato de la Concertación Democrática Patricio Aylwin. Este asume el gobierno en marzo de 1990, un mes antes de que concluya el período de Dirección de la Escuela.

El Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes es en este tiempo el arquitecto Pedro Murtinho, en tanto la Universidad continuaba bajo el rectorado de Juan de Dios Vial Correa, el que siguió impulsando la modernización y descentralización en la gestión universitaria. La habilidad administrativa y visión científica de Ramón López fue un aporte en este proceso de informatización de las actividades de la Escuela y de reequipamiento del Teatro. Igualmente, el CEA pasa de la dirección de Domingo Edwards a la de la Ingeniero Comercial Carolina Luján.

En 1988, el Banco de Concepción, auspiciador principal de las actividades culturales de esta entidad (y por ende del Teatro) retira su respaldo a este último por disentir de los contenidos de la obra **La pachamama**. El Teatro se ve obligado a buscar apoyos financieros más diversos en la empresa privada y a realizar una gestión económica más directa. Ello culmina con la disolución del CEA en 1989, cuyas actividades relativas al Teatro se traspasan a una nueva entidad: el Teatro de la Universidad Católica (TEUC). El TEUC queda a cargo de aportar la infraestructura material y técnica para el adecuado funcionamiento de las políticas teatrales acordadas por el Consejo Académico de la Escuela. Es decir, de la administración de las salas de teatro, de su personal técnico, de la promoción y publicidad, de la producción general y de conseguir y administrar los recursos económicos vinculados a esta entidad. El ingeniero comercial Eduardo Echeverría es quien le da finalmente una estructura de funcionamiento eficaz al TEUC, en el cual se desempeña entre octubre de 1989 y comienzos de 1992. En la medida que la normalidad institucional hace que las autoridades de la Universidad privilegien una óptica funcional en su relación con las unidades académicas, el TEUC establece un vínculo más cercano con el Vicedirector Económico, señor Matko Koljatic.

II. POSTMODERNISMO Y CRISIS DE UTOPIÁS

Es época de profundas transformaciones en la cultura del país y del mundo. Se avecina la caída de los gobiernos socialistas en el este de Europa, y la *perestroika* impulsada por Gorbachov da indicios sobre la crisis de ese sistema y del reconocimiento del capitalismo y de la democracia como más capaces de satisfacer las necesidades sociales. Al concluir la Guerra Fría y la confrontación entre dos grandes bloques de poder ideológicos y políticos, se produce una distensión no exenta de conformismo. El integrismo cultural da paso a la diversidad y la autonomía de los diferentes quehaceres sociales se valoriza como expresión de libertad. En las artes, el cultivo de los lenguajes se acentúa. Se les ve como fuente de placer, de juego, de expresión de subjetividades, de reconexión con la creatividad de otros tiempos y culturas que se han encarnado en nuestra cultura. Todos los materiales del pasado y del presente, desde la cultura clásica a la de masas, son una fuente y un código recuperable para el arte posmoderno, que ha perdido la fe en las utopías y se inspira en una cultura universal cuya riqueza excede al racionalismo moderno.

El teatro chileno entre 1987 y 1990 está en una transición hacia ese espíritu. La producción es muy variada: se remontan con frecuencia los títulos más sobresalientes de la dramaturgia de hace una década: Radrigán, Rivano, Josseau, de la Parra. Los dramaturgos latinoamericanos siguen en auge: Cabrujas, Gorostiza (en el Teatro Nacional Chileno, ahora dirigido por José Pineda), Cossa, Gambaro, Vargas Llosa. Marco Antonio de la Parra realiza una alianza creativa con Ramón Griffero, quien le dirige **El deseo de toda ciudadana**: El acoso y violentamiento de la intimidad de una joven mujer de clase media la entrevemos como *voyeristas* a través de celosías entreabiertas, que acrecientan la ambigüedad perturbadora en lo psicológico y social de la obra. Entretanto, Griffero explora en una fuente de su inspiración estética en **Bauhaus**. De la Parra, por su parte, toca el tema de la infidelidad amorosa e ideológica de su generación de los 60, otrora revolucionaria, ahora absorbida por el sistema, en **Infieles**.

Proliferan grupos independientes jóvenes que hacen que, en el año 1987, en Santiago, lleguen a 60 el número de estrenos de teatro profesional. En muchos de ellos, la búsqueda del lenguaje escénico es primordial. Trabajan mano a mano el autor, el director, los actores, los diseñadores y músicos, aunque cada uno mantiene la responsabilidad sobre su rol. Los grupos empiezan a distinguirse por sus opciones estéticas más que ideológicas, cuya impronta suele ser obra del director de escena. La desarticulación de los lenguajes, lo caleidoscópico de la construcción dramática, las asociaciones libres, la atmósfera poética, nostálgica, decadente brota de las coreografías de las puestas en escena, en las cuales iluminación, música, gestualidad y vestuario juegan un rol simbólico primordial. El humor distanciado, la ironía descreída es otro ángulo de estas obras que se centran en personajes cuya marginalidad es ahora cultural y psicológica más que sociológica. La violencia en todas sus manifestaciones sigue estando presente como una fuerza desgarradora de la existencia y del humanismo. **El cuerpo**, dirigido por José Andrés Peña; **Estación pajaritos** y **El paseo de Buster Keaton**, del grupo La Memoria dirigido por Aldo Parodi; **El santo patrono** y **Salmón Vudú**, realizadas por Zagal, Lorca y Laura Pizarro (ex alumnos de la Escuela de Teatro UC), que luego formarán el grupo La Troppa; **Ensalada a la chilena**, del Teatro Aparte (también de ex-alumnos del Teatro UC), son obras creadas por grupos de gente que entra a la creación teatral en los 80. El Teatro Escuela Imagen, por su parte, a partir de la experiencia docente, realiza una creación experimental de gran valor, desde un material autobiográfico (la correspondencia de una inmigrante irlandesa a Chile): **Cartas de Jenny**.

Los clásicos también se prestan para experiencias creativas innovadoras, de espíritu lúdico que estimula su dimensión espectacular. Son memorables: **Tríptico**, realizado por el grupo El Clavo con dirección de Juan E. González, versión libre de obras de Sófocles, Esquilo y Eurípides; **Romeo y Julieta**, realizado por el grupo Q, dirigido por Juan Cuevas, y **El avaro** de Molière, protagonizado por Tomás Vidiella y dirigido por Ramón Griffero.

A fines de 1988 se coronan todas estas experiencias con una puesta en escena que sintetiza estas búsquedas, esta vez basada en técnicas orientales como el Katakali, mediada por la experiencia de su director en el Theatre

du Soleil, de Ariane Mnouchkine. Nos referimos a **La negra Ester**, adaptación de las décimas autobiográficas de Roberto Parra, dirigida por Andrés Pérez. Grupos callejeros y de búsqueda escénica confluyen a esta experiencia común del Gran Circo Teatro, convocada por Pérez: está el grupo de Horacio Videla que ha realizado con el teatro de la Universidad Católica **La historia sin fin**. Están también los directores Willy Semler, Aldo Parodi, la mimo Pachi Torreblanca, junto a los actores que han trabajado con ellos. **La negra Ester** lleva al corazón de la ciudad, en un gran escenario al aire libre, este melodrama de amor desgraciado, de marginalidad y bajos fondos porteños. La estética y sensibilidad más tradicional se funde y realza con lo posmoderno, con humor, ironía, música y fiesta popular. Todo ello se constituye en metáfora de reencuentro del pasado con el presente a nivel nacional, siendo el teatro el centro de la convocatoria. Cientos de miles de personas a lo largo del país la gozaron y se identificaron con ella, éxito que también se proyectó al extranjero.

Otro espectáculo de gran creatividad y aporte al medio nacional fue **Transfusión**, dirigida por Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio en enero de 1990. Teatro sin palabras concebido en un sentido dramático que sobrepasa la pantomima tradicional, en un amplio espacio realiza una elaboración simbólica de los hitos históricos de América y de Chile desde la Conquista. En la proximidad del Quinto Centenario, recupera la memoria colectiva a través de una imaginaria barroca de gran intensidad y síntesis dramática.

La multiplicidad de imágenes y voces artísticas en el teatro hablan de una coexistencia generacional, una fluidez entre los distintos espacios institucionales más allá de lo considerado *oficialista* y *disidente*, un interés en los lenguajes escénicos de obras que no necesitan ser de autoría nacional actual para ser consideradas significativas y aportadoras al momento cultural.

III. CLÁSICOS, CHILENOS, EXPERIMENTALES EN EL TEATRO UC

La diversidad de fuentes dramáticas caracterizan este período del Teatro UC, con algunos denominadores comunes. En primer lugar, cada temporada anual incluye al menos una obra de teatro clásico moderno o barroco, una obra de teatro chileno o latinoamericano y una obra de teatro infantil. En el caso de los clásicos barrocos y los contemporáneos, la propuesta escénica atractiva y renovadora del lenguaje teatral fundamenta su selección. En el caso del teatro chileno, para público general o infantil, se valora tanto dar a conocer una dramaturgia nacional como aportar a nuevas formas de creación dramático-escénicas desde las jóvenes generaciones.

• Clásicos modernos y barrocos con una estética renovada

“Las tres hermanas”

Héctor Noguera estuvo a cargo de la dirección de dos obras que estaban dentro de la maduración de su proyecto artístico. La primera es **Las tres hermanas**, de Chéjov (1987). La dirección de **Doña Ramona** lo había dejado inmerso en la problemática femenina de principios de siglo, a través de un grupo de hermanas enfrentadas a la crisis del sistema tradicional por el advenimiento de la modernidad en el contexto social y psicológico latinoamericano. **Las tres hermanas** evoca un conflicto similar, a través de la compleja dramaturgia de Chéjov.

En esta puesta, no se trató de *caracterizar* a los personajes ni de imprimir un ritmo según los conceptos de agilidad y entretención en boga. La opción fue manifestar la resonancia interior de las mujeres frente a la situación que viven.



El deseo de toda ciudadana, de Marco Antonio de la Parra, dirección de Ramón Griffero. En la foto Alex Sissis y Elsa Poblete.



Tríptico, Grupo El Clavo, dirección de Juan Edmundo González

Estación Pajaritos, grupo La Memoria. En la foto: Luis Gnecco, Verónica García-Huidobro y Alfredo Castro.



Jorge Acaturino

Transfusión, Teatro del Silencio, dirección de Mauricio Celedón. Función callejera frente al Palacio La Moneda.



La negra Ester, de Roberto Parra, dirección de Andrés Pérez.

“Para mí, los momentos más logrados eran aquellos en que los actores parecían estar leyendo los textos, como quien se encuentra con una carta escrita hace mucho tiempo y que relea con nostalgia. (...) En este mismo marco se ubicó la escenografía, la iluminación, el vestuario y la utilería. Completamente despojados de los detalles anecdóticos de época (mantelitos, cuadros, encajes, muros, puertas, etc.), relacionando lo pictórico con lo volumétrico, utilizando las constantes de un grupo de telas, de sillas, columnas y un piano, establecían, junto con los actores, diferentes espacios. Las diferencias espaciales contenían e influían en el tipo de interacciones de los personajes, subiendo o bajando la temperatura de cada acto. La estrechez del tercer acto y la amplitud del cuarto iban en relación de contraste no sólo con el otro, sino también con el carácter de las interrelaciones al interior de sí mismos.

La presencia de esta relación actores-elementos escenográficos no la pusimos en función de explicarle cosas al entendimiento del público, sino en colocarlo frente a un ámbito que le permita reflexionar e imaginar sobre sí mismo”.¹

La crítica discutió la aproximación no realista-psicológica de la actuación, que no trabajaba explícitamente las emociones de los personajes a través de la gestualidad y la modulación de la voz. Consideró la coreografía y el marco escenográfico, luces y música como adecuados, pero resintió la llamada *frialdad* o *robotización* de la actuación², “con tendencia a decir frases más que sugerir los estados del alma de los que habló Noguera”.³ Frente a la tan fuerte tradición de un tipo de actuación realista concebido como la adecuada interpretación de Stanislavsky, búsquedas en otras formas de construcción de personajes por parte del actor, con expresividad más contenida y vocalización monocorde, contravienen las expectativas y valoraciones establecidas. Otros directores en estos años exploran en un sentido similar: Alejandro Castillo, Alfredo Castro, Ramón Griffero, Andrés Pérez.

1. Noguera, Héctor: *Una opción para “Las tres hermanas”*. En Revista Apuntes N°96, otoño 1988, pg. 53.
2. Passalacqua, Italo: *La Segunda*, 27 de agosto, 1987.
3. Ulibarri, Luisa: *Crítica de Teatro*. La Epoca, 1 de septiembre de 1987.



Ramón López

Elenco de *Las tres hermanas* maquillándose en camarines.



Ramón López

***Las tres hermanas*, dirección de Héctor Noguera. En la foto: Willy Semler, María Izquierdo, Agustín Moya, Loreto Valenzuela, Amparo Noguera y Cristo-Cucumides. TEUC, 1987.**

“La vida es sueño”

Es este un proyecto teatral que re-crea de diferentes maneras el clásico español más montado en la historia del teatro chileno: **La vida es sueño**. La larga tradición en montajes de autosacramentales en el Teatro de la Universidad Católica, y su participación en el rol de Segismundo en el montaje realizado por este Teatro en 1974 y dirigido por Eugenio Dittborn, permiten a Héctor Noguera abordar experimentalmente la dramaturgia, la dirección y la actuación de la obra (ahora, interpretando al Rey Basilio). En 1988, junto a Erto Pantoja y con el apoyo del Instituto de Cooperación Iberoamericano, realiza una adaptación del texto, uniendo la comedia al auto en función de la puesta en escena imaginada, de su espacio (patio abierto del Campus Oriente), estilo de actuación, escenografía a modo de instalación (creada por el artista plástico Carlos Leppe, con el cual también trabajó en **Las tres hermanas**).



La vida es sueño, adaptación de Héctor Noguera y Erto Pantoja. TEUC, 1988.

El aspecto central abordado en la puesta en escena fue nuevamente el del lenguaje del actor:

“Había que buscar una organicidad para el texto: un cuerpo adecuado a cada parlamento. Nos ejercitamos en someternos a una condición corporal de conflicto y en contradicción hacia donde se creía que debería apuntar el texto, y así establecimos un punto de tensión entre la palabra y la gráfica orgánica corporal, lo que comprometió a una diferente calidad en la emisión del texto”.⁴

El director-autor Ramón Griffiero valora esta experiencia:

“Al abordar los montajes a través de una dramaturgia, sobre todo los clásicos, damos un salto cualitativo en la relectura de las obras y por ende en una re-estructuración del lenguaje escénico.

Y un gran salto en el desarrollo teatral.

*En **La vida es sueño** de Héctor Noguera y Erto Pantoja, veo insertarse este salto.*

*La vida es sueño no es ya tan sólo una dirección creativa, sino refleja un trabajo sobre un texto y la visualidad de éste, centrado obviamente en una sensibilidad frente a un proceso de creación que parte en la dramaturgia de **La vida es sueño** y que luego la dirección materializa. (...) Así, entre pájaros embalsamados, carretas del medioevo, actores pictóricos y esa rectangularidad espacial, el texto profundizaba su contenido, conducido por una forma como por un tiempo musical”*.⁵

4. Griffiero, Ramón: “**La vida es sueño**” donde la dramaturgia se instaura. De la adaptación a la dramaturgia o de los sesenta a los ochenta. En Revista Apuntes Nº 98, 1988, pg. 67.

5. Noguera, Héctor y Erto Pantoja: **Apuntes sobre el montaje de “La vida es sueño”**. En Revista Apuntes Nº 98, op cit.



El servidor de dos patrones, dirección de Ramón Griffero. En la foto: Mario Montilles, Elsa Poblete, Claudia Gywm, Rolando Valenzuela, Alexei Vergara, Karin Wilkomyski, Josefina Velasco, Elvira López, Ricardo Balic, Eduardo Soto, Erto Pantoja y Gabriel Prieto. TEUC, 1989.

“El servidor de dos patrones”

Es el director Ramón Griffero el encargado de llevar a escena en 1989 *El servidor de dos patrones*, de Carlo Goldoni. Su audacia creativa fue polémica, al hacer un Goldoni posmoderno jugueteón, irónico y por cierto de una gran rigurosidad estética y riqueza plástica dentro de esa opción.

Comenta el crítico teatral Agustín Letelier:

“Son el director, el dramaturgo y el escenógrafo-iluminador quienes imprimen su sello con mayor fuerza.

Toda la puesta en escena está impregnada de signos de modernidad que corresponden a la dirección. Su ritmo entrecortado, con movimientos irreales que surgen del comic, de los dibujos animados, del cine, de las películas de terror, es una constante ironía acerca de la cultura de masas. La forma en que entran a escena los personajes es casi siempre divertida. Trufaldino, como el conejo Bugs Bunny, introduce primero su cabeza, y con su medio cuerpo horizontal sobresaliendo en un costado, anuncia su entrada, mirándonos con la cara llena de risa, como si apareciera desde el borde de la portada de una revista de historietas. Otras veces los personajes entran embozados, de espaldas al público, o avanzan un pie lentamente y retroceden como ante el peligro de ser vistos, y todo esto en medio de una aterradora música incidental muy bien creada por Andrea Bodenhöfer. Ya en acción, los personajes pueden caer en grupo al suelo si les anuncian algo inesperado, se desplazan con pasitos cortos y de lado, es decir, todo en el estilo

de los dibujos animados. Es una indudable ironía hacia una cultura hecha de mass media, a la que Ramón Griffero ha aludido ya en obras anteriores, y que tiene la doble ventaja de emplear signos que, aun dentro de su anomalía e irrealidad, constituyen referencias claras, de fácil lectura, y que proyectan una crítica a la cultura contemporánea.

Eso es muy Ramón Griffero, pero ¿desvirtúa a Goldoni? No. Por el contrario, le da un lenguaje actual que le permite seguir siendo moderno”.⁶

La escenografía de Ramón López fue sin duda aportadora a la concepción de dirección:

“La producción limitaba con lo operativo. La cantidad de elementos y accesorios, el vestuario pintado a mano, el maquillaje y las máscaras, la misma inclusión de temas musicales con la banda de sonido y su relación con el diseño y el espacio, iban conformando algo que nos atraía y empujaba a todos los que participamos en el equipo. Todo tenía connotación de gran espectáculo. Había que optar por la postal. Esta opción no era sólo en lo visual. Creo también que empapó el trabajo actoral hasta la médula. La sensación permanente durante los ensayos y la ejecución técnica, era la de una fiesta. Nunca se perdió el humor. El ambiente de trabajo y el involucramiento de todos fue total.

Pero yo también quería rescatar la magia y probar la artificialidad de los teatros del Renacimiento con la grandeza de aquellos creadores. Enfrentar al público de hoy, entre el que me incluyo, a la caja-cuento. Redescubrir las técnicas de los telones pintados con todas las reglas del juego, hacer un homenaje particular al trompe l’oeil construido con todo el rigor matemático de las leyes teatrales de la época. Manejar la ilusión visual haciendo que el público se deje engañar a conciencia y aceptándola con pureza. Rescatar el encanto de la ingenuidad y combinarlo con nuestra modernidad. Acoger la ironía y la estética de nuestro milenio que está por terminar. Reencontrarnos con la esencia del eclecticismo teatral. Un retorno a las fuentes sin caer en la reconstrucción arqueológica ni la gravedad ilustrada. En fin, una humorada en serio”.⁷

Sin duda, se estaban encontrando formas propias que permitían en el Teatro de la Universidad Católica, a través de la investigación en lo escénico, dar contemporaneidad a la visión de los clásicos.

• Ciclo de dramaturgia chilena

En 1988, al cumplir 45 años el teatro en la Universidad Católica, la Escuela quiso reeditar la tradición instaurada por Eugenio Dittborn de hacer un ciclo de obras de dramaturgia chilena. El buen resultado del IV Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn, de 1987, dio pie a ello. Por primera vez, se decidió poner en escena los tres primeros premios del reciente Concurso Premio Centenario UC., como estrenos consecutivos del Teatro. Uno de ellos fue montado por un director de *la casa*, Raúl Osorio, en tanto fueron llamados para dirigir los otros a directores de gran actividad en el teatro independiente, ligados a este Teatro desde los tiempos de la Reforma Universitaria y la EAC: Jaime Vadell y Gustavo Meza. Como le ocurriera a don Eugenio en su primer ciclo de teatro chileno en 1957, los resultados fueron polémicos y dispares. En todo caso, la idea de dar oportunidad a los dramaturgos chilenos que escriben *textos dramáticos* de confrontar su trabajo con la puesta en escena se mantiene como un principio válido, distando de la intención de realizar un teatro de éxito probado. Curiosamente, dos de los tres dramaturgos eran chilenos residentes en el extranjero.

6. Letelier, Agustín: *El servidor de dos patrones*. Diario El Mercurio, 2 de julio de 1989.

7. López, Ramón: *Ideas del diseño escenográfico de “El servidor de dos patrones” o la nostalgia por la ilusión*. En Revista Apuntes Nº 99, 1989.

“La Pachamama”

En junio de 1988 se estrena en la Sala uno del Teatro, dirigida por Raúl Osorio, **La Pachamama**, obra del autor chileno exiliado en Alemania Oriental, Omar Saavedra. Si bien Saavedra había realizado una exitosa labor profesional en Alemania, a través de novelas, cuentos, radioteatros y obras para teatro, en Chile sólo se le conocía a través de la puesta en escena de **Amapola**, que dirigiera en 1985 Abel Carrizo.

Ubicada en un país mítico altiplánico, desarrolla la alegoría de un pueblo al que se le ha prohibido hablar del mar, el que lucha por conquistar ese espacio de sueño y de libertad. Los personajes construyen con totoras una nave gigante, que les permitirá alcanzar su utopía, al lograr ser más hábiles que el Presidente Vitalicio Quinto Chasán y su lugarteniente Silvita.

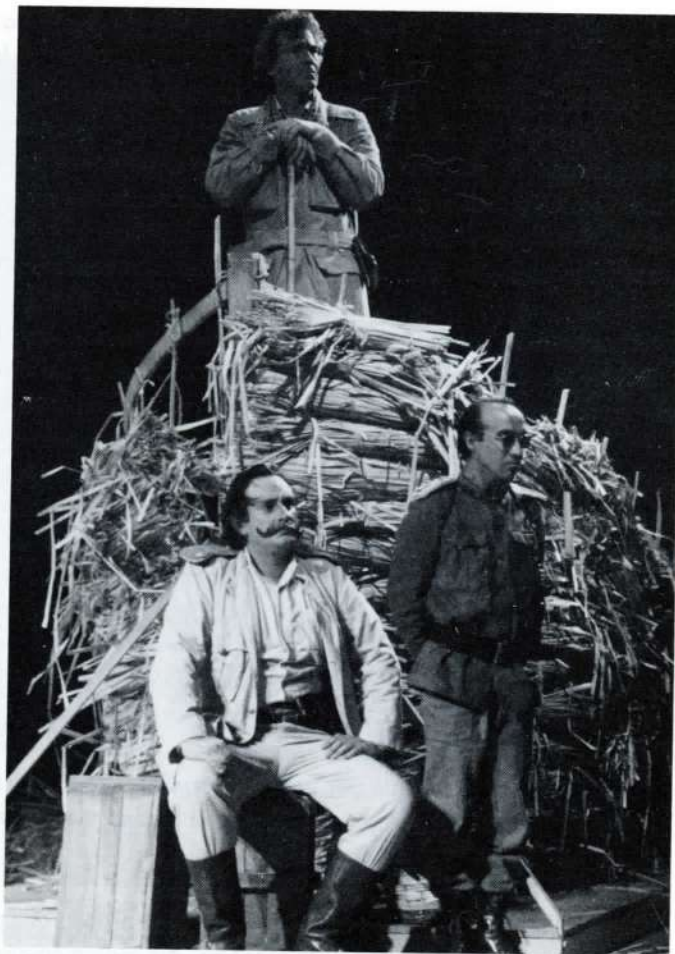
Alguna crítica especializada (Juan Andrés Piña), académicos (Luis Vaisman) y dramaturgos (Egon Wolff) resaltaron la anacronía de la obra, basada en una visión estética e ideológica propia de Brecht, desarrollada en América en los años 60. La alegoría se veía como un pretexto didáctico acerca del poder social que apelaba a un activo rechazo del orden vigente.

Sin embargo, hay quienes valoran la obra desde otra perspectiva, como la profesora de la Universidad de Londres, Catherine Boyle:

*“... lo más importante de esta producción, creo, no fue el mensaje, que también tenía su valor, sino la manera de comunicar una idea. La puesta en escena fue excelente, imaginativa, graciosa. Además, se notaba la continuación de una línea de teatro desarrollada en los setenta, y es de la que venimos hablando: la importancia asignada al juego, y más significativa aún, al proceso de creación. A lo largo de **Pachamama** se construye un barco, y ciudadanos que existen en un espacio social vacío donde no tienen poder, donde ‘no son sociedad: son solo el soporte de un símbolo’, participan en un proceso de crear que es también una manera de reivindicar un posible futuro. La utopía se usa como táctica teatral, como uno de los lugares del encuentro de la imaginación y la plástica, como una manera de crear, dentro del espacio disponible, una posibilidad, quizás una ilusión de control, de autonomía, y es, sobre todo, un pretexto para el juego escénico”.*⁸

Los personajes protagónicos de Quinto Chasán, interpretado por Gonzalo Robles, y su lugarteniente Silvita (Aldo Parodi), fueron enfocados de modo marcadamente farsesco en la puesta en escena, prestándose muchas veces a una actuación que acicateaba al público a través de sus juegos cómicos.

8. Boyle, Catherine: **Sobre como el espacio teatral chileno se hizo femenino. Una visión desde afuera.** En el Teatro Iberoamericano. Editora M. de la Luz Hurtado. Revista Apuntes N° Especial, 1992, pg. 162.



Pachamama, dirección de Raúl Osorio. En la foto: Eduardo Barril, Gonzalo Robles y Aldo Parodi. TEUC, 1988.

“Oscuro vuelo compartido”

Su título original era **Fragmentos de alguien**, pero para su escenificación en el Teatro de la Universidad Católica, Jorge Díaz prefirió llamarla **Oscuro vuelo compartido**. Dirigida por Jaime Vadell, se estrenó quince días después que **Pachamama** en la Sala 2. Sus tema y estética eran muy diferentes. **Oscuro vuelo compartido** trata de la juventud drogadicta (heroína) en una sociedad de consumo saturado de modernidad y soledad. De lo pesadillezo de la vida del que entra al círculo cerrado del vicio, la delincuencia y la policía anti tráfico de estupefacientes. Es un ambiente propicio para que caigan presos en él personalidades psicóticas o con fuertes carencias afectivas, que establecen intrincadas relaciones personales. La sensibilidad, el amor y la confianza naufragan, pero también pueden surgir las fuerzas para la rehabilitación.

El trasfondo antropológico de la obra es más del mundo europeo que del latinoamericano, donde esa realidad es parte de otro tipo de decadencia y pobreza. No cabía una puesta realista costumbrista, pero tampoco la dirección dio en el clavo de una verdad social y psicológica que sostuviera la obra. Experiencia frustrada a pesar de contar con un buen texto dramático, deja en el aire la pregunta acerca de la difícil ecuación dirección-texto dramático aportado por un dramaturgo ausente del proceso creador.



Jorge Acetiluro

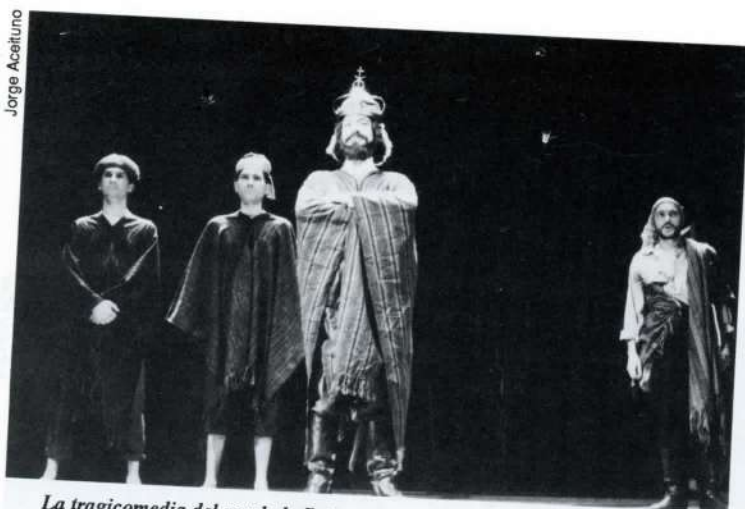
Oscuro vuelo compartido, dirección de Jaime Vadell. En la foto: Gregory Cohen, Loreto Valenzuela y Agustín Moya. TEUC, 1988.

“La tragicomedia del rey de la Patagonia”

En enero de 1989 sube al escenario del Teatro de la Universidad Católica, dirigida por Gustavo Meza, la tercera obra del Ciclo de Dramaturgia Chilena: **La tragicomedia del rey de la Patagonia**, de Andrés del Bosque.

“Esta obra, basada en un acontecimiento histórico nuestro ocurrido hace sólo ciento veinte años, nos transporta por el recorrido y experiencias que Orellie Antoine I^o, personaje romántico y casi mítico, tiene frente a los distintos personajes que son coprotagonistas de su epopeya en Chile. Se produce así el encuentro entre tres culturas: la del Segundo Imperio de Napoleón III, el fuerte mundo mapuche independiente y la de un Chile en reordenamiento político y definiendo su identidad. Esta mezcla de ficción y realidad hace de este relato dramático de opereta de fin de siglo una obra llena de humor, lirismo e ironía, que nos hace reflexionar sobre nuestro acontecer y nuestros mitos”.⁹

9. López, Ramón: *Temporada teatral 1989*. En programa de la obra **La tragicomedia del rey de la Patagonia**, Teatro UC. 1989.



La tragicomedia del rey de la Patagonia, de Andrés del Bosque. TEUC, 1989

Si bien fue la obra con menor cantidad de espectadores del ciclo, recibió la crítica más elogiosa para el texto y la puesta en escena. Agustín Letelier, conocedor del texto original, echó de menos la locura disparatada de la primera versión, pero quienes se relacionaron con la obra a partir del escenario encontraron valores de interés en las actuaciones (destacando la de Ramón Núñez como Orellie y la de Silvia Santelices como la prostituta Verónica), la escenografía de Ricardo Cruz y la música de Tomás Lefevre.

Sabemos que la escenificación de personajes mapuches es muy difícil en el teatro (ahí está la frustrada experiencia de Eugenio Dittborn con **Arauco domado**), y que también es un desafío tratar con verdad hechos relativos a su historia. En esta oportunidad, este escollo fue salvado, como lo demuestra el homenaje que la Confederación Indígena de Chile rindió al autor y al elenco por la *autenticidad de su texto y la justicia histórica*.

Teatro Latinoamericano: "Esperando la carroza"

Se reafirma la especial afinidad que el Teatro UC tiene con la dramaturgia uruguaya, al montar en 1987 **Esperando la carroza**, de Jacobo Langsner. En 1972 se había estrenado de este autor **La gotera en el comedor** que poseía un tratamiento similar a esta obra. El *grotesco criollo* o sainete rioplatense está aquí en su máxima expresión: un humor negro brutal juega con las características típicas de una familia de clase media, las que quedan en evidencia ante la supuesta muerte de la madre. En el tono de **La nona**, exagera los excesos e hipocresías de estos seres humanos, en una gran metáfora acerca del despiadado egoísmo y materialismo de ese grupo social, presionado por las exigencias de la sociedad urbana moderna.



Esperando la carroza, de Jacobo Langsner, dirección de Raúl Osorio. TEUC, 1987

Aunque no alcanza el rotundo éxito del sainete nacional **Su lado flaco** exhibido en 1985, **Esperando la carroza** tiene gran acogida popular: 40 mil espectadores. Raúl Osorio, su director, escoge un reparto de actores de vena cómica y lúdica: Lucy Salgado, Sergio Urrutia, Mónica Carrasco, María Castiglione, Yoya Martínez, Ramón Núñez, y alumnos de la Escuela como Paulina Urrutia. La crítico del Diario La Epoca Luisa Ulibarri, aunque echa de menos mayor hondura psicológica en el trabajo del autor, resalta los valores de la puesta en escena:

“Esperando la carroza es, en versión del Teatro de la UC, no tan máquina irrisoria como ejercicio de ritmo y fluidez teatral. Realista pero con algunos elementos simbólicos -las sábanas color canela que cuelgan en la platea y escenario; los ruidos y quebraciones en momentos clave- hay un constante desdoble y trasfondo de humor-dolor. Y una comedia de situaciones unida por el tragicómico hilo central más las entrelíneas de sus diálogos y actuación. (...) El montaje de Raúl Osorio enfatizó en un ritmo rápido, fluido, galopante y deliberadamente histérico, lo que a ratos asimila la historia a la de una familia en una película neorrealista italiana. La obra cumple con el objetivo de entretener atragantando y hacer reír reflexionando”. (25 de mayo de 1987).

• Creaciones teatrales integrales de grupos de jóvenes

La Sala 2 de la Universidad Católica da sus frutos en estos años. En especial, grupos de ex-alumnos de la Escuela de las generaciones ingresadas desde 1979 están efectuando experiencias teatrales en las cuales ellos tienen la autoría de todas sus fases creativas: dramaturgia, dirección, actuación, música, escenografía, vestuario, etc. Ya sea alrededor del teatro infantil o del teatro para público general, son capaces de perfilar una estética y una propuesta teatral, la que tiene rasgos distintivos y propios del grupo en cuestión. No se trata de montajes aislados, realizados sobre la base de un contrato laboral en que cada uno asume su parte, sino que cada creación corresponde a un proyecto personal y grupal más amplio y trascendente. Su acogida por el Teatro de la Universidad Católica es un momento que aprovechan para experimentar sus propuestas sobre la base de una producción, una asesoría artística y un circuito de público ya conformado.

“Computación última generación”

La línea de teatro infantil es especialmente estimulante para estos grupos que están definiendo su estética y formas de creación teatral. En 1987, Rolando Valenzuela crea y dirige **Computadora última generación**. Nuevamente aportando una visión ecologista, esta obra se pregunta acerca de los usos de la nueva tecnología y la informática en relación a valores humanistas y de sabio loco, una cangura, un zorro y un extraterrestre son los personajes alegóricos de la obra. “Cuenta con tal cantidad de elementos visuales y musicales que mantiene la atención del público sin decaer durante los sesenta minutos de duración”.¹⁰ La estética posmoderna también hace ahí su aparición:



Computadora última generación, de Rolando Valenzuela. TEUC, 1987.

*“La obra tiene algo de historieta y mucho de imágenes televisivas como las de dibujos animados. Lo que se ve en escena puede recordar fácilmente a Superman o a los incontables monitos espaciales de la televisión”.*¹¹

10. Una atractiva computadora en Teatro UC. El Mercurio, 2 de junio de 1987.

11. Valenzuela, Rolando: Entrevista en Diario La Epoca, 31 de mayo de 1987.

“La historia sin fin”

Una creación teatral de auténtico interés es el que realiza el grupo dirigido por Horacio Videla a comienzos de 1988. Con experiencia en teatro callejero, más tarde participarán en la creación de **La Negra Ester** en el Gran Circo Teatro. **La historia sin fin** se basa en la novela **La historia interminable** del alemán Michael Ende. El lenguaje escénico y la organización textual de la obra excede con creces el rótulo de obra infantil, para convertirse en “*teatro interesante y bien hecho*. Apela a la imaginación, produce imágenes compuestas de color, de ritmo ágil, de música y de acciones con claves de historia para niños pero que se dirigen a todos”.¹²

De gran teatralidad, se nutre de fuentes artísticas y tradiciones escénicas variadas:

“Sin recursos espectaculares, salvo una trampa por donde surge y desaparece el gran enemigo y sus esbirros (metidos en buzos y escafandras estilo espaciales). La Nada; se obtiene tanto efecto como con los trucos millonarios de los filmes de fantaciencia más avanzados. El público aplaude espontáneo ante aciertos como la presencia de Morla la vetusta, con sus múltiples manos, armada ante su vista en una disciplinada y efectiva demostración de sus multitalentos interpretativos, estado físico, sincronización y elementos plásticos unidos a ese total.



La historia sin fin, dirección de Horacio Videla. TEUC, 1988.

Elementos de teatro oriental, en telas, cintas, detalles de rico efecto; el uso de columpios para determinar los vuelos de los personajes en este extraño y personal mundo de fantasías creado por la mente del protagonista; los factores de teatro callejero de fuerte visualidad y los zancos, parte ya de este estilo nuevo, se unen al uso de la música que es propia de este grupo. Sobre el escenario, sin crear la menor separación, se verán siempre los instrumentos diversos que usan los actores-músicos y de allí emanarán lo que anticipa, acompaña o rubrica cada momento especial de la historia.

El elenco es joven, con tareas interpretativas y creativas compartidas y una mano sólida en la dirección de Horacio Videla que opera con un

equipo idóneo, exigido de modo inteligente y capacitado en una forma de actuación que aproxima todas las expresiones escénicas actuales: danza - teatro - plástica - música. Importante es la tarea del músico activo presente en escena como el propio director. Piano, clarinete, flauta no tienen misterios para Guillermo Aste, tampoco el sintetizador ni la percusión”.¹³

“El rap del Quijote”

Similar creatividad a la exhibida por **La historia sin fin** despliega, en 1989, **El rap del Quijote**. Creada también por ex-alumnos de la Escuela de Teatro UC que forman el grupo La Troppa, toman esta vez como inspiración a **El Quijote de la Mancha**. Con algunos problemas de dramaturgia en el segundo acto, que no mantiene el ritmo y las claves dramáticas instaurados en el primero, no obstante es una obra de exuberante creatividad escénica:

12. Letelier, Agustín: “La historia sin fin”: ¿Teatro para niños? En Diario El Mercurio, confirmar fecha).

13. Montecinos, Yolanda: “La historia sin fin” para niños y público adulto, inteligentes. En Diario 17 de mayo de 1988.



El rap del Quijote. En la foto: Juan Carlos Zagal, Jaime Lorca y Laura Pizarro. TEUC, 1989.

“El grupo consigue un buen nivel general de puesta en escena, accionando en utilería, cambios de personajes, situaciones, golpes de efecto, una aleación bastante efectiva. La parte de expresión corporal, desplazamientos y coreografía, en ocasiones, es vital e incluye la labor de algunos pasajes cantados y acrobáticos. Todos los participantes revelan una actuación comprometida, grata y de ensamblamiento evidente y en cuanto a enfoque general evidencian aquella libre disposición de algunos equipos jóvenes que escogen los recursos más diversos para obtener un lenguaje expresivo valedero.

Jaime Lorca como don Quijote, Max Corvalán, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal asombran por su

vitalidad escénica, la amplitud de sus recursos y la facilidad con que superan todo tipo de pequeñas hazañas teatrales. Ofrecen un espectáculo cuidado, de un barroquismo pop irresistible”.¹⁴

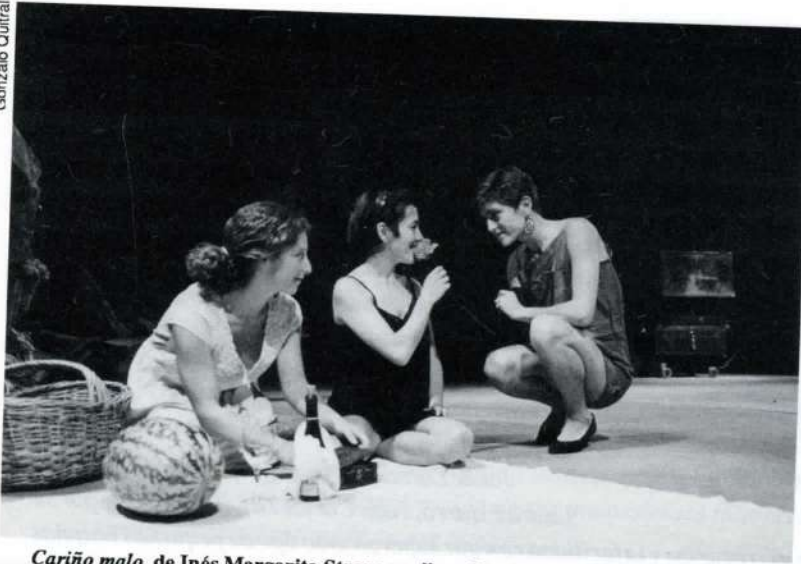
“Cariño malo”

Es **Cariño malo** una obra sobre un mal de amor femenino, realizado (casi) íntegramente por mujeres. Autora (Inés M. Stranger), directora (Claudia Echenique), música (Magdalena Soto), actrices (Claudia Celedón, Giselle Demelchior, Paulina García), diseñadora de vestuario (Alejandra Muñoz), escenógrafa (Marcela Correa) y productora Elizabeth Rodríguez) son mujeres que están afirmando su creatividad teatral a través de intensos

14. Montecinos, Yolanda: “Rap del Quijote” una fantasía años 80 del Hidalgo Manchero. En Diario La Nación, 4 de julio, 1989.

Grupo de trabajo de *Cariño malo*. Atrás: Magdalena Soto, Marcela Correa, Claudia Echenique, Alejandra Muñoz; adelante: Elizabeth Rodríguez, Inés Margarita Stranger, Paulina García, Giselle Demelchior y Claudia Celedón. TEUC, 1990.





Cariño malo, de Inés Margarita Stranger, dirección Claudia Echenique. En la foto: Giselle Demelchior, Paulina García y Claudia Celedón. TEUC, 1990.

tar en ésta, su sala". De esta manera se establecen los lazos de continuidad en este Teatro, con el inevitable y esperanzador recambio de generaciones. Y no es que sean superticiosas, pero todos los que participaron en este montaje (y los que asistieron a la ceremonia de *bautizo*) sintieron la *presencia* de don Eugenio en la sala.

No fue propiamente una creación colectiva con apoyo de un dramaturgo ni una obra de autor escrita en soledad. Fue un trabajo arduo, de interacción y estimulación recíproca, cada una aportando al trabajo creativo de la otra pero cautelando en último término su especificidad. La obra tenía un texto básico, que establecía la función psicológica y existencial de los personajes, estilo lingüístico, forma teatral de definir al hablante, el tiempo dramático, las relaciones. Las actrices fueron improvisando la escenificación de ese texto abierto, aportando imágenes dramáticas, acciones, relaciones, guiadas por la directora. La retroalimentación entre estos elementos, incluida la música, los objetos, etc., fue dando forma textual y escénica a la obra, que fue avanzando simultáneamente en estos planos. El resultado fue una profundización simbólico-expresiva de la obra, que exploraba en la dimensión psicoanalítica y ritual del duelo amoroso.

Obra controvertida, como todas las que plantean una visión de mundo desde la mujer (tema por lo demás recurrente en las puestas de la Católica desde la última década), hubo un gran sector del público y de la crítica que la apoyó de manera entusiasta:

"Con una escritura puntual, concisa, emotiva, económica en la desmesura —y un montaje donde la actuación, la visualidad y la música están al servicio de una esmerada síntesis teatral—, Cariño malo se transforma en la mirada inteligente y reflexiva que invita a la risa, pero también al remezón. No hay una historia lineal sino fragmentos—¿cómo no recordar a Marguerite Duras y la Yourcenar?— donde tres almas en pena van de la risa al llanto, de la rebelión a la desesperación, de la rabia al más revitalizante despertar, y ya otra cosa mariposa!

Sólo en este contexto se entiende el desgarrador y divertido match de box, campeonato de baile y 'conquista y seducción del match', tan logrado con la excelente entrega y expresividad gestual de Claudia Celedón. Sólo así también la sandía reventada por Amapola en medio del escenario, y el entierro de esa novia —o las ilusiones— en ritmo de gospel y lamento negro.

Claudia Echenique, la directora, optó por un trabajo de simbolismos y guiones humorísticos sugeridos en el texto, pero también creando un conjunto de situaciones y desplazamientos escénicos de bastante elocuencia visual". 15

procesos personales y de trabajo grupal. La iluminación está a cargo de Ramón López y la producción, para el Teatro UC, de Guillermo Murúa, quienes se integraron al proyecto desde sus funciones específicas.

Al grupo de *Cariño malo* le tocó la responsabilidad de realizar la primera puesta en escena en la Sala 2 del Teatro con el nombre de Sala Eugenio Dittborn, bautizada como tal en diciembre de 1989, al cumplirse diez años de la muerte del maestro. Claudia Echenique alude a ello en el programa de la obra: "¡Salud, don Eugenio! No lo conocí personalmente pero he oído hablar mucho de usted. Es un honor para nosotras es-

Esta obra realizó una serie de giras dentro y fuera de Chile (Argentina y Colombia). Especialmente en Colombia, tuvo críticas muy elogiosas y comprensivas del entramado psicológico y simbólica de la puesta en escena.

“Una vida en el teatro”

Lo que empezó como una excepción: tocar las crisis y pulsiones creativas de un gran personaje del arte teatral (**Sarah Bernhardt**), con el tiempo pasó a ser un tema de reiterado interés en el Teatro de la Universidad Católica. El creador es un sujeto que aparece como un punto de cruce de experiencias humanas de fuerte significación metafórica, en su afán de re-crear la realidad estéticamente a partir de su propio talento y visión original de las cosas.

Ahora es la obra del autor norteamericano David Mamet **Una vida en el teatro** la encargada de explorar en la intimidad del actor. Los temores, secretos, trucos, habilidades, egolatrías y autoimagen mítica del actor en decadencia, se confrontan dramáticamente a las ganas de aprender, idealismos e inseguridades del actor que recién comienza su vida en el teatro. Dos actores ven su respectivo pasado y futuro posible en el otro y su propio presente en el espejo del camarín, que les devuelve su imagen real cada noche al entrar y salir del escenario.

Comedia inteligente, de chispazos sintéticos que dan luces sobre estas historias de vida y de emociones complejas, fue dirigida por Héctor Noguera y actuada por los hermanos Núñez. Ramón, quien encarna al actor maduro, y Rodrigo, recién egresado de la Escuela, quien representa al actor debutante. Los tres habían compartido en la experiencia docente, y tenían una historia personal y artística en común. El resultado fue un trabajo muy afiatado y maduro, que se transformó en una clase de dirección y actuación teatral apoyada en esta obra que reflexiona sobre quienes ven confundirse su vida personal con los personajes que representan noche a noche en el escenario.



Una vida en el teatro, dirección de Héctor Noguera.
En la foto: Rodrigo Núñez y Ramón Núñez. TEUC, 1989.

• Acogida a otros grupos teatrales

Junto con continuar la experiencia de exhibir en el Teatro obras de grupos internacionales en gira que tienen algo que aportar en lo teatral (por ejemplo, en 1988 el Watermill Theater de Inglaterra presentó **Educando a Rita**, la compañía de teatro francesa La Rumeur, dirigida por Patrice Bigel, presenta **Circuitos clandestinos**, realizada sobre un novedoso lenguaje gestual posmoderno, el Odin Teatret de Dinamarca presenta dos obras, **Judith** y una obra para niños y el National Touring Company realiza una temporada con **Hamlet**), se impulsa una política más sistemática de relación con el teatro mundial. Por ejemplo, se firma un convenio con el Goethe Institut para traer montajes alemanes de vanguardia y realizar talleres para actores jóvenes.

15. Ulibarri, Luisa: “**Cariño malo**”: historia bien chilena reconocible y universal. Diario La Epoca, 19 de abril de 1990.

Jean Betezine



SE PRESENTAN
EN EL TEATRO UC

Circuitos clandestinos, de Patrice Bigel.
Teatro La Rumeur, 1988.

José Ibáñez



La tierra no es redonda, dirección de Alfredo Castro. En la foto:
Paulina Urrutia y Roxana Campos, 1990.



Claudio di Girólamo

Marengo, del Taller Teatro 2, dirección de
Claudio di Girólamo. En la foto: Roberto Poblete,
Mauricio Pesutic y Rodolfo Bravo. 1989.

También se establecieron convenios con grupos nacionales independientes, a la manera como a fines de los 60 y principios de los 70 se apoyó al Grupo Aleph. Se trataba de grupos que habían hecho un trabajo experimental congruente con la línea desarrollada en la Sala Eugenio Dittborn y que no tenían acceso a una sala adecuada a sus necesidades expresivas. Es así como en mayo de 1989 se presentó **Marengo**, de Mauricio Pesutic, Roberto Poblete y Rodolfo Bravo, dirigidos por Claudio di Girólamo. De alguna manera, era la continuación de la búsqueda creativa iniciada por Pesutic en el Taller de Dramaturgia que dio origen a **Antonio, No sé, Isidro y Domingo**. Asimismo, en octubre de ese año, se presentó **La tierra no es redonda**, creación del Teatro de la Memoria dirigida por Alfredo Castro, que recrea **El libro de Cristóbal Colón**, de Paul Claudel, autor que fuera estrenado por el Teatro de Ensayo. Participaban como actrices algunas ex-alumnas de la Escuela (Verónica García-Huidobro, Paulina Urrutia).

IV. CONSOLIDACIÓN DE LA DOCENCIA DE PRE-GRADO



El rey se muere, montaje de alumnos dirigido por Willy Semler. En la foto: Laura Pizarro, Juana Núñez, Juan Carlos Zagal y Alvaro Pacull, 1986.



Los encantos de la culpa, en curso de Ramón Núñez, 1987. En la foto: Claudia Gwynn, Remigio Remedy, Mario Costa y Lorene Prieto.

Ana M. González



Ana M. González

La docencia ha seguido su desarrollo natural al aplicarse el currículum, reformado en 1985, en integridad. Ello permite que en 1989 se titulen nueve alumnos y que se siga realizando extensión docente con algunos de los montajes de los cursos más avanzados. En 1987, el profesor Ramón Núñez puso en escena el autosacramental *Los encantos de la culpa*, mientras el



Ramón López

Montaje de alumnos en el curso Percepción plástico-visual, del profesor Ramón López, 1987.



La maratón, proyecto de título año 1987. En la foto: Felipe Castro, Rodrigo Núñez y Paolo Conte.

El diario de Ana Frank, montaje de alumnos dirigido por Ramón Núñez, 1988. En la foto: Alexei Vergara y Andrea Valle.

profesor Raúl Osorio trabajó con los alumnos a Jorge Díaz (**Topografía de un desnudo**). En 1988, los alumnos de Ramón Núñez montaron **El diario de Ana Frank**, y Rodolfo Bravo trabajó con alumnos el proyecto de título **La maratón**, de Confortes, obra en la que él actuó hace algunos años en el Teatro de Comediantes, esa vez dirigido por Raúl Osorio. Esta última versión realizó giras por el país y se presentó en el Parque Bustamante. En 1988 se montaron **La trágica historia del Dr. Fausto**, de Marlow, y en 1989, **El rey se muere**, de Ionesco, ambas obras dirigidas por Willy Semler, **Traición**, de Harold Pinter, a cargo del profesor Ramón Núñez, **El burlador de Sevilla**, de Tirso, trabajada por Alberto Vega, y **El rinoceronte**, de Ionesco, puesta en escena bajo la responsabilidad docente de Claudio Pueller.

Como profesores, se incorporan algunos ex-alumnos, como Gabriel Prieto y Alvaro Pacull, y profesionales innovadores del medio teatral independiente, como Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra y Willy Semler.

Alumnos ingresados a la Escuela en este período

Promoción 1989

Claudia Burr, Javiera Cerda, Larissa Contreras, Alikei Constancio, Pamela Díaz, Patricia Fernández, M. José Galleguillos, Pablo Macaya, Rodrigo Muñoz, Alfonso Sánchez, Marcelo Sánchez, Irene Torrejón, Lilian Vásquez, Luz María Yacometti.

Promoción 1990

Macarena Baeza, Luis Becerra, Juan Claudio Burgos, Natalia Calderón, Jimena Carrera, Jimmy Daccarett, Verónica Duarte, Noele Durandín, Isabel Fogliatti, Francisca Imboden, Carolina Gimeno, Rocío Mendoza, Ricardo Orozco, Cristián Ortega, Ricardo Pinto.

V. INVESTIGACIÓN DE LO TEATRAL

La investigación interdisciplinaria **Teatro y Psicología** se avoca al estudio de obras dramáticas de estructura vertical como las de Samuel Beckett (**Final de partida**, entre otras). Su comprensión profunda requirió adentrarse en los planteamientos de Bion, importante psicoanalista inglés del último tiempo, quien produjo grandes influencias en este grupo de profesores. También fue necesario explorar en otras disciplinas y marcos teóricos que complementaran la visión. Es así como se integró al equipo de profesores de la Escuela de Teatro y de la de Psicología el sociólogo Pedro Morandé, quien aportó su reflexión acerca de cultura y modernidad. La invocación a Morandé a que incluyera al teatro dentro de su teorización sobre la cultura latinoamericana redundó en diversas conferencias que ofreció a profesores y alumnos, y artículos publicados en Revista Apuntes (**En busca de la experiencia de pertenecer**, Apuntes N° 95, 1987 y **Teatro y cultura latinoamericana**, Apuntes N° 98, 1989).

El estudio de la historia del teatro chileno tomó un nuevo impulso estos años, dando origen a un proyecto de investigación de largo plazo iniciado en 1987, que se prolongará durante siete años de trabajo. Se trata de realizar una historia de un siglo de teatro chileno, desde 1890 a 1990, a partir de tres dimensiones básicas estudiadas cada dos décadas. La primera dimensión es la historia del país y del espectáculo teatral entendido como institución. Se reconstruyó la nómina de compañías que funcionaban en el país o que realizaban giras desde el exterior, sus sistemas de producción (formas creativas, tradiciones actorales y de escenificación, principales creadores y productores, génesis, transmisión y renovación del oficio teatral), sus repertorios habituales, géneros, estilos y autores que se llevan a escena, sus formas de circulación (salas, públicos), la legislación que regula la actividad, su relación con el Estado, la sociedad y el ambiente cultural, etc. Esta área de investigación fue realizada en un inicio por Giselle Munizaga y Anne Bravo, para luego ser continuada por el crítico teatral Juan Andrés Piña.

La segunda dimensión es la crítica teatral. Interesa descubrir qué función cumple en cada período estudiado este mediador entre el espectáculo teatral y el público. Quiénes y dónde realizan crítica teatral, cuáles son los

parámetros de validación de este arte, cómo se estructura el metalenguaje que es la crítica, qué se puede percibir del sistema teatral existente a través de ella, etc. La profesora Consuelo Morel integró el primer año este equipo de trabajo, y luego continuó en esta área el crítico teatral y profesor de la Escuela Eduardo Guerrero.

La tercera dimensión fue la dramaturgia chilena. A través del rescate y lectura de un corpus muy amplio de obras chilenas escritas en cada período, se identificó a los dramaturgos, sus temas, géneros, lenguajes, formas de articulación dramática. Se les vinculó con los problemas y acontecimientos históricos del tiempo en que les tocó crear, con los movimientos artísticos, teatrales y literarios nacionales y mundiales, se buscó establecer su aporte específico a la construcción de una dramaturgia nacional y latinoamericana. La profesora María de la Luz Hurtado y la actriz y directora Claudia Echenique abordaron esta área.

El proyecto fue coordinado por María de la Luz Hurtado y en su origen estuvo vinculado a una convocatoria latinoamericana realizada por el investigador Fernando de Toro para elaborar una historia del teatro de este continente a partir de enfoques comunes de investigación.

Los proyectos **Teatro y Psicología e Historia del Teatro Chileno: espectáculo, crítica y sistema textual** fueron apoyados por consecutivos aportes del FONDECYT.

Ya nos hemos referido a los Talleres de Experimentación Teatral que alimentaron la creación desde el trabajo del texto y de la puesta en escena, y que dieron origen a producciones como **La vida es sueño**. También, como forma de ofrecer espacios de perfeccionamiento actoral, se realizó el taller del director estadounidense Paul Zimet, en el que participaron profesores de la Escuela y actores del medio profesional. En el comentario acerca de este taller, dice una de sus participantes, Loreto Valenzuela:

“Fue un mes de trabajo intenso, en el cual nos dimos cuenta de lo amplia, precisa y contundente que puede y debe ser una proposición actoral. El actor debería ser un profesional capaz de hacer proposiciones nítidas al director y no estar tan supeditado a las indicaciones de éste. Pero para ello hay que saber cómo trabajar solo. En suma, con Paul Zimet hubo una excelente oportunidad de re-entrenarse, revisarse y aprender (y darnos cuenta de lo importante que son este tipo de instancias de perfeccionamiento)”.¹⁶

VI. EXTENSIÓN Y COMUNICACIÓN

• Revista Apuntes

En 1987 se da un giro trascendental a la concepción y formato de la Revista Apuntes. Los profesores Consuelo Morel, Raúl Osorio y María de la Luz Hurtado (quien asumió el cargo de Directora de ésta) formaron un Comité de Evaluación y Proyecto de Reformulación de Revista Apuntes, el que concitó el interés de la Vicerrectoría Académica y de la Escuela. El N° 95, publicado en la primavera de 1987, ya concretó la nueva concepción. En su Editorial, plantea:

“Hemos creído importante cambiar la función de la revista, generando un ámbito público de encuentro de ideas y experiencias acerca de la práctica y el análisis del teatro. Un espacio donde se puedan defender planteamientos y puntos de vista, generar polémicas, explicitar y objetivar la reflexión que subyace a la experiencia.

Deseamos ir conformando una revista que colabore a que profesores y alumnos de nuestra Escuela,

16. Valenzuela, Loreto: **Paul Zimet: experiencias de un taller**. Revista Apuntes N° 98, 1989, pg. 114.

incluyendo a todos los que hacen este oficio en Chile, presenten sus opciones frente al teatro actual, expuestos a los desafíos de ser adecuados intérpretes de su tiempo, y a través de una discusión amplia y generosa tomar conciencia de nuestras capacidades y limitaciones que nos sitúan frente a un destino común.

Esta Revista estará abierta a la colaboración de todos aquellos artistas e intelectuales que deseen exponer un pensamiento fundado y aportador respecto del teatro. Tendrán cabida en ella tanto reflexiones acerca de la actividad teatral del momento, como de principios teóricos y metodológicos de validez más general en cualquiera de las áreas de este arte. Aportes de técnicos y teatristas latinoamericanos y del resto del mundo también serán promovidos, así como también de los realizados en el resto del país".

No sólo se modificó el contenido de la revista y su relación con el medio, sino también en forma muy importante el formato. Este fue diseñado por especialistas, con un papel y tapas de calidad y muy especialmente, con diseño gráfico y muchas fotografías de los espectáculos comentados en sus páginas. Con ello se quiso destacar lo intraducible a otros códigos del lenguaje visual del teatro, y propender a la conservación de su memoria en vistas a la inexistencia en Chile de un archivo audiovisual del teatro chileno.

Desde el N° 96 en adelante se incluyó el texto completo de una obra de teatro chileno, en general, la considerada más valiosa en la última temporada.

Apuntes tuvo una periodicidad semestral, y definió secciones permanentes dentro de ella: **Reportajes a las principales puestas en escena del semestre**, a partir de artículos elaborados por los propios creadores del espectáculo (autor, director, actores, escenógrafo, productor, etc.), de comentarios de personas de disciplinas que pueden aportar a su comprensión crítica (historiadores, psicólogos, sociólogos, educadores, estetas) como también de sus propios colegas (otros directores, actores, etc.). Al crítico teatral se le ofrece un espacio más amplio y libre de convenciones que el que tiene acceso regularmente en los medios de comunicación social. La principal obra reseñada es también publicada en su texto completo. **Investigación teatral** es la sección que recoge el resultado de procesos de investigación a partir de artículos que sintetizan los conceptos, problemas o conclusiones

más significativos que se van derivando de ellos. En **Pedagogía teatral** se elaboran o reproducen artículos relevantes a algún área de la formación teatral, en tanto **Teoría teatral** se sitúa a un nivel de preguntas y conceptos relativos a lo teatral desde disciplinas no aplicadas que alimentan su comprensión (filosofía, antropología, filología, psicología, etc.) **Actualidad teatral** realiza un catastro mes a mes de los estrenos producidos en la temporada en el teatro profesional de Santiago (con alcances ocasionales a regiones), ofreciendo también noticias de interés, en tanto en **Reseña de libros** se comenta alguna publicación reciente que sea aportadora a algunas de las secciones mencionadas.

La Revista también organiza foros, encuentros y conferencias. Los más notables en este período fueron el foro realizado en la Sala Eugenio Dittborn con el

dramaturgo norteamericano Arthur Miller (cuya transcripción fue publicada en el N° 97, primavera de 1988) y la conferencia ilustrada sobre **Antropología teatral** realizada por el Director del Odin Teatret Eugenio Barba (publicada en el N° 99, en la primavera de 1989).

El diseño de cada número, como también la línea general y la evaluación constante de la Revista, es realizado por un Comité Editorial. El primero de ellos estuvo integrado por los profesores Eduardo Guerrero, María de la Luz Hurtado, Milán Ivelic, Ramón López, Agustín Letelier, Consuelo Morel y Raúl Osorio.



El dramaturgo Arthur Miller con María de la Luz Hurtado y Ramón López, en el foro organizado por revista Apuntes, 1987.

• Pedagogía teatral

Se continúa realizando la Escuela Nacional Itinerante a través del país, apoyando el movimiento teatral aficionado impulsado por profesores en colegios y centros culturales, y el realizado por jóvenes en estos establecimientos y en centros culturales. En 1988 se descubre una carencia en nuestro propio medio: la de enseñanza y perfeccionamiento a aficionados en Santiago. Se organizan entonces las Escuelas de Verano a partir de 1988, que imparten diferentes cursos y talleres ofrecidos por profesores de la Escuela en el Campus Oriente. Principalmente, se realizan cursos de actuación, de dirección, de expresión verbal y de movimiento. En la Escuela de Verano de enero de 1989 participaron 100 alumnos, y se integraron profesionales del medio como el actor y director Willy Semler.



Ramón López

Taller de preparación del actor, en Escuela de Verano en Concepción.

• Parque Bustamante



Arucati, autor y dirección: Paolo Conte. En la foto: Alejandra Silva, Pablo Jeréz y Paolo Conte. 1989.

Continúa el arrastre progresivo de las temporadas teatrales al aire libre organizado por la Escuela de Teatro, con auspicio de la Municipalidad de Providencia, en el Parque Bustamante. Si en los primeros años de este evento había un público total aproximado de 8 mil espectadores, en 1988 se duplica esta cifra al llegar a 16 mil los asistentes. En ese año, la producción del Teatro UC *Esperando la carroza* tuvo un éxito singular. También se presentaron creaciones de ex-alumnos de la Escuela: *Las aventuras de Pedro Urdemales*, adaptada y dirigida por Claudio Pueller en el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile, y en la temporada de 1990 se dió *Arucati*, cuyo autor y director es Paolo Conte, obra con la que ganó el Primer Premio del Festival del Instituto Chileno Norteamericano en 1989.

VII. DIVERSIDAD POSMODERNA

Si el periodo 83-87 permitió ponerse al día con las carencias y frustraciones, completando un ciclo de aspiraciones pendientes, durante la dirección de Ramón López, entre 1987 y 1990, se está en transición hacia imaginarios y visiones diferentes de la articulación Universidad-Escuela-Sociedad.

En términos administrativos, a instancias de la política universitaria general, se inserta en la Escuela el nuevo concepto de informatización, evaluación y definición de proyectos a corto, mediano y largo plazo de sus

actividades. Criterios de manejo empresarial modernos sustentan la planificación y ejecución de los programas docentes y de producción. Los miembros de la Escuela deben capacitarse en estos terrenos, aun más cuando la administración total del Teatro está a su cargo.

A la hora de equilibrar los títulos de estrenos de cada temporada, los procedimientos de promoción, las formas de difusión de los contenidos culturales y artísticos, decisiones acerca de giras, continuación de temporadas, tiempos de ensayos, gastos de implementación del teatro y presupuestos, evaluación de las jornadas de trabajo de los docentes, la racionalidad del 'marketing' se pone en tensión con las de raigambre cultural tradicional y han de encontrar una ecuación que incorpore aspectos fundamentales de cada visión.

No es posible desconocer los aportes de las ciencias económicas y administrativas para maximizar recursos y esfuerzos: representan un indudable 'sentido de realidad'. Pero también implica un cambio de mentalidad que ofrece resistencias cuando no pondera adecuadamente aspectos de resguardo de la relación del creador con su trabajo, y la fragilidad del 'producto' en su recreación y comunicación diaria con el espectador o con el estudiante.

El repertorio del Teatro manifiesta una época en que la diversidad de opciones es posible en términos de valoración de esa posibilidad y de capacidades reales de ejecución. De una década de teatro clásico (1973-1983) a tres años de teatro chileno (1984-1986), en este periodo, la diversidad de procedencias, estéticas y temáticas se impone: clásicos, modernos, nacionales, dramaturgia tradicional y experimental; puestas en escena de muy diferentes estilos. Un denominador común en gran parte de ellas no es un tema o una propuesta valórica a priori, sino el énfasis en articular la puesta mediante una intervención simultánea en el texto y en la simbología escénica. Muchas propuestas al Comité de Repertorio llegan a partir de una fundamentación de los espacios e imágenes escénicas, de las relaciones establecidas entre dirección-actores-autor o texto-música-escenografía. Los temas a tratar, los títulos de las obras no son razón suficiente si no están apoyados en una propuesta teatral, las más de las veces, dispuesta a vincularse a los códigos y signos de la cultura audiovisual contemporánea y clásica. La indagación en preguntas, sensibilidades, actitudes de vida, en especial en el teatro de las nuevas generaciones, se permite la ironía y el juego, mientras se aleja del didactismo o la obra de tesis.

La docencia de pre-grado, sujeta a permanente evaluación, tiene ya a sus espaldas una experiencia probada, y la investigación se ha validado al interior de la Escuela y en la Universidad como una instancia fundamental de una Escuela de Arte. Habiendo consolidado estos aspectos, la reestructuración, modernización y apertura al medio de la Revista Apuntes representa un paso congruente con su nuevo estadio institucional y profesional.

Hacia el 90, existe la sensación en la Escuela que la normalización a que tiende el país completo con la vuelta a la democracia encuentra a una Escuela de Teatro de la Universidad Católica entera, viva, con todas sus facetas en dinámica actividad tras haber vivido a fondo los procesos implicados en este tiempo de pruebas, desafíos, aprendizaje y maduración.