

C A P I T U L O V

1990 - 1993 ESPECIALIZANDO EL PROYECTO

Período de Paz Yrarrázaval



I. UNA SEGUNDA DIRECCIÓN EN UN NUEVO CONTEXTO

Al vencer el período de dirección de Ramón López en abril de 1990, tras algunas dificultades para compatibilizar la propuesta de los profesores de planta de la Escuela entre sí y con un criterio más general existente en la Universidad, se eligió a Paz Yrarrázaval como nueva directora. Su gestión favoreció el trabajo en los distintos ámbitos de la Escuela por lo que, en 1993, es reelegida en este cargo hasta 1996.

Como lo hiciera en 1980, pide a Consuelo Morel que sea sub-directora de la Escuela. En la jefatura de docencia se ejercitan dos profesores jóvenes: Elena Muñoz, primero, y luego, Rodrigo Núñez. En el Departamento de Investigación continúa María de la Luz Hurtado, y en el de Producción, Ramón Núñez. Como decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes se desempeña en este período el arquitecto Fernando Pérez, con quien la Escuela ha mantenido una estrecha colaboración. En la gerencia del TEUC, Eduardo Echeverría permanece hasta 1992. En esa fecha, accede a otro puesto dentro de la Universidad, por lo que en 1993 ocupa ese cargo la ingeniero comercial Soledad Cisternas.

Las circunstancias de la Escuela y del país eran bastante más tranquilas al iniciar los 90 de lo que fueron cuando se incorporó Paz Yrarrázaval a la Dirección de ésta en 1980. Asume ahora en Chile el gobierno de la Concertación, en una alianza de centro-izquierda encabezada por el demócratacristiano Patricio Aylwin. Los miembros del Parlamento son elegidos simultáneamente a la elección presidencial, de modo que todos los poderes democráticos entran en vigencia, junto a la legalización previa de los partidos políticos que aceptan operar en el marco de la Constitución de 1980. El nuevo gobierno enfrenta la difícil tarea del tránsito a la democracia, que supone una readecuación institucional importante. Los problemas de derechos humanos se encararan en un primer momento mediante el nombramiento de personas de reconocida trayectoria de servicio público, quienes investigan las denuncias existentes y elaboran la información, análisis y conclusiones en el documento llamado Informe Rettig. Las leyes de amnistía a los presos políticos son controvertidas. En este clima, en 1991 un senador de derecha sufre un atentado terrorista que le ocasiona la muerte. Es el profesor de la Escuela de Derecho de la Universidad y fundador del Movimiento Gremialista Jaime Guzmán, quien es asesinado al salir de clases frente al Campus Oriente de esta Universidad, misma sede donde funciona la Escuela de Teatro.

En lo económico se continúa la economía social de mercado impulsada por el Gobierno Militar, que en los últimos años ya había dado frutos positivos. Aunque se frena el proceso de privatización de algunas empresas estatales y sectores que habían manifestado un desarrollo, como el agrícola, se ven afectados por la política cambiaria, el auspicioso clima político da confianza a los inversionistas extranjeros y las relaciones económicas internacionales se facilitan. El gasto social se incrementa para paliar los efectos del libre mercado en los grupos más pobres y reformas a la ley laboral permiten a los obreros y empleados tener mejores bases de negociación de sus condiciones de trabajo.

La caída definitiva en estos años de los gobiernos de Europa Oriental y del muro de Berlín, que dejaron al descubierto los horrores de esos sistemas y su falencia en el plano social, económico y cultural, agudizó el sentimiento de crisis de las utopías. Las matrices culturales que orientan los grandes sistemas de pensamiento y

de acción social vuelven a discutirse. Mientras algunos proclaman el fin de la historia, sosteniendo que finalmente se llegó a una maduración que deja como único sistema posible al capitalismo y la democracia liberal, hay quienes cuestionan la facilidad pragmática con que se abordan los temas relativos a la modernidad, que postergan fuertemente la pregunta por el sentido trascendente y los misterios envueltos en la existencia del hombre. Al multiculturalismo que crece como afirmación dispersa y autónoma de cada raigambre cultural, consideradas equivalentes en su relatividad, hay otros que prefieren afirmar bases éticas y culturales comunes, que puedan encontrar un punto de validación universal.

El teatro es receptor sensible de este ambiente de época, que cambia en ocasiones en 180 grados las perspectivas existentes. El teatro didáctico político se bate en retirada y aquellos autores que se identificaron fuertemente con una postura popular, como Juan Radrigán, de un año para otro pierden presencia en los repertorios de los grupos. Tras la recuperación de la democracia, obras que tratan en un tono discursivo personajes (Allende y sus colaboradores en la obra del Gran Circo Teatro **Allende 1970**) o conflictos generados durante el Gobierno Militar (la tortura en la obra de Artel Dorfman **La muerte y la doncella**) no logran la adhesión del público. Grupos como el Ictus reorientan su repertorio en 1990 a títulos como **Este domingo**, adaptación realizada por Carlos Cerda de la novela homónima del escritor chileno José Donoso. En 1991, este teatro monta **Neruda viene volando**, de Jorge Díaz e Ictus, inspirada en la vida y obra de este poeta. En verdad, literatos y poetas son una importante fuente de inspiración teatral en estos años. Sus imágenes provocativas, su captación a la vez nacional y universal de problemas de fondo del hombre y la sociedad, su riguroso trabajo del lenguaje convocan a proyectar lo teatral a una dimensión estética a través de ellos. Ese posmodernismo que pone en el primer plano el trabajo del lenguaje para, desde él, acceder a niveles de conocimiento ajenos a toda instrumentalidad sigue presidiendo el trabajo de muchos. La poesía de Nicanor Parra, por ejemplo, es tomada por tres o cuatro grupos de jóvenes como base de sus creaciones dramáticas. El Teatro del Silencio crea su magistral **Malasangre o las mil y una noche del poeta**, mimodrama dirigido por Mauricio Celedón en torno a la vida del poeta francés Rimbaud. En este contexto, como veremos, el Teatro de la Universidad Católica pondrá en escena una obra que indaga en la vida del pintor Vincent Van Gogh, y solicitará la participación de Nicanor Parra en un gran proyecto sobre una obra de Shakespeare.

Y en verdad Shakespeare, entre todos los autores dramáticos clásicos, es el más recurrido en estos años. Su solidez y libertad creativas, la insondable sabiduría acerca de lo más íntimo de la conciencia y el comportamiento humano, lo hacen irremplazable en estos tiempos de conmoción. Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro montan **Dos Shakespeare (Noche de reyes y Ricardo III)**, en tanto el Teatro Itinerante con la dirección de Ramón Griffero pone en escena **Cuentos de invierno**. Federico García Lorca es otro dramaturgo-poeta que es frecuentado en el escenario durante estos años: **Así pasen cinco años**, **La casa de Bernarda Alba**, el primero por los alumnos de la Escuela de Fernando González, el segundo, bajo la dirección de Juan Edmundo González.

Aquí aparece otra característica de los años 1990 - 1993. Muchos grupos jóvenes están en actividad, y las promociones mayores de las diferentes escuelas privadas y universitarias de teatro están mostrando sus trabajos en temporadas teatrales abiertas a todo público. Algunos jóvenes persisten en la creación colectiva como forma de generar el espectáculo y algunos directores adaptan las obras montadas. Se producen experiencias de gran importancia teatral cuando el director es a la vez el creador del guión puesto en escena. Destaca en esta modalidad de trabajo Alfredo Castro, con el Teatro La Memoria. **La manzana de Adán** inicia, en 1990, su trilogía sobre la marginalidad dolorosa chilena, que en 1992 continúa con **Historia de la sangre** y culmina en 1993 con **Los días tuertos**. Con un lenguaje simbólico de gran teatralidad, confronta testimonios de travestis en su primera obra, de presos por crímenes pasionales y de esquizofrénicos en la segunda, y de artistas del espectáculo en la tercera. Teatro riguroso, experimental, de una fría y conmovedora belleza, Alfredo Castro se sitúa como un director que aporta a la elaboración de lenguajes que acceden a una nueva sensibilidad en el teatro chileno.

A partir de **La Negra Ester**, y favorecido por el nuevo momento político, el teatro chileno empieza a ser invitado con frecuencia a festivales y muestras internacionales. La validación externa de su trabajo es un respaldo reconfortante después de muchos años de aislamiento y marginación –salvo excepciones– del concierto cultural



Equipo de producción de *La muerte y la doncella*, en Broadway, Estados Unidos. En la foto: los actores Gene Hackman, Glenn Close y Richard Dreyfuss, con el dramaturgo chileno Ariel Dorfman.



La manzana de Adán, del Teatro La Memoria, dirección de Alfredo Castro, 1990. En la foto: Alfredo Castro y Paulina Urrutia.

Luis Polvor



Ricardo II, de Shakespeare, dirección de Andrés Pérez. En la foto: Jaime Mc Manus, Gonzalo Muñoz, María José Núñez e Ignacio Mancilla.



Malasangre, del Teatro del Silencio, dirección de Mauricio Celedón, 1991.

mundial. El Festival de Teatro de las Naciones, organizado por el Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro en conjunto con el Gobierno de Chile en mayo de 1993, fue un punto alto en el reencuentro del mundo teatral internacional con el nacional, realizado a lo largo del país.

II. ÉXITOS ARTÍSTICOS Y DE PÚBLICO EN EL TEATRO DE LA UC

El período de Paz Yrarrázaval se inició con una corriente de simpatía entre el público y la obra estrenada en abril de 1990: **Cariño malo**. Su planteamiento humano y estético convocó a un público que durante algún tiempo pensó no encontrar elementos de vanguardia artística en el Teatro UC. Persiste, a través de estos años, esa afinidad, provocada por un repertorio sensible al momento que se vive y puesto en escena con la dirección de creadores innovadores y elencos capaces de llevar sus propuestas a un alto nivel de expresión.

Asimismo, se vuelve a tener aciertos importantes con *grandes montajes clásicos*, como es **El rey Lear** de Shakespeare, y se profundiza el perfil de los montajes jóvenes y experimentales en la sala Eugenio Dittborn. Allí, los ex-alumnos de la Escuela, ahora profesores jóvenes en ella, realizan experiencias integrales de creación dramática, dirección y actuación, tanto en obras para público general como en teatro infantil.

• Clásicos de principios de siglo

1990 aparecía auspicioso para el país y el mundo al iniciarse la última década del siglo XX. Se tenía la sensación de que la gente en Chile buscaba espacios de sano esparcimiento y diversión, tras décadas de agobios y tensiones sociales. Paz Yrarrázaval propuso a Ramón Núñez, amante de las comedias y las farsas, reeditar en un trabajo profesional la excelente experiencia que tuviera a nivel docente con el vaudeville **Ocúpate de Amelia**. Feydeau es un maestro del género, en el cual aplica su principio dramático de “cuando dos de mis personajes no deben encontrarse por ningún motivo, los junto lo antes posible”. Ello provoca las hipocresías, carreras, escondites inauditos y situaciones cómicas que abundan en su vertiginoso y desenfadado despliegue escénico.

Para el espectador actual, la obra es una evocación fiel del ambiente de la *belle époque* francesa del cambio de siglo anterior, donde el hedonismo y la sensualidad imperaban en los ambientes de derroche de dinero y apariencias. Esa despreocupación festiva esconde una inconciencia acerca de los problemas trascendentales de la existencia y del orden social, la que acecha en todas las épocas de aparente bonanza económica y política.

La obra fue adaptada y dirigida por Ramón Núñez, quien acentuó los caracteres de *tipos* humanos de los 17 personajes, lo farsesco y operático ubicados en un ambiente escenográfico de *art nouveau*, diseñado por Ramón López. El director ve la obra como una muñeca rusa: ningún personaje es lo que parece ser, ni está donde debiera. Comenta: *Creo que la risa apela a la inteligencia, como el drama a lo emocional. La risa castiga más las*



Ocúpate de Amelia, dirección de Ramón Núñez. TEUC, 1990.

Ramón López



La danza macabra, dirección de Keve Hjelm.
En la foto: Gabriela Hernández, Alejandro Sieveking
y Roberto Navarrete. TEUC, 1991.

Protagonizada por Gabriela Hernández, Roberto Navarrete y Alejandro Sieveking, más la participación de la alumna Carla Achiardi, la obra recrea la sórdida relación de un matrimonio que proyecta en la pareja la frustración y resentimiento con su vida, y que usa a un amigo como espejo exacerbador de su difícil convivencia.

Al elegir la obra, la Escuela sabía que Strindberg es un autor que no hace concesiones frente al público, y que sus obras exigen intelectual y emocionalmente al espectador. La obra no obtuvo adhesión entre los espectadores ni entre alguna crítica, por lo que el Comité de Repertorio se quedó con la sensación de que se había desperdiciado la oportunidad de acercarse a un autor central en el teatro contemporáneo, antecedente de Albee, de Miller, de Jorge Díaz y de Egon Wolff. También, que había desdeñado una puesta en escena que utilizaba un concepto plenamente contemporáneo del trabajo del actor, y que en su propuesta general rescataba el simbolismo inscrito en la obra.

“El rey Lear” de Shakespeare-Parra

Fue un proyecto largamente preparado y de difícil gestión el que finalmente dio frutos tan positivos en el montaje de *El rey Lear*, estrenado en mayo de 1992. El profesor Raúl Osorio, miembro del Comité de Repertorio, propuso un elemento adicional que era fuertemente atractivo: encomendar al poeta Nicanor Parra la traducción

*costumbres, haciéndolas ridículas.*¹ En esa capacidad, compara a Feydeau con Molière.

Si bien la obra tuvo la acogida de un cierto público (sobre 15 mil personas), la crítica fue en general negativa. Luisa Ulibarri, en el diario *La Epoca*, discute la política cultural que subyace a la elección de este autor y este género. Atribuye a la necesidad de autofinanciamiento el que se recurra a un título, según ella, seguro, de probado éxito comercial. Menciona el teatro de Woody Allen al preguntarse por qué recurrir a Feydeau, existiendo tanto repertorio internacional contemporáneo que aún no conocemos. Reconoce que la obra *se deja ver: Fluye, relaja el músculo y distiende, aunque la historia mezcle a tanto príncipe con duquesa, lacayo y cocotte, aunque asomen altibajos en el ritmo, o simplemente desaciertos actorales funestos.*² Por su parte, Yolanda Montecinos aplaude la elección de la obra, pero considera dispar y errática la dirección. Celebra especialmente la creación del personaje de la duquesa realizado por Silvia Santelices.³ Finalmente, Carola Oyarzún y Juan Antonio Muñoz, del diario *El Mercurio*, tienen una actitud más bien positiva respecto a la obra y su puesta.

En 1991, se estrena una obra también del cambio de siglo, pero de una sensibilidad opuesta a la anterior. Se trata de *La danza macabra*, de Strindberg. Traducida por Egon Wolff, se invitó especialmente a un director sueco espacialista en esta autor, Keve Hjelm, para que condujera la puesta en escena.

1. Núñez, Ramón, citado por Marta Hansen: *Travesuras de un chica de vida alegre*. *La Epoca*, 8 de junio de 1990.

2. Ulibarri, Luisa: *Ocúpate de Amelia*. *Diario La Epoca*, 2 de julio de 1990.

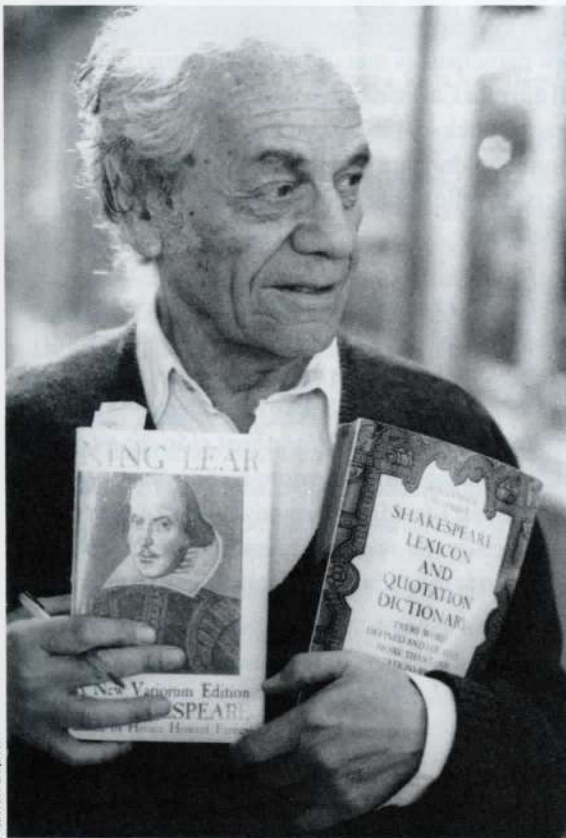
3. Montecinos, Yolanda: *Ocúpate de Amelia*. *La Tercera*, 1 de julio de 1990.

de la obra. Es sabido que gran parte de la dificultad en el montaje de los clásicos no hispanos es su lenguaje. Traducciones academicistas, muchas veces deudoras de modas estilísticas de la época de su traducción, opacan la cualidad poética y verdad dramática de estas obras. Por ello, éste era un punto central del proyecto que permitiría, de paso, dejar como legado a la lengua castellana una traducción que podría equivaler a las realizadas con Shakespeare por Neruda y León Felipe.

Se llegó a un convenio con el British Council, con el Instituto Chileno-Británico de Cultura y con el Ministerio de Educación para financiar los honorarios de la traducción y posterior publicación del texto. Luego de entusiasmar a Parra con la idea y de que éste se comprometiera a realizar el trabajo, se mantuvo permanente contacto con él. Osorio lo vinculó en Nueva York con Joseph Papp, gran conocedor de Shakespeare. A medida que Parra se fue introduciendo en *El rey Lear*, se le fue abriendo un mundo vasto e inimaginado, que lo fascinó y convocó a meterse más y más a fondo en el tema: se fue compenetrando con cada una de la versiones existentes en inglés y castellano, fue dilucidando cuáles eran las que mejor contenían la obra *original* del autor, rastreó las versiones anteriores de *Lear* y ubicó a Shakespeare en el contexto de sus influencias y contemporáneos. Llegó a establecer que lo que articulaba la obra shakespereana, permitiéndole desarrollar un lenguaje a la vez popular y culto, era su particular uso del *verso blanco*. Este sobrepone la métrica del habla a la métrica formal, rigurosa, a través de versos que se acortan y se alargan, quebrando el endecasílabo. Supera así la retórica poética agobiante y repetitiva, permitiendo que el mundo entre al texto dramático.

Este descubrimiento para Parra es central, ya que él mismo ocupa esta forma de verso blanco en su antepoesía: “*podría decirse que son versos prosaicos o que son prosas poéticas.*”⁴ A partir de esto, elabora ciertos principios para su *transcripción poética*: bajar el perfil a los barroquismos; transcribir la musicalidad que tiene

Nicanor Parra, “transcriptor” de *El rey Lear* para el Teatro de la Universidad Católica, 1992.



Ramón López

en el inglés a un equivalente en el español, transfigurando poéticamente el lenguaje; eliminar al máximo la puntuación y realizar más bien una composición espacial de su gráfica; mantener en idioma inglés ciertos textos intraducibles o indecifrables; realizar un esfuerzo especial por encontrar el adecuado sentido de ciertos términos, adentrándose en el inglés antiguo y desembarazándose de ciertas interpretaciones tomadas por auténticas durante siglos, por ejemplo, al no censurar las alusiones de *doble sentido*, etc.

Fue, para el poeta, un trabajo muy superior al esperado (demoró más de un año de dedicación completa, con viajes a bibliotecas especializadas, etc.), que también le significó una conmoción y descubrimiento personal muy profundo:

*“Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El rey Lear*. (...) La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El rey Lear*”.*⁵

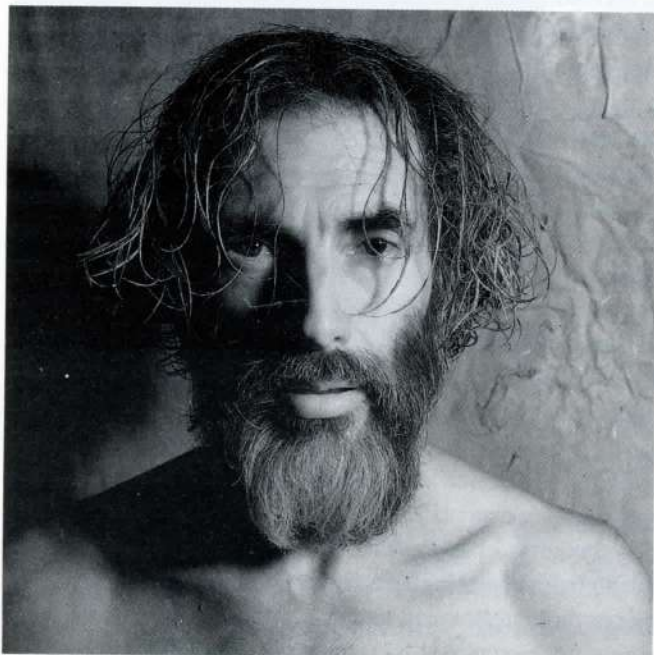
No sería una obra de Parra si el resultado no fuese polémico. Para los que conocen y valorizan su obra, para

4. Parra, Nicanor, en entrevista con María de la Luz Hurtado: *Parra traduce a Shakespeare*, Revista Apuntes N° 103, 1992, pg. 26.

5. *Ibid*, pg. 23.

los jóvenes que lo siguen indistinta y fervorosamente, para el gran público (cerca de 37 mil personas) que quisieron conocer este Shakespeare-Parra, puesto en escena con la dirección de Alfredo Castro, fue sin duda una experiencia única. Acceder a Shakespeare vía Parra permitió rescatar, junto a la profundidad filosófica y humana de su visión de mundo, una dimensión lúdica e incluso picaresca de la obra.

La selección del director para la obra también fue un proceso complicado. Tras barajarse algunos nombres que no provocaron consenso en el Consejo de la Escuela, se llamó a un concurso abierto, en el que los directores interesados podían postular fundamentando su enfoque de dirección. Ganó la propuesta realizada por Alfredo Castro, quien, junto a su aportador trabajo realizado con el Teatro La Memoria, había dirigido recientemente en el Tetro UC con gran éxito **Theo y Vicente segados por el sol**.



Héctor Noguera, en el personaje de el rey Lear. TEUC, 1992.

Nuevamente se revivieron los procesos, a la vez fascinantes y conflictivos, de poner en escena un clásico de esta envergadura. Pareciera ser que cuando un teatro de trayectoria institucional como la Universidad Católica emprende una tarea como esta, las presiones y prejuicios del medio se activan de inmediato. Las expectativas desatadas inciden sobre la libertad creativa y es necesario coordinar tantos factores que involucran aspectos humanos y económicos que la tarea se hace difícil. En especial, cuando la obra tiene un trasfondo psicológico y vivencial muy oscuro, enigmático, que se proyecta en una forma dramática de alta complejidad, desafiando la lógica aristotélica momento a momento.

Las evaluaciones posteriores realizadas por los participantes manifiestan este ánimo. Aunque el director Castro expresa una gran satisfacción por los resultados y piensa que fue un paso necesario y enriquecedor para su formación como director, no deja de reflexionar acerca de las dificultades encontradas:

*“Dos meses útiles de ensayos para la puesta en escena de El rey Lear definitivamente es poco tiempo. Sumado a lo anterior, nos enfrentamos a la poca preparación y oficio, por falta de práctica, que directores y actores tenemos para abordar a los clásicos. No hay en este país una relación de proximidad cultural con los autores clásicos, que siempre, a pesar de su universalidad, nos siguen resultando extranjeros, nosotros a ellos y ellos a nosotros.(...) Se hace necesario reinterpretar las temáticas de las obras clásicas a la luz de nuevas tendencias, generar métodos y formas de análisis acorde con los tiempos que vivimos, con la historia transcurrida, con la crisis contemporánea para aproximar ideológica y emotivamente, a través de nuevas concepciones estéticas, los clásicos al espectador de hoy. Se requieren hombres al día con la historia... artistas sin miedo al dolor. Con lo anterior me refiero a la relación que se establece entre un actor y su personaje o entre un director y la puesta en escena”.*⁶

6. Castro, Alfredo: **La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito**. En Revista Apuntes Nº 103, 1992 pg. 46.



El rey Lear, dirección de Alfredo Castro. En la foto: Gabriela Hernández, Claudia di Girólamo, Héctor Noguera y Schlomit Baytelman. TEUC, 1992.

Héctor Noguera, actor encargado de la difícil tarea de encarnar a Lear, también confidenció luego la dificultad experimentada en comprender la conducta y sentimientos del Rey, y encontrar una gestualidad y emoción interna que pudiese develarlo y traducirlo con verdad ante el espectador. Como es habitual ya frente a la crítica de los clásicos, las opiniones fueron variadas. Hubo halagos para la escenografía de Rogazzi, el vestuario de Marco Correa y la iluminación de Ramón López, todos factores que contribuían a una ambientación simbólica. La actuación de Noguera fue especialmente alabada, como también la de Gaby Hernández como Goneril y Claudia di Girólamo como Cordelia. Sin embargo, se criticó en general que el desempeño del elenco fuese disparate y que la alabada traducción de Parra sufriera por una dicción inadecuada de los actores. La dirección en su conjunto no encontró adhesión unánime: se planteó que faltó profundización en los personajes y en la hondura existencial de la obra, traduciéndose en una dificultad para alcanzar el clímax dramático de la tragedia. La siguiente crítica de Carola Oyarzún es representativa:

*“En su conjunto, esta puesta en escena de **El rey Lear** ejerce una fuerte seducción visual que tiende a adueñarse del montaje, dejando el ritmo de la tragedia dentro de una homogeneidad que reclama la tormenta interna. De lo que no cabe dudas es que estamos frente a un espectáculo de magnitudes: un texto poderoso, un ambiente que envuelve y un Lear capaz de protagonizar su historia”.*⁷

7. Oyarzún, Carola: *El rey Lear*. Diario El Mercurio, 30 de mayo de 1992.

• Teatro experimental en la sala Eugenio Dittborn

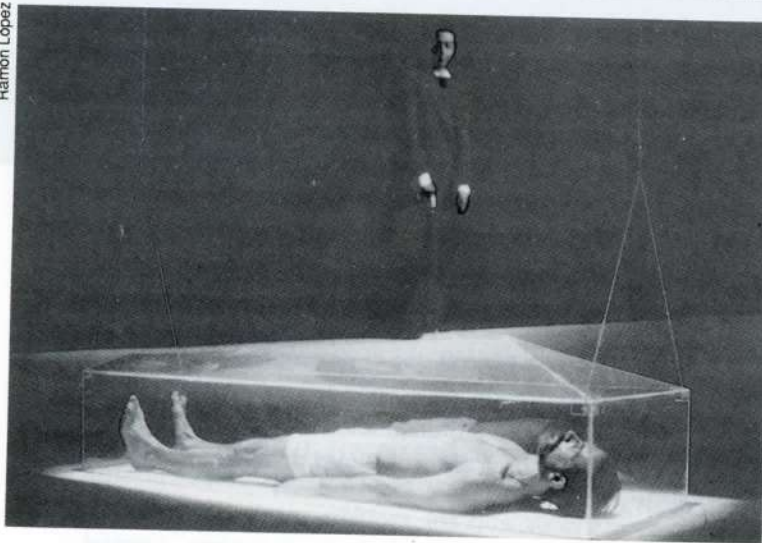
En estos años se afianzó el carácter experimental de los espectáculos presentados en la sala Eugenio Dittborn del Teatro. Dos de estas obras convocaron a un amplio público cercano a los 30 mil espectadores, poco menos que lo conseguido por *El rey Lear*. Es importante comprobar que el aprecio por las búsquedas expresivas no está ya, ni mucho menos, circunscrito a un público reducido.

"Theo y Vicente segados por el sol"

Pocas veces hubo una opinión tan unánime en el medio teatral, el público y la crítica especializada acerca de la alta calidad de la puesta en escena de *Theo y Vicente segados por el sol*. Como en otras oportunidades en la Escuela, la motivación inicial surgió por una razón cultural propia de la responsabilidad universitaria: realizar homenajes recordatorios a grandes figuras del arte mundial. Se cumplían cien años de la muerte de Vicente Van-Gogh y de su hermano Theo. La obra teatral del francés Jean Menaud, que recreaba la especial relación



Equipo creativo de *Theo y Vicente segados por el sol*. TEUC, 1990. De pie: Alfredo Castro (director), Ramón Núñez (actor). Sentados: Guillermo Murúa (productor), Ramón López (iluminación), Héctor Noguera (actor) y Alejandro Rogazy (escenógrafo).



Theo y Vicente segados por el sol.
En la foto: Ramón Núñez y Héctor Noguera. TEUC, 1990.

filial entre ellos a partir de sus cartas, pareció una buena base. Los roles eran apropiados para ser desempeñados por Héctor Noguera y Ramón Núñez; se llamó a un director sensible y con un lenguaje estético distintivo como es Alfredo Castro. Ocurrió algo especial en esta relación de trabajo, potenciada por la incorporación de Alejandro Rogazy como escenógrafo, de Ramón López

como iluminador y de Miguel Miranda como músico. Por otra parte, Castro adaptó el texto dramático de Menaud en función de su concepto escénico.

Fue así como una obra que había sido concebida con un objetivo puntual, trascendió con creces las expectativas al adquirir un valor de obra de arte que reflexiona y acoge el dolor del creador de imágenes que es el artista visual. La crítica de Luisa Ulibarri es ilustrativa:

“Apelando a la excelente escenografía de Alejandro Rogazy –un duelo– plataforma irregular, blanca, que sube hasta la pared; una paleta alucinada que cuelga del techo, sube y baja; una urna de cristal y un sol segador –Castro confronta a Vincent y Theo, como las notas de una partitura musical, o los versos breves de un poema minimalista, pero no carente de una abundante médula y carnadura humana, psicológica, reflexiva y existencial.

En este sentido, el desafío mayor fue realizar un ejercicio confrontador entre dos actores formados bajo el alero de la UC –actores maduros y con su propia impronta bastante legataria de esa Universidad– y hacerlos habitar el lenguaje del despojo externo que refuerza el sondeo interior del alma, con un resultado mucho más convincente, inevitablemente estremecedor.

Héctor Noguera, quien ya había navegado por estas aguas en experiencias como *El contrabajo de Susskind* y otras más, y Ramón Núñez, salen enriquecidos de este montaje, logrando una muy bien graduada entrega interior, y algunos momentos de magia y comunión entre obra, personajes, y espectador. (...) Impacta la bien lograda caracterización física de los personajes”.⁸

“¿Quién me escondió los zapatos negros?”

Un grupo de ex-alumnos y algunos de ellos actuales profesores de la Escuela, que había formado el Teatro Aparte, realiza su cuarta producción en el Teatro de la Universidad Católica (las anteriores son *Recordando con ira*, trabajo docente de la Escuela, y luego las creaciones colectivas dirigidas por Rodrigo Bastidas *El monstruoso orgasmo de Tokito* y *Ensalada a la chilena*). *¿Quién me escondió los zapatos negros?* es una creación colectiva que brota de las memorias de los actores, estimulados por el hecho de que todos cumplían, ese año 1991, treinta años de edad. Diferentes escenas evocativas conforman la obra a modo de sketch-collage, cuya secuencia no es cronológica sino



Ramón López

teatral. La forma de creación empleada y el estilo evoca a algunas obras del Ictus de principios de los 80, así como las de Jaime Vadell, con el cual trabajaron algunos miembros de este montaje.

Los 30 años de vida que ellos recrean van desde 1960 a 1990, época especialmente sensible para la memoria colectiva nacional. La mirada de los personajes corresponde a la edad que tenían en cada momento histórico: los 60 se evocan con un lenguaje infantil, los 70 con uno adolescente y los 80 con el de veinteañeros. Siempre, a partir de escenas que sintetizan experiencias y visiones de mundo que brotan de la intimidad pero que tienen un alcance social valedero. A diferencia de las obras de collage satírico que los precedieron en los 80, no se parte aquí de un afán *a-priori* de una crítica contingente, sino que se busca volcar un sentir contradictorio y diverso de sus vivencias, con mayor fidelidad a la experiencia que a su signo ideológico o valorativo. Como ha ocurrido en

¿Quién me escondió los zapatos negros?, TEUC, 1991.

En la foto: Gabriel Prieto, Juan Pablo Bastidas y Rodrigo Bastidas.

8. Ulibarri, Luisa: *Theo y Vicente segados por el sol*. Diario La Epoca, 25 de agosto de 1990.

anteriores producciones jóvenes en el Teatro UC, en los aspectos de diseño participan profesionales experimentados que le dan realce a las propuestas: Ramón López en la escenografía e iluminación, Marco Correa en el vestuario y Guillermo Murúa en la producción. Salvo excepciones, que consideraron que el grupo aprovechaba con facilidad sus capacidades histriónicas y su fama televisiva, sin realmente profundizar en el develamiento de su mundo interior y el de la época evocada,⁹ se produjo un movimiento de adhesión en torno a la obra en el que participa gente de teatro, psicólogos, educadores, estudiantes y personas pertenecientes a la generación aludida en ella. Al igual como en *Theo y Vicente...*, unánimemente la crítica periodística se entusiasmó con la obra:

*"La puesta en escena corre rápida, engarzando una escena tras otra, unidas por efectos de luces, relatos en primera persona, juegos y otros. El escenario, plasmado de siluetas de personas que van emergiendo en grupos o están de cabeza, semeja una gran caja de sorpresas, desde donde aparecen experiencias escolares, fiestas juveniles, conversaciones políticas entre niños, prédicas, exámenes físico pre-servicio militar, aires de peña folklórica, fantasma de la muerte, provocando diversas emociones. La risa es permanente, al igual que los recuerdos y las reflexiones. Para cada espectador, lo vivido poseerá diversos ángulos. Eso sí, nadie quedará frío o ausente. (...) Sin duda, ¿Quién me escondió los zapatos negros? representa una realidad teatral joven que debe enorgullecer al Teatro de la Universidad Católica, abriendo posibilidades concretas a otras inquietudes planteadas con iguales intenciones de enriquecer y renovar lo artístico chileno".*¹⁰

Siguiendo la ruta abierta por *Cariño malo*, *¿Quién me escondió los zapatos negros?* realizó una exitosa gira internacional a Colombia, y, de igual manera que *Theo y Vicente segados por el sol*, no sólo emprendió giras nacionales sino que debió ser repuesta reiteradamente por la presión del público. *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, por otra parte, representó al Teatro de la Universidad Católica en el Festival de Teatro de las Naciones celebrado en Chile en 1993 y en octubre de 1993 realiza una nueva reposición en el Teatro UC y otra gira a Colombia.

• Talleres de creación dramática y escénica

La Escuela de Teatro llevó ante la Vicerrectoría Académica de la Universidad la inquietud de que una creación artística también es una forma de conocimiento, cuyos procesos y naturaleza son diferentes a los científicos. Por ello, solicitó que la Dirección de Investigación de la Universidad creara un fondo y llamara a un concurso especial para financiar este tipo de actividades.

Concretada la idea en el Concurso de Creación y Cultura Artística, hasta el momento dos experiencias han dado sus frutos en el área teatral. La primera de ellas es el proyecto impulsado por la ex-alumna de pre-grado y luego alumna de post-título en dirección, María Paz Vial, con la tutoría de Paz Yrarrázaval. Realizó en 1991 una investigación que abarcó todos los aspectos implicados en la puesta en escena de *Ifigenia en Aulide*, la tragedia de Eurípides: texto, teoría, fuentes, expresión escénica. El resultado fue depurado y armonioso, permitiendo un equilibrio entre un texto de alguna manera narrativo y las actuaciones capaces de reflejar la emoción contenida en ellos. Las cualidades plásticas de la puesta en escena colaboraron a dar una proyección simbólica y trascendente a la obra. Habiendo tenido una difusión muy breve (sólo cuatro funciones en el Teatro UC), mereció el interés y el elogio de la crítica.

Esta experiencia fue un hito importante en la formación de esta actriz y directora la cual, luego de haber

9. Guerrero, Eduardo: *Los niños siempre dicen la verdad*. En Revista Apuntes N° 102, 1991, pgs. 14-16.

10. Passalacqua, Italo: "Zapatos" para ponerse y vivir. Diario La Segunda, 24 de junio de 1991.

Malinche, de Inés Margarita Stranger, dirección de Claudia Echenique. En la foto: Claudia Celedón, Marcela Solervicens, Giselle Demelchior, Pablo Macaya y Paz Yrarrázaval. TEUC, 1993.



dirigido *La señorita Julia*, de Strindberg, como su proyecto en el post-título, se prepara para abrir la temporada de 1994 en la Sala 1 de la Universidad Católica, dirigiendo un nuevo estreno de Egon Wolff: *Cicatrices*.

La segunda investigación en la creación teatral puso el acento en la dramaturgia. Se trataba de crear una obra que explorara en los orígenes culturales, raciales y psicológicos de la experiencia de vida en América a partir de la Conquista y del mestizaje resultante. Mal que mal, se estaba en 1992, año del Quinto Centenario. La mirada sería la de la mujer, ya que mujeres interesadas en la especificidad de lo femenino estaban detrás del proyecto: Consuelo Morel en el respaldo teórico, Inés Margarita Stranger en la escritura dramática. El resultado fue *Malinche*, que recrea las vivencias, inscritas profundamente en el inconsciente colectivo, del asedio, la violencia, el deseo amoroso, el abandono, la muerte, el conocimiento por la palabra, tanto la revelada por la fe como la racional, la llegada del cristianismo, el fin de un tiempo que se recrea en uno diferente no absolutamente ajeno, no absolutamente propio. El estilo escritural de la autora tiene una impronta personal fuerte: sintético, conceptual, acabado como lenguaje literario, que no obstante deja espacios abiertos a la creación escénica.

En 1993, la obra fue trabajada en el escenario por un grupo similar al de *Cariño malo*, con la dirección de Claudia Echenique. También la puesta implicó un riguroso proceso de investigación, en busca de un lenguaje no realista que pudiera dar cuenta de la profundidad del sentir de los personajes y de sus procesos históricos. Se trabajó en las formas de vocalización primarias, en los sonidos, en la gestualidad corporal. La música, compuesta por Jorge Campos e interpretada por Arlette Jequier, tiene una función primordial en esta recreación sincrética de lo indígena ancestral fusionado con lo occidental-mestizo americano. La escenografía del escultor Francisco Gacitúa, de piedras esculpidas con huecos para el agua, agrega pureza y vínculo con lo natural. Paz Yrarrázaval regresa a la actuación tras seis años de sólo dedicarse a la docencia y administración académica. Se suma al espíritu de experimentación del grupo de trabajo, en el que también participan alumnos de la Escuela.

El resultado es atrevido estéticamente, ya que se juega decididamente en una dirección clara, y propone una lectura histórica que se aleja del *cliché* establecido para reconocer elementos muchas veces negados tanto por posturas indigenistas como por las hispanistas. Por ello, la obra no se encontró fácilmente con un público masivo, pero sí consiguió una recepción de gran concentración emotiva de parte de quienes se acercaron a ella. La crítica, previsiblemente, estuvo dividida. Hubo quienes sintonizaron con la propuesta de un teatro ritual y de un texto dramático no tradicional, celebrando la autoexigencia del trabajo; otros, percibieron omisiones y desequilibrios

en el texto, y licencias no sustentables en la dirección. El desempeño actoral en general fue valorado, como también los aportes de la música, la escenografía y la iluminación (de Ramón López). Afortunadamente, los registros en video de todos los montajes realizados por el Teatro UC permitirán a futuro re-ver éste y otros montajes, y calibrar posiciones.

• Aniversario: 500 y 50 años

El Teatro de la UC tiene un gusto especial por ligar su trabajo teatral a hitos históricos y culturales de interés público, o generar dicho interés en caso de que no hayan instancias preocupadas de ello. Esto puede tener que ver con su obsesión por la memoria, por el diálogo y confrontación cultural, por sentirse parte de procesos nacionales y universales de elaboración de lenguajes que amplían nuestra percepción sobre la existencia. En este período, la evocación de Van Gogh en el centenario de su muerte respondió a ese espíritu. Dos acontecimientos más de extrema significación orientaron el repertorio, al cumplirse cifras cabalísticas: el Quinto Centenario de la Conquista de América en 1992 (a la que se liga la mencionada **Malinche**) y el Cincuentenario de la Fundación del Teatro de la Universidad Católica en 1993.



¡Cierra esa boca, Conchita!, de José Pineda, dirección de Willy Semler. En la foto: Jorge Gajardo y Grimesa Jiménez. TEUC, 1992.

El VI Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn, convocado en 1991, otorgó un Premio Especial V Centenario. Por primera vez, las bases del Concurso fijaron un tema inspirador de las creaciones textuales, si bien éste tenía un concepto amplio: "La utopía del hombre en busca de nuevos horizontes". La obra ganadora fue **La compañía chilena de zarzuelas españolas**, del dramaturgo José Pineda. Es una comedia disparatada, con mucho humor, en la cual Pineda se mueve con gran soltura. En el fondo, la obra tiene un profundo contenido humano y devela aspectos típicos de nuestra idiosincracia hispano-indígena. Invierte la dirección de la conquista; ahora, es un panadero español inmigrante a Chile quien, junto a su

esposa chilena y miembros del servicio (algunos mapuches) y de una *troupe* artística, emprenden una travesía por mar a España para conquistarla con su pretendida compañía de zarzuelas. En este viaje azaroso se exacerban las obsesiones, los sueños de grandeza, las odiosidades, el ridículo, los límites y valores de cada cual y de su relación con el otro.

La obra fue puesta en escena en el Teatro durante 1992 y fue rebautizada como **¡Cierra esa boca, Conchita!** La dirección estuvo a cargo de Willy Semler, quien resaltó los aspectos de sainete y espectáculo carnavalesco que tiene la obra. En verdad, fue refrescante acercarse a esta gran fecha en un ambiente de celebración festiva no exenta de sátira despiadada a nuestras relaciones culturales, étnicas y laborales españolas-chilenas-indígenas.

Para celebrar el cumpleaños número 50 de nuestra Escuela, entre otras actividades que incluyen este mismo libro, se escogieron dos obras que fueran simbólicas, como presencia escénica y como presencia autoral, de este teatro. Como presencia escénica, qué más apropiado que remontar **Theo y Vicente segados por sol**, obra en la que el afán experimental y de perfeccionamiento de las artes del Teatro que ha buscado persistentemente la Escuela está encarnado en la actuación de los dos miembros más permanentes de ella: Héctor Noguera y Ramón Núñez.

En el aspecto autoral, fue Luis Alberto Heiremans el dramaturgo elegido. Su vida de hombre de teatro la desarrolló en contacto muy estrecho con el Teatro de Ensayo, y su realismo poético desplegó en el ambiente cultural chileno de los 50 y 60 una mirada cristiana preñada de angustia existencial. **El tony chico** fue estrenada bajo la dirección de su entrañable amigo Eugenio Dittborn seis días después de su temprana muerte, en octubre de 1964. El Consejo de la Escuela se sorprendió al percatarse que ya habían pasado treinta años desde ese día en que, como en el teatro, se fundían la tristeza por su partida con la alegría de realizar el ritual comunitario de reunirse en torno a su palabra hecha re-presentación. Pero más que nostalgia, se quiso resaltar la posta natural que se produce en una institución como ésta, en que los maestros le van dando el pase a los que perviven en el oficio. La dirección de la obra fue así encomendada a Cristián Campos:



El tony chico, de Luis Alberto Heiremans, dirección de Cristián Campos. En la foto: Francisco Reyes y Pablo Schwarz. TEUC, 1993.

"Han pasado tres décadas. Quisimos que un ex-alumno de Eugenio dirigiera esta nueva versión, en la que participan actores y actrices formados en nuestra Escuela, junto a otros artistas del campo profesional, pues nuestro Teatro siempre ha estado abierto a acoger a todos.

*Serán ellos y las nuevas generaciones quienes celebrarán los aniversarios en el futuro. De igual forma que lo hacemos nosotros ahora, gracias a la visión de jóvenes alumnos que crearon el Teatro de Ensayo en los años cuarenta y cimentaron en forma muy sólida este arte en nuestra Universidad".*¹¹

La puesta en escena de la obra cumplió con los objetivos propuestos, según lo constata la crítica:

"La principal virtud de la dirección de Cristián Campos es mostrar la obra tal como es, sin aditamentos ni interpretaciones fuera de contexto. Además, conforma un buen grupo actoral y privilegia algunos lenguajes de la teatralidad que apoyan con eficacia el texto dramático. En lo que compete al trabajo de los actores, resulta de gran emotividad la relación establecida entre Landa y Juanucho, ya que tanto Francisco Reyes como Pablo Schwarz le sacan el máximo partido a sus personajes (de características similares, como lo perfila el propio Heiremans), con ternura, dolor, nostalgia, alegría; a manera de ejemplo, la escena en la cual Landa le enseña a Juanucho a ser un verdadero tony chico, es una de las más bellas y conmovedoras que se han visto en este último tiempo. El resto de los actores recrea a sus personajes en función de la importancia dentro de la historia, destacando fundamentalmente Ramón Núñez y Gabriela Hernández.

Como en la mayoría de las ocasiones, la escenografía e iluminación de Ramón López se transforma

11. Yrarrázaval, Paz: Programa de la obra *El tony chico*, Teatro UC, 1993.

en un soporte vital del espectáculo, pues (sin perder su autonomía como creación artística) ayuda a perfilar con mayor claridad los conflictos y temáticas de la obra; en todo caso, a pesar de lo anterior, el cambio de escena de la carpa a la cantina no nos resulta convincente, tanto en la recreación del espacio como en la solución escenográfica.

Los dos estrenos del año de los teatros universitarios han resultado sorprendentes. Se han privilegiado los textos dramáticos, se han conformado buenos elencos y, más que nada, se ha enriquecido la cartelera teatral de esta temporada".¹²

• Teatro para niños

Dos fueron las obras de teatro infantil creadas o adaptadas por ex-alumnos y producidas por el Teatro de la Universidad, mientras otra obra creada también por ex-alumnos en su compañía independiente fue acogida en la Sala Eugenio Dittborn, por ser una manifestación ejemplar del espíritu que se busca para este Teatro.



*Pinocchio, en versión del Teatro La Troppa.
En la foto: Jaime Lorca y Laura Pizarro.*

12. Guerrero, Eduardo: *El tony chico*. Diario La Epoca, 25 de junio de 1993.



*En busca de Pedro Gynt, dirección de Claudio Pueller. En la foto: Santiago Ramírez, Renzo Briceño, Marcelo Sánchez y Pamela Fernández.
TEUC, 1990.*



*Las mágicas magias de Mago Merlín, TEUC, 1992.
En la foto: Paola Fernández, Gabriel Prieto, Juan Pablo Bastidas, Rodrigo Muñoz, Alfredo Becerra, Carolina Gimeno, Pamela Díaz y Jimmy Daccarett.*

Así, Claudio Pueller, participante desde los inicios en esta línea, realiza en 1990 una adaptación libre de **Peer Gynt**, de Ibsen, la que tituló **En busca de Pedro Gynt**. Pueller enfatizó en su versión el tema de la búsqueda de la identidad presente en la obra de Ibsen. Es el entorno de la tecnología moderna diseñada para llenar el vacío del ocio de los jóvenes de hoy –los *flippers* y los juegos electrónicos– los que seducen y alejan de su autoconocimiento al pre-adolescente que emprende el viaje. Los elementos escenográficos, de vestuario y efectos contribuyen a una comunicación visual que acerca, a través de una imaginería contemporánea, una dimensión esencial de esta obra fantástica.

En 1992, son **Las mágicas magias del mago Merlín** las que se presentan ante el público infantil. Rodrigo Bastidas, profesor, ex-alumno de la Escuela y actor y director en **¿Quién me escondió los zapatos negros?**, es quien realiza la versión y dirige la obra. El elenco está formado principalmente por alumnos de la Escuela, los que enfrentan el montaje con gran espíritu lúdico y compromiso actoral. Los efectos escénicos y musicales dan agilidad y ambiente de encantamiento a la obra.

Durante 1991, el público de todas las edades pudo gozar de la creatividad escénica, bella y conmovedora, de **Pinocchio**, del grupo La Troppa. Zagal, Lorca y Laura Pizarro lograron una de sus más potentes y armoniosas escrituras escénicas, cuya incorporación de los lenguajes y elementos contemporáneos más variados no hicieron perder de vista ni un instante el itinerario humano esencial del muñeco, sino más bien lo realzaron en su mejor espíritu. En reconocimiento de estos valores de la obra, ese año fue **Pinocchio** quien satisfizo la necesidad de teatro de gran nivel para los niños y los mayores de espíritu joven en el Teatro UC. Los 17 mil espectadores que tuvo esta obra, cifra absolutamente desusada para el circuito de teatro infantil, confirma este planteamiento.

IV. DOCENCIA DESDE LA ESPECIALIZACIÓN EN LAS DISCIPLINAS TEATRALES

• Intensificación de la docencia de pre-grado

La docencia en la Escuela, en gran medida, ya está asentada. El currículum de pre-grado, con sus sucesivos ajustes y modificaciones, se ha perfeccionado desde que fuera diseñado en sus líneas centrales hace ya quince años, en 1978. Las últimas modificaciones tendientes a otorgar el grado académico de Licenciado en Actuación fueron hechas recién en 1992, fruto de un pormenorizado estudio dirigido por Consuelo Morel y apoyado por el Fondo de Desarrollo de la Docencia. Este culminó en una jornada de evaluación de su funcionamiento, en la que participaron todos los docentes de la Escuela. También, se llamó a los alumnos y ex-alumnos que habían experimentado este currículum para que lo evaluaran en profundidad e hicieran sugerencias. El diseño resultante lo reproducimos en un recuadro adjunto, el que se puede comparar con el inicial. En todo caso, hay cambios de concepción pedagógica que no se expresan en el nombre o en la ubicación de un curso, sino en su aproximación metodológica o en su enfoque teórico.

Este currículum, concebido como un espacio dinámico de aprendizaje de profesores y alumnos, permite que continúe el ritmo consabido de ingresos y titulaciones, por mencionar los dos polos del proceso docente. Siguiendo el sistema de admisión cada dos años, ingresa una nueva promoción en 1993, ya que la más reciente lo hizo en 1990. Pero ahora esta modalidad será modificada, manifestándose con ello los tiempos de normalidad que vive la Escuela y el aprecio conquistado por su labor en este campo. Desde esta fecha, la Escuela recibirá nuevos alumnos de pre-grado anualmente, manteniéndose el número de aceptados de 22 alumnos en cada promoción. Por supuesto que la implementación adecuada de la docencia significa la dotación de la Escuela con mayor número de salas de clases para la enseñanza del teatro, lo que ha sido aprobado por las autoridades correspondientes de la Universidad.

También se hace necesario completar la planta de docentes estables con profesores que realizan cursos

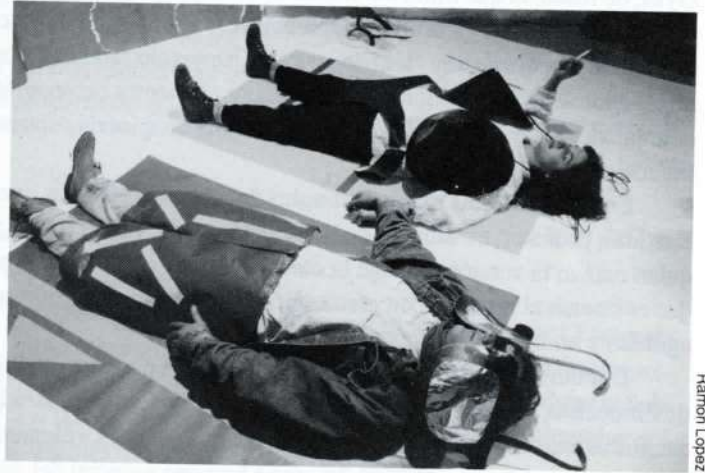


La Comedia del Arte, profesor Willy Semler, 1992.



La vida es sueño, curso de Actuación V, profesor Héctor Noguera, 1992. En la foto Jimmy Daccarett como El príncipe de las tinieblas y Noelle Durandin como La sombra.

Trabajo de los alumnos Alikí Constancio y Rodrigo Muñoz para el curso Percepción plástica visual, 1990.



Ramón López

específicos, que amplían y diversifican la experiencia docente. En este período y en el anterior, tres profesores de larga data dentro de la Escuela renuncian a sus jornadas de planta en ella: en 1988 lo hace la socióloga Giselle Munizaga, en 1991, el dramaturgo Egon Wolff, y en 1992, el profesor y director Raúl Osorio. Por su parte, la Jefa de Docencia Elena Muñoz obtiene una beca en el extranjero, por lo que deja por algunos años su plaza docente. La profesora y productora teatral Sonia Fuchs había solicitado su jubilación en 1990, la que apenas alcanzó a concretar cuando la sorprendió la muerte en un accidente aéreo, dejando un gran vacío humano y profesional en la Escuela y en el medio teatral en general.

Esta realidad lleva a la contratación de nuevos profesionales y a la reasignación de funciones dentro de la Escuela. Se aplica una política dirigida a capacitar y dar oportunidades a las generaciones más nuevas de profesores, y a incorporar a los alumnos recién titulados a actividades docentes, de investigación, produc-

ción y administración. La discontinuidad en la admisión de alumnos desde 1976 en adelante y las sucesivas crisis institucionales de la Escuela habían impedido que se formara un cuerpo de profesores de recambio capaces de participar plenamente en todas las instancias de dirección y ejecución en ella. Su aporte a ese nivel aparece ahora fundamental para revitalizar concepciones y estilos de trabajo y asegurar a mediano plazo un relevo que contenga la asimilación de la experiencia histórica. Destacamos en este plano la dedicación de Rodrigo Núñez a la función de Jefe de Docencia y la incorporación de Inés Stranger en el área de dramaturgia. Alejandro Ramos, Cristián Campos, Verónica García-Huidobro, Rodrigo Bastidas, Carla Achiardi y Gloria Romo son profesionales titulados en la Escuela que acceden a la docencia de pre-grado estos años. Enriquecen este aporte docente los profesionales del medio teatral Willy Semler, Alfredo Castro, Chris Fassnidge y Ramón Griffiero. En la relación interdisciplinaria con la Universidad, destacamos la participación de los profesores Jaime Coloma y Omar Arrué de la Escuela de Psicología, las profesoras Carmen Peña, Soledad Díaz y Magdalena Amenábar de la Escuela de Música, Claudio Ramos de Sociología. Por otra parte, el Secretario Académico Juan Aguilera se titula como

Licenciado en Estética en la Universidad Católica, lo que le permite incorporar la docencia a sus actividades habituales dentro de la Escuela.

La docencia de los alumnos avanzados sigue generando puestas en escena de interés, muchas de las cuales tienen temporadas de extensión docente. Sobresalen las versiones de **Hamlet** y **Acreeedores**, de Strindberg, realizados en 1990 por los alumnos Juan Carlos Montagna y Alexei Vergara, y también por Lía Florín en **Acreeedores**. La primera obra se realizó con la guía docente del profesor Héctor Noguera y la segunda con la del profesor Ramón Núñez. También accedió a la extensión docente ese año **El burlador de Sevilla**, de Tirso de Molina, conducida por el profesor Rodrigo Núñez. En 1992 las obras **Tío Vania** y **La casa de**



La tempestad, Proyecto de título Escuela TEUC, 1993, dirección Willy Semler. En la foto: Marcelo Sánchez, Mario Soto, Javiera Cerda, Alfredo Becerra, Larissa Contreras, Luz María Yacometti, Nona Fernández, Rosana Ilabaca y Alfonso Sánchez.



Acreeedores, montaje de alumnos dirigido por el profesor Ramón Núñez. Escuela TEUC, 1990. En la foto: Lía Florín y Alexei Vergara.

Bernarda Alba, dirigidas por Cristián Campos, **Hamlet**, **Príncipe de Dinamarca** a cargo del Profesor Ramón Núñez, **Cuentos de Horacio Quiroga**, y **No hay que llorar**, dirigidas por Gabriel Prieto y **La vida es sueño**, autosacramental montado por Héctor Noguera, fueron las producciones docentes más relevantes. La versión de **El enfermo imaginario**, de Molière, realizada en 1993 con la dirección docente del profesor Ramón Núñez, fue de interés, al igual que el montaje de **La tempestad**, dirigido por el profesor Willy Semler.

• Especialización docente: apertura de los post-títulos

Desde hace algunos años, Consuelo Morel venía desarrollando la idea de abrir estudios de post-título en la Escuela de Teatro. Realizó un proyecto con apoyo de la Vicerrectoría Académica, entusiasmó a diferentes personas con sus argumentos y propuestas, consultó a especialistas para que le dieran su opinión técnica, indagó en la Universidad los requisitos académicos implicados en un perfeccionamiento de este tipo. El proyecto empezó a implementarse, después de ser aprobado en el Consejo Superior de la Universidad Católica a fines de 1990, con la apertura de inscripciones a los post-título de Dirección y de Análisis Teatral. En 1992, se agregan a las anteriores las menciones en Actuación y en Dramaturgia.

Los fundamentos para este paso eran contundentes. Se consideraba que los teatros universitarios en Chile, específicamente el de la Universidad Católica, había logrado establecer en el país un nivel y un concepto básico de actuación, proyectado en las realizaciones de este Teatro y en el de muchos creadores que se formaron en sus aulas. Justamente esta actividad docente, y el estar inscrito ya por casi un cuarto de siglo en plenitud dentro de las estructuras académicas de la Universidad, con la actitud de investigación y experimentación que ello implica, habían ampliado los rangos de saber de sus miembros. Aquellos actores que trabajaron por años en la docencia

formando nuevos actores descubrieron que en realidad ellos realizaban una auténtica labor de dirección de las puestas en escena de sus alumnos. De allí que la mayoría de ellos pasó naturalmente de esa función a la de director (o co-director en el caso de las creaciones colectivas) en el teatro profesional, ya sea en la misma Escuela o en el teatro independiente. Otros actores que sentían vocación por la dirección se *arrimaron* a un maestro-director con el cual trabajaron como ayudantes de dirección. En ambos casos, la práctica les fue desarrollando las habilidades y los enfoques teóricos que les permitieron finalmente ejercer como tales. En el caso del análisis teatral, se advierte también que las labores sistemáticas de investigación que se realizan en la Escuela han permitido a personas cuya formación primera corresponde a otra disciplina, desarrollar herramientas teóricas y metodológicas para el análisis de lo teatral desde el punto de vista expresivo, histórico, valórico, psicológico, antropológico, etc.

Es decir, procesos intensos de autoformación permitieron la maduración de los docentes de la Escuela y de otros profesionales ligados interdisciplinariamente con el teatro en materias específicas, necesarias al crecimiento y desarrollo del teatro nacional en términos contemporáneos. La transmisión sistemática de ese saber en los post-títulos podría acortar el camino de prueba y error, búsqueda de *padrino* adecuados, etc., que se hacía de manera informal y dispersa en estos campos.

SENTIDO DE LOS POST-GRADOS DE TEATRO

Se dice que el Teatro representa nuestros vicios y virtudes y ya Shakespeare decía a los actores:

"... no excedas la sutileza de la naturaleza, pues todo lo forzado se aparta del fin del arte de las tablas que siempre fue y es -por así decirlo- ponerle un espejo a la naturaleza, mostrarle a la virtud su imagen, al vicio su retrato y a la edad y cuerpo de los tiempos su forma y ritmo. Todo esto hará reír al frívolo pero afligirá al sensato, cuya opinión debería influir en vosotros más que una sala repleta de los otros. Sin embargo, he visto actores muy aplaudidos actuando con modos que no eran de cristianos ni paganos, ni aun de simples hombres. Contoneándose y vociferando de tal suerte que pensé algún intruso los habría creado y no Dios, tan abominablemente imitaban la naturaleza humana".

Tal era la importancia que le asignaba este dramaturgo a la búsqueda de la verdad como centro y función de la representación escénica. Y si Hamlet pudo exigir a los comediantes ser imitadores tan fieles de la vida humana fue porque pensaba que lo teatral comunica al hombre con lo esencial de sí mismo y dialoga con la cultura, manifestando y creando elementos fundamentales de ella.

Es a partir de la cercanía al arte y a la formación de actores, directores e investigadores del teatro que surge en mí una percepción muy clara de la primacía del hombre por sobre cualquier forma de organización de la vida social, sobre cualquier estructura académica o reglamentaria, sobre cualquier hecho que formalmente distorsione la vida, ya que en el arte se busca rescatar aquello

humano que es permanente y universal. (...)

Por esto la Universidad no puede ser vista sólo como una empresa donde primen los mecanismos del mercado o como una mera sucursal del Estado. Debe ser visualizada como un lugar donde se intenta comprender al hombre de manera exhaustiva y esto se logra, según lo dice Juan Pablo II en la Encíclica *Centésimus Annus*, en "la esfera de la cultura, a través de la lengua, la historia y las actitudes que ésta toma frente a los acontecimientos fundamentales de la existencia como son nacer, amar, trabajar, morir". (...)

Estamos concientes que tratar hoy de integrar lo esencial del hombre y de la ciencia es difícil y constituye un gran desafío. Mientras más especializado el conocimiento, más difícil pareciera la síntesis o el sentido final de dicha acción, más pareciera independizarse el Objeto del Sujeto haciendo gala de una objetividad casi alienante.

Pensamos que la actividad del estudio de los diferentes Post-Grados se relaciona siempre con preguntas que se ligan a las carencias humanas. Si tuviéramos respuesta sobre todo, estaríamos en el más perfecto estado narcisístico donde el hombre se conecta, no con otro hombre, para descubrir lo que las cosas son -sino con su propio eco. Y ya sabemos el destino del Narciso: morir en la mirada de un espejo de sí mismo. (...)

La ciencia, entonces, se relaciona con una realidad ("en estado de necesidad") no saturada y la necesidad siempre remite a una experiencia de pérdida, a una búsqueda fuera de mí en cuanto a sujeto incompleto llamado a completarse. Sostenemos que el

La incorporación de la enseñanza de la Dramaturgia en 1992 tuvo fundamentos similares a los expuestos. Los Concursos de Dramaturgia realizados por la Escuela permitían comprobar que existían personas en el país con el entusiasmo y la vocación para ser autores teatrales, pero que sus técnicas e inspiración solían ser pobres e inadecuadas, las más de las veces sujetas a fórmulas tradicionales que ignoran el desarrollo del teatro como lenguaje textual y escénico. En cuanto a la mención en Actuación, surgió de una demanda concreta del medio: muchos egresados de las academias privadas de teatro sentían la necesidad de completar su formación en la Universidad, ya que advertían carencias de magnitud en los elementos expresivos y teóricos que son capaces de manejar al término de esos estudios. También, actores y actrices que llevan algunos años en el ambiente profesional, incluido el televisivo, sienten una necesidad profunda de reciclar sus conocimientos y disposición emotiva e intelectual al trabajo teatral enfocado más experimentalmente.

Es así como los profesores de la Escuela que imparten clases en los post-títulos se ven exigidos a perfeccionar su metodología y contenidos docentes ante el desafío de impartir menciones nuevas en nuestra Escuela, como el de Dirección (la Universidad de Chile ha impartido currículum de formación de Directores Teatrales), y otras inéditas en el medio chileno (Análisis y Dramaturgia). Por otra parte, se convocó a los mejores profesionales del medio nacional para engrosar la planta docente de los post-títulos, llegándose a formar equipos

EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA*

hombre de ciencia, al igual que el hombre de arte, no puede descuidar nunca la pregunta por su propia identidad, pues descuida con ella su aporte particular y único a la verdad de su propia disciplina de estudio.

En mi experiencia docente del Teatro, se ve, como en un buen laboratorio, que ninguno de nuestros alumnos puede ser un buen actor si no se conecta con su memoria afectiva, con su historia, para así representar la historia y la memoria de otro en un escenario. En el teatro se ve a un personaje que no es el actor, pero que no existe fuera del actor que lo encarna. La palabra la origina el dramaturgo, pero en el escenario vemos sólo al actor, que recrea en forma única desde su interioridad a este personaje. La palabra inteligente es por eso una palabra de fondo dramático, pues está relacionada a la emoción y a la energía más honda del que la transmite. Y esa energía honda se liga siempre a la ausencia, al sentido de aquello que queremos reunificar.

Podemos poner un ejemplo: ¿quién es Hamlet? ¿Es sólo el conjunto de diálogos que escribió Shakespeare? ¿Es sólo literatura? No, sin dudas, Hamlet es mucho más que eso y sólo existe —y por eso es teatro— cuando es representado por un actor, y habrá tantos Hamlet como actores se decidan en el tiempo a encarnarlo. Así, ¿cómo saber dónde comienza el personaje y dónde termina el actor? ¿Cómo saber qué es de uno y qué es del otro? Es imposible delimitarlo con claridad, sólo sabremos que al final son uno solo, pero al servicio de descubrir la esencia del personaje. Por esta razón

no es buen actor aquel que se representa a sí mismo, es buen actor el que pone todo su ser conciente e inconciente al servicio de representar la máxima verdad de otro, pero **desde sí mismo**. Esta es la paradoja del teatro, clave de la paradoja de la vida cultural.

Por esta razón, la Universidad no es una oficina burocrática, ni una fábrica de conocimientos, de libros o de *papers* de mejor o peor calidad. Es y debe ser una verdadera propuesta cultural, necesariamente ligada a sus circunstancias históricas particulares, que en una buena síntesis entre las Ciencias, las Humanidades y el Arte, propenda a un saber cada vez más integrado, para así comprender cada día mejor el sentido de la presencia del hombre en el mundo y en el cosmos. (...)

En esta tarea están todos quienes tienen verdaderamente vocación universitaria y tienen vocación universitaria los que han hecho del problema del pensar, el conocer, el investigar y el enseñar una actividad central de sus vidas, para colaborar desde sus distintas disciplinas y especialidades a la creación cultural toda, la que abierta a la trascendencia, sea un espacio cada vez más amplio y flexible para el desarrollo de la dignidad humana. Esa es la misión central de esta Universidad.

Consuelo Morel M.

Directora del Post-título - Escuela de Teatro U. C.

*Fragmentos de la conferencia dictada con ocasión de la inauguración del Año Académico de los Post-títulos y Post-gradados en la Universidad Católica, 1992.

de excelencia. Se imparten cursos generales como Antropología Cultural, Psicología, Sociología de la Cultura, Semiótica, Historia del Teatro y Análisis Dramático. En los cursos especializados por mención, destacan Dramaturgia Escénica y Formato Dramático para los alumnos de Dramaturgia; Espacio Escénico, Dirección Actoral y Puesta en Escena para los alumnos de Dirección. Entre los profesores que han impartido cursos en el post-título se cuentan Ramón Núñez, Héctor Noguera, Raúl Osorio, Ramón López, Consuelo Morel, María de la Luz Hurtado, Eduardo Guerrero, Juan Aguilera, todos docentes de la Escuela. De otras Escuelas de la Universidad provienen Pedro Morandé, Jaime Coloma, Omar Arrué, Jaime Donoso, Hugo Miller, Julio Retamal y Claudio Ramos. Del medio profesional y universitario extra UC están Luis Vaisman, Guillermo Semler, Alfredo Castro, Carlos Cerda, Alejandro Sieveking, Gerardo Cáceres, Juan Andrés Piña, Carola Oyarzún, Luis Advis y Marco Antonio de la Parra.

Los post-títulos tienen una duración de cuatro trimestres. Algunas menciones incluyen un proyecto de título. En 1993, ya se ha tenido la oportunidad de impartir en forma completa los cuatro currículum: los de Dirección y Análisis Teatral entre septiembre de 1990 y enero de 1992; los de Actuación, Dramaturgia y Dirección entre abril de 1992 y julio de 1993. Desde septiembre de 1993 a enero de 1994, se implementará la tercera promoción de post-título, correspondiente a las menciones en Dirección Teatral y Actuación.

En 1993, se introdujo en el Programa de Postítulo una nueva modalidad de perfeccionamiento: talleres de tres o cuatro meses de duración destinados a dramaturgos, guionistas de cine y periodistas de televisión. El **Taller de construcción de obras en proceso de escritura** busca que, a través de la conducción de los profesores y la discusión colectiva de los participantes, éstos logren la elaboración definitiva de un texto destinado a la representación teatral. El curso **Teoría, análisis y práctica de la ficción narrativa para el cine** tiende a la elaboración de un guión argumental, en tanto el **Taller de dramaturgia aplicada al reportaje y al libreto documental** busca la adquisición de conocimientos técnicos y teóricos de la dramaturgia que puedan ser aplicados a la práctica periodística. Estos talleres fueron guiados por los profesores Carlos Cerda, Inés Stranger y Antonio Skármeta.

Los cursos regulares y especiales de Post-título representan para esta Escuela una importante instancia de desarrollo docente, que incentiva una relación viva y sensible con las necesidades del medio teatral y de las artes audiovisuales nacionales. Los alumnos participantes en los post-títulos aspiran a un ámbito académico más elevado y *al día* que el de sus espacios laborales y de aprendizaje habituales. Sus procedencias y experiencias anteriores son muy disímiles, lo que por una parte reconstruye el *estado de situación* de los profesionales del país, y permite su reciclamiento dentro de perspectivas teóricas y técnicas avaladas por la experiencia universitaria. No es posible aún hacer una evaluación definitiva de este programa, pero todo indica que será una contribución de gran valía para el teatro chileno en todas sus disciplinas.

Post-título promoción 1990

En la mención Dirección los alumnos titulados, y los nombres de sus respectivos montajes de titulación, fueron: Luz Berríos (**La madre**), Claudia Echenique (**Malinche**), Verónica García Huidobro (**Punto de encaje**), Paula Leoncini (**Des-nudos**), Ramón López (**Mrs. Klein**), Viviana Steiner (**Luna negra**), Marcela Terra (**El marinero que cayó de la gracia del mar**) y María Paz Vial (**La señorita Julia**).

En la mención Análisis se titularon Mariana Browne, Alicia Correa, Milena Grass y María Francisca Vivanco.

Post-título promoción 1992

En la mención Dirección se titularon Alejandro Bloomfield (**Ubu Rey**), Myriam Espinoza (**Muerte en Bremen**), Hernán García (**Flores de papel**), Miguel Angel Jiménez (**Greta Garbo, quién lo diría, terminó aquí**), Italo Panfichi, (**La noche de los asesinos**) y Mónica Moldovanyi (**Stigmata**).

En la mención Dramaturgia se titularon Susana Foxley, Juana Gallardo, Alinka García, Isabel Rodríguez y Alejandro Torres.

En la mención Actuación se titularon Susana Cendolla, Heidi Mackinnon, Viviana Rodríguez, Ana Rosa Tezza y María Francisca Vivanco.

Luna negra, proyecto de post-título en dirección de Viviana Steiner, Escuela TEUC, 1993. En la foto: Verónica García-Huidobro.



Juan Francisco Somalo



Ricardo Cruz

La Señorita Julia, dirección de M. Paz Vial. Proyecto de Post-Título, Escuela TEUC, 1992. En la foto: Alejandra Rubio, Santiago Ramírez y Carolle Michell.



La noche de los asesinos, proyecto de post-título en dirección de Italo Panfichi, 1993. En la foto: Ana Rosa Genari y Andrea Ubal.



Ramón López

Mrs. Klein, proyecto de post-título en dirección de Ramón López, Escuela TEUC, 1993. En la foto: Elsa Poblete, Josefina Velasco y Paulina García.

V. CULMINACIÓN Y APERTURA DE ÁREAS DE INVESTIGACIÓN

En 1991 culmina una parte importante del trabajo interdisciplinario realizado en el área de teatro y psicología gracias a un proyecto Fondecyt. Tras haber establecido puentes entre teorías psicoanalíticas y teatrales, se desarrollaron marcos conceptuales y metodológicos para el análisis de obras teatrales *verticales* desde esta perspectiva. El resultado de este proceso se volcó en un libro: **El teatro desde una perspectiva psicológica. Lo psicológico y el texto dramático**.¹³ Los autores fueron Consuelo Morel (coordinadora), Egon Wolff, Paz Yrarrázaval, Omar Arrué y Jaime Coloma, y los ayudantes de investigación Elena Muñoz, Alberto Vega y Claudia Godoy. Ellos establecen en la Introducción al libro que:

“Lo psicológico proveniente de Freud, pero tomado en este estudio desde la Teoría de las relaciones objetales, y desde Melanie Klein y Bion, posee un bagaje teórico de tal riqueza que pensamos ningún actor, director o estudioso del teatro debiera dejar de conocer”.

De igual manera, ese año 91 culmina una etapa de la investigación también apoyada por Fondecyt, **Teatro chileno: historia, crítica y sistema textual**. Participan Claudia Echenique, María de la Luz Hurtado (coordinadora), Eduardo Guerrero y Juan Andrés Piña, con la ayudantía de Carla Achiardi. Tras escribir sendos artículos sobre cada uno de estos aspectos del teatro chileno entre 1910 y 1970, se convocó a un Simpósium Internacional de Investigadores de Teatro Iberoamericano.

13. Edición Especial de la Revista Apuntes de la Escuela de Teatro UC, Stgo., 1991, 141 pgs.



Simpósium de Teatro Iberoamericano organizado por el Dpto. de Investigación de la Escuela de Teatro UC, 1991.
En la foto: Los expositores Carmelinda Guimaraes (Brasil), Eva Golluscio (Francia- Argentina) y Teodoro Klein (Argentina).
Modera María de Luz Hurtado, coordinadora del evento.

“Hacía falta encontrarse para intercambiar experiencias, hallazgos, planteamientos. (...) Tras años de trabajo (de este equipo de investigación), pareció necesario poner en circulación algunos elementos de reflexión teórico-metodológica que habíamos avanzado, y confrontarlos con lo que estuvieran haciendo nuestros pares en otras universidades y centros de estudio a nivel nacional y mundial. Queríamos con ello abrir un espacio académico para el estudio del teatro y las artes en el país, y ponerlo al centro del debate y la valoración social”.¹⁴

Se propuso un temario de siete áreas de investigación: el teatro latinoamericano del siglo XIX al XX; teatro contemporáneo y sociedad; dramaturgia y teatro chileno; análisis dramático: teoría y metodología; la expresión escénica; teatro y movimiento social, y el contexto de recepción teatral. Participaron 24 ponencistas provenientes de toda América y Europa, los que se reunieron en tres días de intenso intercambio y debate ante un público numeroso y participativo. Todas las ponencias presentadas ante el Simposio fueron publicadas en su texto completo.

En 1991, un nuevo Proyecto Fondecyt permite terminar esta línea de investigación. **Un siglo de teatro en Chile: 1890 - 1990** se propone investigar el teatro chileno entre 1970 y 1990, para luego realizar una edición general de todos los artículos escritos a lo largo de los siete últimos años de trabajo que confluyen a conformar esta historia. La idea es llevar todo el material a un nivel publicable, para poder así poner a disposición de la sociedad el trabajo probablemente más completo y sistemático realizado en Chile sobre este tema en el período aludido. En esta última etapa del proyecto participan los investigadores Anne Bravo, Claudia Echenique, María de la Luz Hurtado (coordinadora) y Juan Carlos Montagna.

La Dirección de Investigación de la Universidad Católica (DIUC) incrementó su interés y fondos concursables para el área artística. Ello permite en este período realizar investigación teórica y aplicada. Juan Aguilera coordina en 1990 el estudio **La formación del crítico teatral**, que lleva a cabo con la colaboración del alumno Paolo Conte. Hemos ya mencionado las investigaciones para la creación teatral, que culminaron en la puesta en escena de **Ifigenia en Aulide** y el texto **Malinche**, en 1991. En 1992 y 1993, Paz Yrarrázaval, Consuelo Morel e Inés M. Stranger desarrollaron un proyecto DIUC, destinado a apoyar el área dramática. Se realizó un Taller de Autores Jóvenes integrado por los alumnos de la Escuela motivados por esta área, quienes elaboraron el texto de una obra de teatro. Tres de éstos fueron seleccionados para ser montados y representados en el marco de un Festival de Autores Jóvenes. **La historia de Job**, de Luz María Yacometti, **Matando el siglo**, de Jimmy Daccarett y **Por unos ojos negros**, de Macarena Baeza, dirigidas por Rodrigo Núñez, Verónica García-Huidobro y Alejandro Bloomfield, respectivamente. Nuevamente se recurre al concepto de que el desarrollo de todo autor teatral pasa por la posibilidad de poner a prueba su texto en el escenario, dando la oportunidad en este caso de que establezca un diálogo crítico enriquecedor con el director y los actores que participan en la puesta de cada texto.



Alejandro Bloomfield dirige a Carmen Salazar y Lía Florín en *Por unos ojos negros*, de Macarena Baeza. Proyecto Dramaturgos Jóvenes, 1993.

Esta modalidad de trabajo experimental en la creación autoral y escénica tiene visos de continuar en fórmulas y temas siempre renovados. En 1993-1994, el profesor Rodrigo Núñez, junto a los profesores y actores Gabriel Prieto y Juan Carlos Montagna, emprenderán una investigación en torno a la revalidación en el marco del teatro actual de la dramaturgia y la actuación realista-stanislavskiana.

14. Hurtado, María de la Luz: Presentación del libro **Teatro iberoamericano. Historia, teoría, metodología**. Nº Especial de la Revista Apuntes de la Escuela de Teatro UC, Stgo., 1992, 237 pgs.

VI. DIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN TEATRAL

Todas las áreas de trabajo de la Escuela abordadas hasta ahora han tenido una etapa de extensión que les permite acceder a públicos que se encuentran más allá de nuestras salas de estudio y espacios de trabajo teatral. Nos hemos referido a las giras internacionales y nacionales de las obras del repertorio profesional del Teatro, a las giras nacionales de obras de extensión docente de pre y post-grado, y a sus temporadas en el Teatro UC y en otras salas de Santiago y regiones; a la realización del simpósium de investigadores teatrales y a la publicación de libros que recogen los resultados de procesos de investigación e intercambio académicos. Es notorio el incremento de actividades que corresponden al ámbito de la Extensión Teatral en estos últimos años, congruente con la ampliación de capacidades humanas y materiales dinamizadas en este tiempo. En esta sección, entonces, nos referiremos sólo a las áreas de Comunicación y Difusión que no hemos tocado aún; específicamente, a las realizaciones de la Revista Apuntes, a la acogida a grupos valiosos de teatro y teatro-danza nacionales e internacionales en las salas del Teatro y al Festival del Parque Bustamante.

• Superando el número 100 y los 30 años de Revista Apuntes

En este período, Revista Apuntes logra posicionarse en el lugar que aspiró a ocupar dentro del medio cultural y teatral nacional e internacio-

nal al momento de redefinir su proyecto en 1987. En 1990 publica el número 100, con el que celebra también sus 30 años de existencia ininterrumpida. Ambos, hitos que muy pocas revistas culturales en latinoamérica y en el mundo son capaces de exhibir. Ello le valió un reconocimiento internacional, al recibir ese año el Premio Ollantay mención Publicación Teatral, concedido por el Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT) en solemne ceremonia realizada en Bogotá.

La Revista sigue convocando a creadores y cultores de diversas disciplinas para que hagan confluír su reflexión sobre la cultura y el teatro a través de nuestras páginas. Ese año 1990, por ejemplo, se realiza en el Centro de Extensión UC el foro **El teatro y las crisis de modelos y utopías en el fin de siglo**, en el que participan diversos actores, directores, sociólogos y psicólogos. En 1991, se publica el número 102, que dedica una sección importante a documentar, analizar y recordar los 50 años de vida del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En fin, el número 101 se centra en el tema **El nuevo teatro**, mientras el mencionado número 102 lo hace en el de **Haciendo historia**. El número 103 aborda el tema **Teatro y poesía**, publicando entre otros materiales un trabajo en torno a **Parra traduce a Shakespeare**, más algunos anti-poemas inéditos de Parra. El número 104, finalmente, indaga en torno al problema de **La dramaturgia, hoy**. Es decir, la revista ha ido abordando los temas que preocupan en cada momento, fomentando el debate, la exposición y fundamentación de puntos de vista de

El Rector de la Universidad Católica de Chile, Señor Juan de Dios Vial C. interviene en la celebración de los 30 años de revista Apuntes, 1990. A su lado la directora de la revista, María de la Luz Hurtado.



Público asistente a la celebración de los 30 años de revista Apuntes. En primera fila, entre otros: Edith del Campo, Luz María Sotomayor, Isidora Aguirre, Sergio Aguirre, Ana González, Delfina Guzmán, Consuelo Morel, Sonia Oyarzún, M. Teresa Díez, Paz Yrarrázaval, Marcelo Sánchez y Josefina Velasco.

El poeta Nicanor Parra con las profesoras María de Luz Hurtado y Consuelo Morel, preparando el número de la revista Apuntes dedicado a *El rey Lear*. Junio, 1992.



Participantes del foro organizado por revista Apuntes en su N° 100, sobre "El teatro y las crisis de modelos y utopías en el fin de siglo", 1990. En la foto: Ramón Griffero, Delfina Guzmán, Pedro Morandé, Consuelo Morel, Jaime Coloma, María de la Luz Hurtado y Héctor Noguera.



dirección, actuación, diseño teatral, dramaturgia, investigación, etc.

La seriedad no exenta de audacia de su trabajo le ha granjeado prestigio en los círculos a los que llega. Su público lector ha crecido sustantivamente, al ampliarse su distribución a

diversas librerías comerciales y perfeccionarse su sistema de suscripciones y canjes. El apoyo de la Vicerrectoría Académica y de algunos auspiciadores de las actividades del Teatro y de la Escuela también han hecho posible su sobrevivencia económica.

• Temporada de teatro nacional e internacional

Otra creación autoral y escénica en que participan ex-alumnos de esta Escuela fue difundida en la Sala Eugenio Dittborn en este período: **KM 69- Are you lonesome tonight**, de Santiago Ramírez y Víctor Carrasco (ganadora del Festival de Teatro del Chileno Norteamericano).

También, desde 1990, se instauró la tradición de acoger en cada verano en el Teatro un encuentro coreográfico de las principales obras de danza-teatro creadas en la temporada por grupos chilenos. Este encuentro es organizado por la coreógrafa Luz Marmentini.

Una actividad que tuvo un desarrollo notable fue la impulsada durante el período de dirección de la Escuela de Ramón López: la presentación de grupos teatrales de nivel mundial en el Teatro. La multiplicación de estas visitas implicó desarrollar las destrezas profesionales de los técnicos del Teatro, quienes son los encargados de proveer esta dimensión de los montajes.

El convenio establecido con el Goethe Institut dio sus frutos en 1990, con las visitas de dos notables compañías y montajes: **Miss Sara Sampson**, del Teatro Prinz Regenten de Munich y **Mein Herbert-Weg**, del Teatro Schiller de



Miss Sara Sampson, del Teatro Prinz Regenten, de Munich, presentada en el Teatro UC, 1990.



Animata, del titiritero inglés Stephen Mottram, presentada en el Teatro UC, en el marco del Festival de Teatro de las Naciones, ITI, Chile, 1993.

Berlín. Ese año también se presentó *New cities*, de la Compañía Talking Band de EEUU, dirigido por Paul Zimet, y, también proveniente de ese país, *Detrás de la máscara*, del Mimo Panjak. En 1991, se presentaron cinco espectáculos internacionales: dos compañías inglesas, dos francesas y un mimo suizo. En 1992 se presentan bajo el auspicio del British Council, *Nola Rae* del London Mime Theatre, *La última gracia de Isabel I*, de Elizabeth Last Stand y *Especies en extinción* del grupo The Kosh. En 1993, el Teatro de la Universidad Católica participó en el montaje de seis obras, en el lapso de nueve días, del Festival de Teatro de las Naciones ITI Chile: *Macbeth*, del grupo inglés Red Shift; *Partage de midi*, de Claudel, puesto en escena por el grupo belga Evora, y *On s'amait trop pour se voir tous*

les jours, del grupo francés Ballatum Theatre, todas presentadas en la Sala 1, y tres obras en la Sala Eugenio Dittborn: dos colombianas, *Los espíritus lúdicos*, del Teatro de Títeres La Libélula Dorada, y *Saltamiedos*, del cuenta-cuentos Enrique Vargas y una inglesa, *Animata*, del titiritero Stephen Mottram.

• Parque Bustamante

Cada año debió irse agrandando la capacidad de aposentaduras en el Parque Bustamante: de 600 localidades en 1990 se ascendió a 900 en 1993. Ello no impidió que hubiese obras que sobrepasaron las mil personas por función, como ocurrió con *Cariño malo* en 1992. La gente aprendió cómo aprovechar mejor su asistencia al Parque y llegó con sus sillas bajo el brazo por si acaso se agotaban los espacios (cosa que era frecuente). Estas temporadas teatrales en las noches estiva-



El sueño de Clara, dirigido por Horacio Videla, se presenta en el Festival del Parque Bustamante en la temporada 1993.

les de Santiago fueron adquiriendo un ambiente familiar, amparado por los grandes árboles del Parque. Los precios de casi un tercio de una entrada teatral habitual, el ánimo distendido de la gente en verano y la buena disposición con que acude a ver los espectáculos permite que las parejas vayan con sus niños, que la gente tome

café durante la función y que entable conversación y comparta golosinas con los vecinos. No por eso hay menor concentración en lo que sucede en el escenario: los actores lo califican como un excelente público teatral, cálido y receptivo.

De diez a doce obras se exhiben en los veinte días aproximados que dura el Festival. En enero de 1993 se concretó la temporada número 17, la que fue producida, como todas las anteriores, por Guillermo Murúa, con la implementación de los técnicos del Teatro UC dirigidos por Ramón López. Sin duda, un gran desafío que ha sido siempre sorteado con gran profesionalismo y mística. No hay descanso: todos los días hay función durante tres semanas corridas, debiendo desmontarse y montarse en forma muy rápida y precisa. Es posible afirmar que virtualmente todas las compañías de teatro chileno profesional han pasado alguna vez por el Parque Bustamante. Jaime Vadell es uno de los más asiduos concurrentes, como también las obras de jóvenes creadores que han destacado en festivales como el del Chileno Norteamericano. Hay obras cuyo éxito en la temporada anterior lleva a que se repita su presencia al año siguiente. Es el caso de **Pinocchio** y de **Cariño malo. Malasangre**, del Teatro del Silencio dirigido por Mauricio Celedón, fue una presentación destacable en 1992. La temporada 1993 también tuvo muy buenos títulos: **Prohibido suicidarse en democracia**, del teatro Ictus; **El sueño de Clara**, de Horacio Videla; **Aeroplanos**, de Carlos Gorostiza, con la dirección de Raúl Osorio y la actuación de Alex Zisis y Julio Yung, y el sainete **De tal palo tal astilla**, de Lucho Córdoba, adaptado y dirigido por Rolando Valenzuela.

Es difícil crear tradición y el ritual de asistir, de un modo original, al teatro. El Festival del Parque Bustamante lo ha logrado con creces. Esperamos que la construcción de la Línea 5 del Metro, a través del Parque, no trunque la continuidad de esta experiencia, próxima a cumplir dos decenios de constante actividad.

Público en el Festival del Parque Bustamante, 1990.

