

# C A P I T U L O I I I

## 1983 - 1987 CREADORES CHILENOS DE TODAS LAS GENERACIONES

Periodo de Ramón Núñez



## I. VOLVIENDO A LOS CAUCES

Una vez concluidos los tres años reglamentarios de la Dirección de Paz Yrarrázaval, el Consejo de la Escuela propuso a la Rectoría un nombre mediante votación (previamente acordado consensualmente) para que se desempeñara como Director en los próximos años. La persona elegida fue Ramón Núñez, actor, director y profesor de la Escuela, formado en la Academia del Teatro de Ensayo. Ramón era la persona que, junto a Héctor Noguera, recogía una experiencia más larga y comprometida con la historia del teatro. Participó activamente en cada una de sus etapas y transformaciones históricas, siempre con un afán de renovación y perfeccionamiento artístico y docente dentro de las líneas centrales de este proyecto de teatro universitario.

El período de Ramón Núñez se extiende entre agosto de 1983 y abril de 1987, ya que el Consejo le solicitó prolongara en algunos meses su mandato para concluir adecuadamente los proyectos por él impulsados. Durante estos años, la Escuela logró recuperar cauces que le eran muy fundamentales. Principalmente, realizar un ciclo de producciones de dramaturgia chilena y reiniciar el ciclo docente.

En la sub-dirección de la Escuela se desempeñaron dos profesores ingresados en tiempos de la EAC y que han cumplido ya diversos cargos de responsabilidad: Consuelo Morel y luego Ramón López. Las jefaturas de departamento se mantienen iguales al período anterior: Rodolfo Bravo en Docencia, María de la Luz Hurtado en Investigación y Experimentación, y Sonia Fuchs en Producción. Como Gerente del CEA, continúa Domingo Edwards.

Un cambio importante se produce en este período en la más alta conducción de la Universidad. En el contexto de la progresiva normatización de las actividades nacionales, el Rector Jorge Swett Madge renuncia a su cargo en 1985 y es elegido en su reemplazo el Profesor y Decano de la Facultad de Ciencias Biológicas, Juan de Dios Vial Correa. Con ello, la Universidad vuelve a ser gobernada por académicos de tradición dentro de esta casa de estudios. El Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, a la cual está adscrita la Escuela, es en este período el arquitecto Renato Parada.



RR.PP. U.C.



RR.PP. U.C.

Arriba: Inauguración del año académico 1984 por el Rector Jorge Swett.  
Derecha: Inauguración del año académico 1985 por el Rector Juan de Dios Vial C.



## II. EL PAÍS Y EL TEATRO HACIA LA MITAD DE LOS 80

### • Avance institucional en medio de las protestas

La crisis de los grandes grupos económicos es progresivamente superada estos años y las diferentes modernizaciones (en el campo previsional, de salud, laboral, financiero, habitacional, educacional, etc.) dan frutos positivos. El país ya ha readecuado sus estructuras y mentalidad empresarial al modelo de libre mercado: la producción nacional crece sostenidamente, como también las inversiones y el ritmo de las exportaciones no tradicionales. Aun así hay intranquilidad social. Surgen las protestas, entre 1983 y 1986 aproximadamente, convocadas por la oposición al régimen militar. A través de la realización de actos simbólicos, como el encendido de velas en las calles, apagones de luces y ruidos de cacerolas, que muchas veces desembocan en actos de violencia y represión, grandes sectores sociales manifestaron su descontento político y su aspiración por la democracia.

El movimiento estudiantil se plegó a estas manifestaciones y se vio el lamentable espectáculo en las universidades, incluido el Campus Oriente donde funciona la Escuela de Teatro, del enfrentamiento entre estudiantes y fuerzas policiales, que culminaba con bombas lacrimógenas, disparos de balines y atrincheramiento o desalojo de los lugares de trabajo y estudio. Los profesores y autoridades solieron mediar entre ambos sectores e hicieron lo posible por proteger la integridad física y la tranquilidad psicológica de los alumnos y funcionarios cuando estos sucesos se desencadenaban.

### • El teatro

En tanto, muchos grupos y creadores teatrales empiezan a retornar del exilio. **Regreso sin causa**, de Jaime Miranda, interpretada por Julio Yung y María Elena Duvauchelle, se transforma en un éxito de público en 1984. También **Primavera con una esquina rota**, adaptación del grupo Ictus de la novela de Benedetti, aborda el tema del exilio en una muy refinada puesta en escena. Carlos Cerda, junto a Ictus en 1986, crea **Lo que está en el aire**. La sugestiva puesta en escena de esta obra trata sobre la kafkiana experiencia que vive una familia que casualmente se vincula a un caso de detenidos desaparecidos; Cerda recrea para el teatro un texto que durante su exilio en Alemania abordó en el género del radioteatro. Las obras de otros autores, como Antonio Skármeta, se adelantan a su retorno al país. Es el caso de **Ardiente paciencia**, gran éxito teatral puesto en escena por el Nuevo Grupo con la dirección de Héctor Noguera, en 1986.

La dramaturgia latinoamericana, por mucho tiempo ausente de los escenarios chilenos, es retomada con entusiasmo, especialmente la venezolana (introducida por los grupos exiliados en ese país), la argentina y la uruguaya. El Nuevo Grupo, de Yung y Duvauchelle, estrena **El día que me quieras**, de José Ignacio Cabrujas. Roberto Cossa se transforma en un autor que metaforiza, mediante el sainete grotesco, una serie de traumas y peculiaridades sociales del momento. **La Nona**, 1985, y **Los compadritos**, 1986, ambas de este autor, puestas en escena por el Grupo de Cámara, fueron grandes aciertos teatrales. El Teatro de la Universidad de Chile también aporta a esta línea con **La Señorita de Tacna**, de Mario Vargas Llosa, aun cuando estos años fueron de producción discontinua y de irregular calidad en ese teatro universitario.

Nuevos directores comienzan a emerger. En 1986, Willy Semler presenta una atractiva versión de **Ubu Rey**, de Jarry. **La farsa del licenciado Pathelin**, anónimo francés, es también una creativa versión de José Andrés Peña, realizada con egresados de la escuela de Fernando González en 1985. Años antes, en 1983 (y reestrenada en 1985), Juan Edmundo González había iniciado esta línea renovando la concepción de la puesta en escena con **La cándida Eréndida**, adaptación de la novela de García Márquez, con el Grupo TEUCO. Con una estética similar a la desplegada por Osorio en **El gran teatro del mundo**, estas obras se centran en el actor y en los elementos visuales jugados lúdica y ritualmente, a partir de versiones más o menos libres de la obra de importantes escritores o dramaturgos. Se advierte en el medio independiente una recurrencia a los clásicos, los cuales son



trabajados desde claves teatrales experimentales. También se toman autores contemporáneos consagrados, como Miller en **La muerte del vendedor viajero**, del cual el director Willy Semler, junto a Tomás Vidiella y Bélgica Castro en los papeles protagónicos, realiza una cuidada y matizada dirección dentro del más puro realismo psicológico.

Ramón Griffiero, director teatral y dramaturgo formado en Bélgica, retorna en 1983 a Chile y presenta su puesta en escena de **Recuerdos de un hombre con su tortuga**. En 1984 inicia una etapa de trabajo *underground* en el espacio recuperado para espectáculos de El Trolley, con el grupo Fin de Siglo. Sus puestas en escena posmodernas (lenguaje intuido por muchos directores de la época) impactan fuertemente en el ambiente cultural y teatral. **Historia de un galpón abandonado** (1984), **Cinema Utopia** (1985) y **99 la morgue** son sus obras más destacadas. Por su parte, Marco Antonio de la Parra vuelve al teatro en 1984 con su creación dramática (que protagoniza como actor) **La secreta obscenidad de cada día**. Obra también posmoderna, realiza un ritual ambiguo y lúdico acerca de todas las formas de represión (psicológicas y políticas) de nuestra cultura, apoyado en las desmitificadas figuras de Freud y Marx.

Como vemos, son cuatro años de vida teatral intensa los que van de 1983 a 1987. En ellos hay una diversidad de tendencias creativas que cambian con gran rapidez; algunas son deudoras del tiempo crítico contingente, las más, están en transición hacia otros momentos culturales. La aparición de nuevas generaciones y creadores teatrales en los 80 es una característica destacable de este tiempo.

### III. IMPORTANTE CICLO DE PRODUCCIONES DE TEATRO CHILENO

La actividad en el Teatro de la Universidad Católica en estos años es permanente y variada, y a que la apertura de la segunda sala permite multiplicar la producción profesional. Se ponen en escena trece títulos en estos tres años y medio. La variedad de autores, géneros, realizadores y por tanto de estéticas y públicos, tiene un rotundo denominador común. Tras diez años de montar principalmente clásicos de valor universal, el Teatro de la Universidad Católica realiza un ciclo persistente de obras de autores chilenos. Once de las trece obras estrenadas son creadas o recreadas a través de un trabajo dramaturgico nacional. Diferentes generaciones y metodologías de trabajo coexisten en este programa. Cada título que forma parte del repertorio está enraizado hondamente en la investigación, la experimentación y la docencia de la Escuela, lugares de generación, vínculo y reprocesamiento de ideas y experiencias que abren nuevos niveles de conocimiento frente a la práctica y la teoría del teatro.

Ya no sólo los jóvenes escolares son el público privilegiado del Teatro de la Católica. Los niños más chicos y sus familias son convocados a través de una línea permanente de teatro infantil, realizado con imaginación, calidad artística y visión de mundo sustentada éticamente.

#### • El absurdo encierro psicológico de la burguesía

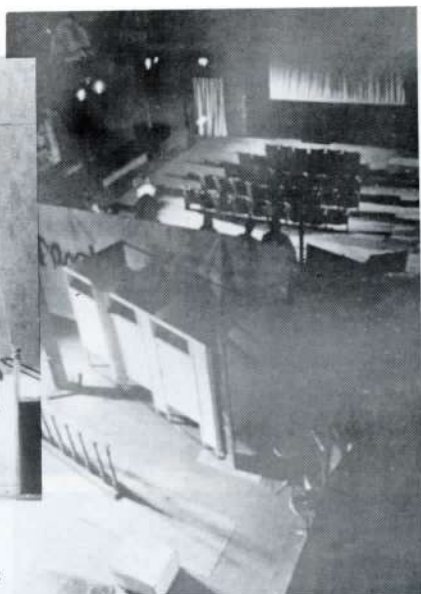
##### “La balsa de la medusa”

**Espejismos**, de Egon Wolff, quiso iniciar en 1978 el ciclo de teatro chileno impulsado entonces por Eugenio Dittborn, pero fue la única obra de autor nacional que pudo ser estrenada profesionalmente por este Teatro entre fines de 1973 y 1983. En 1984, una obra del mismo Wolff es la encargada de romper esta situación: **La balsa de la medusa**. Proviene no de su veta realista-psicológica, sino de la del absurdo con elementos surrealistas. Wolff da algunas claves acerca de ésta:



*Cinema Utopia*, del Teatro Fin de Siglo.  
Dirección de Ramón Griffero, 1985.

Escenografía de las obras *Cinema Utopia*  
y *Ught-Fassbinder*, en la sala El trolley.



*La Nona*, de Roberto Cossa, por el Grupo de  
Cámara, 1985. En la foto: Aldo Parodi.



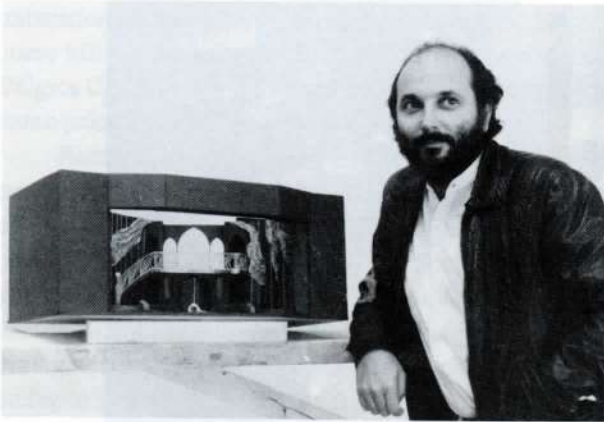
*La muerte de un vendedor viajero*, por la Compañía de Tomás Vidiella.  
Dirección de Willy Semler, 1986. En la foto: Agustín Moya, Alejandro  
Cohen, Tomá Vidiella, Bélgica Castro y Alejandro Sievecking.

Ramón López



*Regreso sin causa*, del Nuevo Grupo, 1984.  
En la foto: María Elena Duvauchelle y Julio Jung.





Ramón López con la maqueta de *La balsa de la Medusa*, 1984.

*La balsa de la Medusa*, de Egon Wolff. Dirección: Héctor Noguera. En la foto: Rodrigo Álvarez, Silvia Piñero, Alberto Vega, Luis Alarcón, Gloria Munchmeyer, Arnaldo Berríos y Carmen Barros. TEUC, 1984.



*"Quiero escribir una obra que signifique encierro... amenaza... temor a lo imprevisto e inesperado... La burguesía acosada, que pretende ganar tiempo... recuperar tiempo... engañar al tiempo... Engañar a alguien (¿a sí mismos?). (...) ¡Huis clos! ¡Huis clos! Es decir, la presencia obligada de los otros, con los cuales debemos convivir".*<sup>1</sup>

Presentada **La balsa de la medusa** al Consejo de la Escuela, el profesor Héctor Noguera encontró una visión atractiva de ella. La concibió culminando una trilogía a partir de dos obras previas fundamentales en la creación de este autor, que forman parte de la cúspide de la producción dramática de la generación del 50: **Los invasores** (1963) y **Flores de papel** (1970). Algunas de estas ideas son las siguientes:

1. Egon Wolff: Ideas dispersas sobre "La balsa de la medusa". En Revista Apuntes Nº Especial, marzo, 1984, pgs. 59, 63 y 64.

*"Ambas obras tienen una estructura, o más bien dicho, un marco circular: comienzan como terminan. En **Los invasores** con la mano que rompe el cristal, en **La balsa...** con la llegada de los nuevos invitados. Ambas obras se precipitan en círculos concéntricos como embudo por el cual se precipitan torrenciosamente los acontecimientos sin escapatoria. La estructura o marco circular está acorde con el contenido que Leonardo hace explícito. Esta burguesía tan 'predecible' está condenada, se va sola por el embudo sin que ellos ni nadie los puedan detener. Los personajes circulan al borde de un gran embudo. Esto debe estar en la puesta en escena y debe estar ayudado por la escenografía".*<sup>2</sup>

Su interpretación era una auténtica propuesta de dirección, por lo que Héctor Noguera fue encargado de llevar a escena esta compleja obra teatral, constituyendo su debut como director en este Teatro. Un numeroso elenco en el que participan todas las generaciones ligadas a este teatro (desde Silvia Piñeiro hasta actrices recientemente tituladas en la Escuela, como Soledad Alonso) más otros actores del medio profesional, dan vida a esta obra de Wolff, de tres actos y más de tres horas de duración.

La crítica plantea las dificultades de una obra tan compleja para el público chileno y pondera la capacidad del director de llevar a escena adecuadamente su nivel realista junto al metafórico.

*"Héctor Noguera realiza con esta obra su mejor trabajo de dirección. Pero la relatividad del texto lo obliga y somete a la misma ambigüedad y, aun, a ciertas contradicciones dramáticas.*

*No alcanza a definir en profundidad los catorce caracteres principales, pues no todos están tratados con la misma hondura por el autor.*

*Noguera hace jugar este grupo humano y el entorno amenazador que los acosa con justeza y exactitud casi puntual. Un poco más de libertad expresionista le habría dado más tensión al lento desarrollo dramático. Pero tiene un momento magistral que le pertenece: la reconstrucción, en el momento de la inminente catástrofe, casi exacta del grupo del cuadro de Gericault **La balsa de la medusa**, y esto, no logrado por artificio teatral, sino por el incontenible movimiento de unión que hace experimentar a todos los personajes. El momento es, en verdad, alucinante, aterrador.*

*La escenografía de Ramón López plantea una mansión semi-gótica, semi-art-nouveau (la larga escalinata) con el toque poético y expresionista de las grandes bandas blancas, que ascienden por ambos laterales y el ventanal permanentemente iluminado, en tríptico gótico: ambos elementos llevan el ámbito dramático de lo extraño a lo mágico, y sugieren una espiritualidad abandonada a sí misma, pero presente al fin y al cabo. Sergio Zapata, con su acostumbrado dominio, hace jugar bien las vestimentas.*

*En fin, un montaje de calidad, con una dirección de excelente mano justa y eficaz, que da por resultado un espectáculo -si bien lento y contradictorio- de respetable nivel artístico."*<sup>3</sup>

Héctor Noguera dirigió otras dos obras de temática y ambiente similar a ésta. En 1985, **Doña Ramona**, del uruguayo Víctor Manuel Leites, y en 1986, **Háblame de Laura**, absurdo psicológico también de Egon Wolff.

### "Doña Ramona"

Víctor Manuel Leites, autor de **Doña Ramona**, corresponde a la generación autoral de Wolff en Uruguay. Es una obra realista psicológica construida magistralmente, como un *huis clos* femenino, a la manera de **La casa de Bernarda Alba**. En una casa de burguesía acomodada en decadencia, las mujeres son obligadas a asfixiantes

2. Héctor Noguera: **En torno a "La balsa de la medusa"**. En Revista Apuntes N° Especial, marzo 1984, pgs. 65 y 66.

3. Gastón von dem Bussche: **La balsa de la medusa o el naufragio prohibido**, Diario El Mercurio, 7 de mayo de 1984.



ritos sociales que las mantienen encerradas en su hogar, mientras se respira un erotismo reprimido, exacerbado por la casa de citas vecina. El hermano, único hombre de la familia y nexo con el mundo exterior, acosa y luego abusa de Ramona, jovencita llegada del campo que debe asumir las estrictas (y también hipócritamente libertinas) reglas de ese medio. Símbolo de un complejo período histórico de tensiones sociales, políticas y culturales, proyecta su visión crítica a la sociedad latinoamericana de este siglo, en especial, a la posición de la mujer en él.

En **Doña Ramona** la dirección de Noguera adquirió un estilo propio capaz de crear el ambiente sutil de tensión progresiva que la trama requiere. El público y la crítica reconoció este hecho, constituyéndose en la segunda obra de más éxito de este período, con cerca de 30 mil espectadores.

*“La puesta en escena de **Doña Ramona**, hecha por el Teatro Profesional de la Universidad Católica, pone especial énfasis en los valores plásticos de la escenografía y en el equilibrio de la actuación.*

*El salón diseñado por Ramón López tiene belleza y dignidad. Una pequeña desviación de las líneas laterales y del fondo crea un espacio distinto al tradicional. (...) El director, Héctor Noguera, optó por una*

*orientación que acentúa los elementos de humor y coloca la obra en una línea próxima al sainete. Al concentrar la tensión en las escenas finales acogió los recursos del melodrama.*

*El elenco tiene una homogénea alta calidad de actuación. Cada personaje presenta rasgos singulares que parten del texto y se concretan en actitudes que los distinguen. La música seleccionada sitúa la acción en su contexto uruguayo de principios de siglo y el zumbido de la escena final es parte muy importante del clima de sobrecogedora intensidad de ese desenlace.<sup>4</sup>*

*“Desde el principio de la acción y hasta que las luces dejan sumido al espectador en el desenlace y la oscuridad, esta puesta en escena resulta una joya teatral de gran valor”.<sup>5</sup>*

**Doña Ramona**, dirección de Héctor Noguera. En la foto: Gloria Munchmeyer, Schlomit Baytelman, Nancy Paulsen, Alejandro Castillo y Marcela Medel. TEUC, 1985.



Ramón López

### “Háblame de Laura”

Esta obra fue de aquellas que llegan al escenario tras haber sido descubiertas y trabajadas en instancias investigativas de la Escuela. Egon Wolff era miembro regular del grupo de estudio interdisciplinario sobre Teatro y Psicoanálisis. Allí estaban abocados a descubrir las implicancias en el terreno psicológico de las estructuras verticales y cíclicas de una cierta dramaturgia moderna. Toman como objeto de análisis a **Largo viaje hacia la noche**, de O’Neill, y Wolff aporta **Háblame de Laura**. El entramado psicológico en la relación madre-hijo en esta obra fascina al equipo de trabajo, el que establece relaciones entre la forma dramática y la experiencia humana que ésta permite develar.

4. Letelier, Agustín: **Doña Ramona**. Diario El Mercurio, 2 de junio de 1985.

5. La “Doña Ramona” del Teatro U.C. es de gran jerarquía artística. La Segunda, 31 de mayo de 1985.



*Háblame de Laura*, TEUC, 1986.  
En las fotos: Héctor Noguera y Gloria Munchmeyer.



*"La obra está estructurada en torno a lo repetitivo. En torno a una relación de una madre (Cata) con su hijo (Alberto), que gira en círculos concéntricos de juegos, bromas, disfraces, discusiones acerca del trabajo y las diversas frustraciones del hijo.*

*Estos juegos, bromas, discusiones son siempre los mismos y se imponen casi como un ritual, con elementos destructivos, en tres jornadas de regreso del trabajo a casa de Alberto. (...)*

*La obra por lo tanto aparece en lo descriptivo como una relación de pareja fallida que intenta resolver este fracaso, y en este intento se le impone*

*con gran fuerza una tendencia a repetir circularmente modos de relación estériles. Sin embargo, Alberto en alguna forma vislumbra, a diferencia de su madre, el valor de la verdad interna y empieza a asediarla para que ambos la enfrenten. Una verdad que, básicamente, circula en torno al hecho de que el hijo pretende que su madre lo vea y lo reciba tal como él se ve: disminuido, alienado, limitado, estéril, achicado, anónimo, sumergido, incluyendo especialmente los aspectos deprimentes de sí mismo".<sup>6</sup>*

6. Consuelo Morel: "Háblame de Laura": estructura dramática circular y pulsión a la repetición. En Revista Apuntes Nº96, otoño 1988, pags. 120 y 121.



El carácter experimental del texto y la escenificación tuvieron sus problemas y aciertos, como suele ocurrir cuando se arriesga creativamente:

*"En Háblame de Laura nada sucede, dramáticamente hablando. Es quizás la obra más desgarrada y arriesgada de Wolff, una suerte de creación en tránsito, no resuelta totalmente por la dirección de Héctor Noguera, quien inventa, en cambio, un Alberto excepcional. Aquí navega ese expresionismo ligeramente deformado del autor, junto con un surrealismo a punto de desbordarse, sin decidirse nunca qué camino tomar (...) La obra es casi un teatro experimental o de transición hacia una forma dramática posterior. La presencia muda pero activa del televisor o esa escenografía onírica poco o nada ayudan a resolver esa indecisión original de Háblame de Laura. Sobreviven, en todo caso, las actuaciones de la pareja protagónica y la gran temática de otras obras de Wolff, que aquí alcanza un punto de síntesis y condensación". 7*

### • Géneros tradicionales chilenos: melodrama y sainete

La investigación en la historia del teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX realizada por María de la Luz Hurtado demuestra a través del estudio sistemático lo que muchas personas de sensibilidad teatral amplia, y por cierto, lo que el público popular de teatro ya sabe: el sainete y el melodrama son los géneros más característicos de la dramaturgia chilena del último siglo (el sainete, de toda la historia del teatro latinoamericano).

En tiempos de la Escuela de Artes de la Comunicación, en 1972 y 1973, el Teatro UC montó dos melodramas clásicos: **Alzame en tus brazos**, de Moock y **Almas perdidas**, de Acevedo Hernández. Después de 1973, estos géneros capaces de provocar sentidas relaciones de identidad entre el escenario y la platea fueron revitalizados por muchos autores y compañías independientes. En el melodrama, **La familia de Marta Mardones** de Fernando Cuadra (1975) y **Cabaret Bijoux** (1976), en adaptación de José Pineda, junto a **Te llamabas Rosicler**, de Luis Rivano, montada por el teatro Imagen ese mismo año, se convierten en los mayores éxitos de público. Luis Rivano, carabinero en retiro (de ahí su apodo de *Paco*), librero de viejo y conocedor de los ambientes de bajos fondos y populares, profundiza en este género a través de diferentes títulos. El Teatro Universitario Independiente montó, en 1979, su **Por sospecha**.

Ramón Núñez fue el principal impulsor de la continuación en el repertorio del Teatro de esta línea de obras de raigambre popular que atrajera a un público amplio. A la hora de buscar el segundo estreno para la temporada de 1984, el melodrama **¿Dónde estará la Jeanette?** de Luis Rivano, obra ganadora del Segundo Premio del Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn en 1981, pareció adecuada. Raúl Osorio fue el encargado de llevarla a escena, lo que hizo reforzando sus rasgos costumbristas y el ambiente de decadencia moral. El arribismo social, la violencia de las relaciones de pareja constituidas en base al interés, y la soledad afectiva derivada de ese ambiente desclasado, es patéticamente encarnado por Aníbal Reyna y Blanca Mallol. La obra tuvo una muy buena recepción de público, con cerca de veinte mil espectadores.

En cuanto al sainete, es un género siempre presente en los repertorios nacionales desde los orígenes del teatro colonial hasta nuestros días. **Entre gallos y medianoche**, de Carlos Cariola, autor de la Epoca de Oro del teatro chileno en la primera mitad del siglo, dio en 1956 al Teatro de Ensayo grandes y memorables satisfacciones. Más tarde, en 1985, cuando se quiso rendir un homenaje a la gran actriz chilena Ana González por sus 50 años de vida teatral, muchos de los cuales transcurrieron en los escenarios del Teatro de la Universidad Católica, y sabiendo que sus caracterizaciones más inolvidables las ha realizado encarnando a personajes típicos chilenos, Ramón Núñez recordó una obra que desde niño le había sido significativa: **Su lado flaco**. Del dramaturgo chileno

7. Piña, Juan Andrés: **Personajes contra la pared**. En Revista Apsi, 30 de junio de 1986.



*Entre gallos y medianoche,*  
de Carlos Cariola.  
Dirección de Pedro Mortheiru.  
TEUC, 1956.



Frontis del Teatro UC,  
en la plaza Ñuñoa, 1984.



*La familia de Marta Mardones,*  
de Fernando Cuadra. Teknos, 1975.  
Protagonizada por Gabriela Medina.



*¿Dónde estará la Jeanette?,* de Luis Rivano,  
dirección de Raúl Osorio. TEUC, 1984.  
En la foto: Aníbal Reyna y Blanca Mallol.

René Hurtado Borne, escrita en 1923, desde entonces había sido llevada a los escenarios de múltiples compañías profesionales hasta los años 40 y aún persistía entre los aficionados a través del país.

La dirección estuvo a cargo de Eugenio Guzmán, maestro en obras chilenas realistas y costumbristas, quien no trabajaba en el Teatro de la Católica con Ana González desde **La pérgola de las flores**. El mismo Ramón Núñez se subió al escenario como actor, creando un personaje lleno de matices y gestualidad característica para Don Cándido, que todo lo traduce a su lenguaje de empleado judicial. Ana González realizó una de sus más extraordinarias creaciones al dar vida escénica a Doña Emilia, mujer de clase media de carácter fuerte pero necesitada del cariño de alguien que le hiciera el peso. Don Esperidión, el carnicero muy chileno y muy hombre que *doma a la fierecilla*, fue protagonizado por Armando Navarrete, en una polémica decisión de incluir en un montaje teatral a un profesional que había realizado una carrera en programas misceláneos masivos de la televisión (especialmente, caracterizando a Mandolino en *Sábados Gigantes*, acompañando a Don Francisco). Resultó ser una apuesta afortunada en términos artísticos, ya que dio la picardía, y el sentido lúdico y popular apropiado al personaje y al género.

*“Es admirable la vitalidad de Anita González (...) resalta su energía, su agilidad, su humor y la calidad de su trabajo. En **Su lado flaco**, no se ha utilizado ningún artificio para destacarlo: cada actor entra al escenario a hacer lo que mejor puede dentro de las convenciones de este género. Anita González se planta en el centro, pelea su espacio y se gana al público que ríe con su personaje y la aplaude merecidamente. (...)*

*La dirección de Eugenio Guzmán ha coordinado los muy variados elementos del espectáculo, le ha dado un ritmo ágil a la actuación y la ha mantenido en un tono popular, pero cuidado. Anita González muestra su gran calidad como actriz y su sorprendente vitalidad. Ramón Nuñez representa un viejito que será difícil olvidar; su caracterización, su voz, sus dificultades para desplazarse, el tiritar de sus manos al jugar a las cartas, el aparente olvido de uno de sus parlamentos forman un conjunto de recursos que conforman una notable actuación. Armando Navarrete construye con acierto su Esperidión Vega; es simpático y desenvuelto, su personaje es cercano al tipo de humor*



Ramón López



Joaquín Domoso

Ensayo del sainete *Su lado flaco*, de René Hurtado. Dirección: Eugenio Guzmán. TEUC, 1985.

Armando Navarrete y Anita González en *Su lado flaco*. TEUC, 1985.



que él desarrolla en televisión y la caracterización física corresponde al carnicero bonachón que representa. Rodolfo Bravo hace un Segundito increíblemente gracioso. Cristián Campos logra un humor muy particular al jugar con los tonos bajos de su voz y al dar exagerada tristeza al pintor Exequiel. Norma Ortiz hace muy atractiva a su coqueta Matilde y Mónica Carrasco caracteriza a su enferma y tímida, pero a la vez decidida Corina, con una personalidad graciosamente apagada y con un divertido modo de andar. Matilde Broders representa con simpatía a Eufrasia y los gorgoros de su canto dan el principal toque de humor a la "apoteosis final". Horacio Videla, alumno de la Escuela de Teatro, tiene la oportunidad de hacer dos papeles junto a un elenco estelar y los hace bien.

*Su lado flaco es un merecido homenaje teatral a la actriz Anita González".*<sup>8</sup>

El éxito de público de esta puesta en escena fue notable, por lo que tras su primera temporada iniciada en septiembre de 1985, el Teatro de la Universidad Católica hizo dos reposiciones (septiembre de 1986 y enero de 1987). La obra tuvo un total de 86.400 espectadores, constituyéndose en la segunda de mayor cantidad de público de la historia de este Teatro, después de **La pérgola de las flores** (1960, 550.000), y muy cerca de **El burgués gentilhomme** (1975, con 86.234 espectadores). La comedia satírica es el común denominador de estas tres obras y, como dato curioso, Ramón Núñez participó como actor en todas ellas.

#### Juan Radrigán en una metáfora bíblica: "Pueblo del mal amor"

Juan Radrigán sin duda es, junto a Marco Antonio de la Parra, el dramaturgo más importante surgido en Chile en la década del 80. Si bien generacionalmente corresponde a los que comenzaron a escribir en los 60 (Díaz, Sieveking, Pineda), sólo ejercita su vocación por la escritura teatral desde 1979, con **Testimonio de las muertes de Sabina**. En los seis años que van de entonces a 1985, escribe cerca de doce obras. Todas ellas aparentemente sencillas (obras más bien breves, monólogos o diálogos), son en verdad profundas tragedias acerca de la marginalidad concreta y existencial del ser humano en la modernidad. Su lenguaje poético es refinado y popular, a la manera de Acevedo Hernández. Sus estructuras cíclicas que hurgan en el desamparo y la soledad brutal evocan también a Beckett. Radrigán había montado sus obras básicamente con su grupo independiente, El Telón. En la Escuela, se había montado en 1983 como proyecto de título (con una temporada de presentaciones a público) su obra **Las brutas**.

Por ello, cuando en 1984 Radrigán le propone a la Escuela y a Raúl Osorio trabajar juntos una obra suya en gestación, se acoge la idea de inmediato. Se realiza primero un Taller durante un año, para profundizar en el texto y descubrir el lenguaje escénico adecuado. Existía en el medio teatral una impresión de que la dimensión poética de la obra de Radrigán quedaba limitada en sus montajes, que o resaltaban sólo sus aspectos de crítica socio-política contingente, o la asumían como una obra de estructura dramática y psicológica tradicional. Aparecía aun más necesario aproximarse mediante una búsqueda expresiva al **Pueblo del mal amor**, sin duda la obra más compleja y ambiciosa escrita por Radrigán hasta ese momento.

Esta trata de un pueblo, cuyos diecisiete personajes deambulan buscando un lugar que los acoja luego de



*Las brutas*, de Juan Radrigán. Proyecto de Título Escuela de Teatro UC, 1983. En la foto: Patricia Requena, Verónica García-Huidobro y Paulina Silva.

8. Letelier, Agustín: **Su lado flaco**. Diario El Mercurio, 13 de octubre de 1985.





Ramón López

*Pueblo del mal amor*, de Juan Radrigán, dirección de Raúl Osorio. En primer plano: Arnaldo Berríos, Luis Gnecco y Rebeca Ghigliotto. TEUC, 1986.

haber sido expulsados de sus hogares. Ya han muerto: aparentemente, fueron masacrados violentamente. Uno de los participantes del éxodo intenta reconstruir las vivencias para conocer algo de la verdad de lo que ocurrió, y de la verdad acerca de sí mismo y de cada uno de ellos. El tiempo y el espacio tienen una dimensión irreal (tendencia muy desarrollada durante los 80 en la dramaturgia chilena, al tratar el tema de los muertos y desaparecidos). Nuevamente, se trata de una obra de estructura dramática vertical, donde el eje es un pensamiento que va y vuelve reiteradamente sobre los mismos temas y preguntas esenciales. A diferencia de **Topografía de un desnudo**, de Jorge Díaz, presentada por el Teatro de Ensayo en 1967, ahora resulta imposible descubrir a los culpables y sus motivaciones. Un halo de desesperanza y escepticismo rodea a estos seres que, aunque apelan a símbolos bíblicos y a personajes como Moisés y David, sienten y sufren el olvido de Dios. La verdad, no sólo la colectiva sino incluso la personal, es irrecuperable en su núcleo más profundo, pero no por eso se dejará de insistir obsesivamente en lograrla.

La puesta en escena, realizada por Osorio en el Teatro U.C. en 1986, se basó en la gestualidad corporal de los actores que conformaban coreografías depuradas, imágenes construidas a través de la posición de los cuerpos en el espacio, en relación a los colores, iluminación, objetos que los contrastan. El vestuario era de colores y



El escenógrafo Mario Irrázaval junto a la muralla que usará de escenografía en *Pueblo del mal amor*, 1985.

ANA M. GONZÁLEZ



materiales crudos, en un escenario sólo poblado por una muralla de ladrillo derruida. Cada elemento fue cuidadosamente buscado, por los actores y el escenógrafo, el escultor Mario Irarrázaval, de manera que fuera parte de la memoria y de la vida de la gente de este país.

*"Y ahí estaba el muro de adobe, entre varias casuchas de madera, imponente y cansado. Testigo de cien años de historia. De historia pública en su cara exterior, y de historia íntima en su cara interior. En los últimos veinte años había quedado desnudo, a merced de las aguas y del sol. Mostraba cicatrices. Rastros de una puerta abierta y vuelta a tapiarse. Los cantos se habían ido desmoronando. La tierra volvía a la tierra."* <sup>9</sup>

El diseño de iluminación realizado por Ramón López aporta de manera fundamental a la puesta en escena:

*"No quise tratar el diseño de la iluminación con los métodos tradicionales sino que preferí sacrificar ciertas funciones de ella en beneficio de situaciones más primarias y brutales.*

*La dominante era el claro-oscuro y el alto contraste. Valorizar la oscuridad al máximo, darle cuerpo y materialidad. Priorizar siempre el negro en el cuadro visual, al igual que el silencio musical.*

*Tengo que confesar que el hecho de considerar a los actores como seres indefensos y vulnerables me producía una estimulación para atacarlos, violentarlos y descubrirlos mediante la luz. En esta obra era posible ligar el concepto de potencia lumínica con la emoción. Ciertos momentos de alta intensidad, como el paso a la oscuridad, estaban destinados a producir emociones básicas que provienen y permanecen en nuestro ser primitivo.*

*El otro aspecto fundamental para contribuir al relato era el dotar a cada escena de su propia luz. (...) El resultado es que no se repite ningún estado lumínico en toda la obra, y la sensación de cambio y avance es permanente. (...) Prevalció una atmósfera de blanco y negro y sólo en escasos momentos se le introdujo (el color) en forma pictórica, en algunos casos en forma naturalista y en otros, simbólica".* <sup>10</sup>

Sin duda, la puesta en escena de **Pueblo del mal amor**, por el Teatro de la Universidad Católica en 1986, representa un aporte cultural. Dio acceso a una obra de Radrigán a espectadores diferentes a los circuitos intelectuales, poblacionales y sindicales en que se solía difundir (tuvo aquí algo más de 12 mil espectadores) y realizó una puesta en escena (que algunos calificaron de demasiado estilizada) de una indudable cualidad expresiva.

## • Creaciones dramáticas y escénicas experimentales

"NO +"

Los talleres teatrales realizados desde 1980 para provocar un encuentro entre la creación dramática y su expresión escénica hacen públicos sus resultados durante 1983 y 1984. El ya comentado Taller de Pantomima dirigido por Raúl Osorio resulta en el estreno de la obra **NO +**, a fines de 1983. Basada en **El pupilo quiere ser tutor**, de Peter Handke, es una creación colectiva de los participantes en el Taller. Se articula en base a cuadros en los que los personajes establecen relaciones de poder a través de la violencia física y otras formas de dominio y opresión, a los que se responde con estrategias de sobrevivencia que tienden a cambiar las reglas del juego. Todo

9. Mario Irarrázaval: **Una escenografía para "Pueblo del mal amor"**. Revista Apuntes N° 95, primavera 1987, pg. 34.

10. Ramón López: **Luz y sombra en "Pueblo del mal amor"**. En Revista Apuntes N°95 op. cit., pgs. 37 y 38.



ello se realiza a través del uso del cuerpo del actor que se relaciona con el espacio y la iluminación, con los otros actores, con los objetos. **NO +** inaugura oficialmente la Sala 2 del Teatro, dándose una breve temporada. Luego, hace funciones en diferentes lugares, como el Festival del Parque Bustamante, el Teatro Cámara Negra y la población La Legua. También se presenta en Concepción, donde Osorio y algunos de los miembros del grupo efectúan desde algún tiempo un trabajo docente para la formación de actores.



*No +*, creación colectiva de Osorio, Bernales, Torreblanca, Krug y Henríquez. TEUC, 1983.

### “Antonio, No sé, Isidro, Domingo”

Fue un trabajo realizado en distintas etapas, desde 1980, el que culmina en 1984 con la presentación de esta obra, dirigida y escrita por Mauricio Pesutic. El taller de actores estaba integrado por Héctor Noguera, Emilio



Ramón López

García, Jorge Vega y Roberto Brodsky (estos dos últimos, actores aficionados que hicieron trabajos teatrales de gran interés en la Asociación Cultural Universitaria ACU, de la Universidad de Chile, ligados a Marco Antonio de la Parra y Gregory Cohen). Pesutic proponía a los actores una situación, acciones, parlamentos, y éstos creaban estimulados por ello. Luego, Pesutic procesaba en un texto escrito lo que iba surgiendo de ese proceso, junto con ir definiendo el lenguaje escénico correspondiente. Este radicó fuertemente en lo actoral y en la atmósfera creada en el escenario, con textos orales breves y reiterados. De aquí que efectivamente un tipo de estética como la allí lograda difícilmente puede surgir sin esta metodología de trabajo. Es la que, por lo demás, están empleando muchos directores-autores en este tiempo.

La obra gira en torno a una situación básica (nuevamente, estamos frente a una obra vertical): un sótano desconocido y cuatro hombres prisioneros. En el programa de la obra, el autor cita el texto de uno de los personajes, Isidro:

*Antonio, No sé, Isidro, Domingo*, de Mauricio Pesutic. TEUC, 1984. En la foto: Roberto Brodsky, Héctor Noguera, Jorge Vega y Emilio García.



*"Y yo moría  
Pero los seguía viendo.  
Y ellos partían y me dejaban ahí.  
Muerto pero no muerto."*

El irrealismo es el estilo que desarrolla la obra, al igual que lo hará dos años más tarde el mencionado **Pueblo del mal amor**. En tiempos en que estos temas se trataban veladamente en el país, en que la complicidad entre el escenario y la platea llevaba a elaborar códigos ambiguos, en que la misma cualidad de los temas requería, al ser tratados por el arte, bucear en lo desconocido, en lo inimaginable, no siempre la intención era evaluada al margen de posiciones personales. Esta realidad, que había que empezar a asumir públicamente, provocaba polémica:

*"El tema, tratado aparentemente como teatro del absurdo, muestra a estos cuatro hombres encerrados en un sótano, del cual suponen está en el campo, sin conocer las razones por las cuales han sido puestos en esta situación. Tienen una botella de agua por día o un día por cada botella de agua, se dedican a cantar **La cucaracha**, a bajar y a subir de una escala—a veces con la vista vendada—desean un agujero para mirar hacia adentro y, de pasada, aluden a la crítica y al arte y sus manifestaciones.*

*Todo esto puesto en un lenguaje difícil. Lleno de símbolos e imágenes poco claras. Dirigido a una élite intelectual y pensante. En lo artístico desea provocar la idea de vanguardia teatral, junto con el atreverse a tocar un punto bastante delicado: el de los desaparecidos. (...) Separadas las diversas escenas con apagones, en los cuales se escuchan ciertos diálogos repetidos una y otra vez, más algunos ruidos de fuertes pisadas o caídas de zapatos, la obra produce el efecto de hacer pensar al espectador qué es esto, por qué estoy aquí, lo que sin darse cuenta lo hace ponerse en el papel de los personajes en relación al sótano y al encierro. (...) Da la impresión que la fuerza del deseo de denuncia superó a la calidad teatral. En todo caso, las actuaciones están muy bien, sobresaliendo Héctor Noguera y Emilio García, por dar perfectamente el juego, la realidad y lo demencial, que son los planos que exige el montaje a sus constructores".<sup>11</sup>*

### • Silvia Piñeiro es Sarah Bernhardt

Hay algunas obras que se estrenan en el Teatro de la Católica porque se ha encontrado un buen texto dramático cuyos personajes principales dan vida a la obra, y se tienen los actores exactos para encarnarlos. Es el caso de **Sarah Bernhardt**, obra que desde fines de los 70 Silvia Piñeiro había propuesto hacer en el Teatro de la Católica con Ramón Núñez. La posibilidad de ensayar más de una obra simultáneamente en el Teatro le da cabida en la programación de



**Sarah Bernhardt**, de John Murrel, dirección de Eugenio Guzmán.  
En la foto: Silvia Piñeiro y Ramón Núñez. TEUC, 1984.

11. Comenta Italo Passalacqua: "**Antonio, No sé, Isidro, Domingo**" es más denuncia que teatro. *Diario La Segunda*, 24 de octubre de 1984.



1984, que incluye cuatro montajes (dos en cada sala). Eugenio Guzmán la dirige aprovechando al máximo la experiencia y talento actorales de los protagonistas, los que, curiosamente, nunca habían actuado juntos hasta entonces, siendo ambos miembros históricos de este Teatro.

Esta obra, del autor norteamericano-canadiense John Murrel, pone a la gran diva al final de su vida, cuando ya tiene una pierna amputada y dicta sus memorias a su fiel secretario, George Pitou. A la manera de un psicodrama, ambos personajes se provocan mutuamente, para hacer aflorar y revivir el recuerdo, del que extraen la fuerza para sobrepasar las limitaciones del presente y mantener la fe en la vida.

El resultado fue el esperado: ambos protagonistas hicieron interpretaciones muy celebradas, debiéndose extender la temporada y realizar giras a través del país. Las críticas fueron unánimemente elogiosas, del siguiente tenor:

*"La actuación de Silvia Piñeiro y Ramón Núñez es el principal valor de esta puesta en escena, muy cuidada, además, en todos los detalles formales. Ramón Núñez confirma su gran calidad como actor. Sus transiciones desde el tímido Pitou a personajes prepotentes como Bernard Shaw o el empresario Yarret son rápidas, completas y con rasgos diferenciadores. En sus papeles de madre, monja o dama francesa juega con la voz, con los ritmos de actuación y hasta con la altura de sus personajes; estos rasgos, más la contenida eficacia de su humor, que nunca se excede, hacen de su papel un ejemplo de actuación.*

*Con razón se ha destacado el trabajo del director Eugenio Guzmán y de Silvia Piñeiro en la construcción del personaje Sarah Bernhardt. Silvia Piñeiro logró evitar el fantasma de los personajes que le encerraron en un tipo casi invariable durante muchos años. Su desempeño en *La balsa de la Medusa* y su caracterización actual muestran otro aspecto de su carrera. Su interpretación de Sarah Bernhardt es muy buena: no obstante, no logra llegar con igual eficacia al segundo requisito de su papel: la representación de personajes que hicieron famosa a la gran actriz.*

*La música seleccionada por Juana Subercaseaux es un factor determinante en la creación de las diferentes atmósferas y del clima evocador que requiere la obra. La iluminación tiene un papel destacado en todo momento. La escenografía y el vestuario nos sitúan muy bien en la época y en la elegancia en que vivió la gran diva."*<sup>12</sup>

### • Teatro infantil: espacio de creatividad

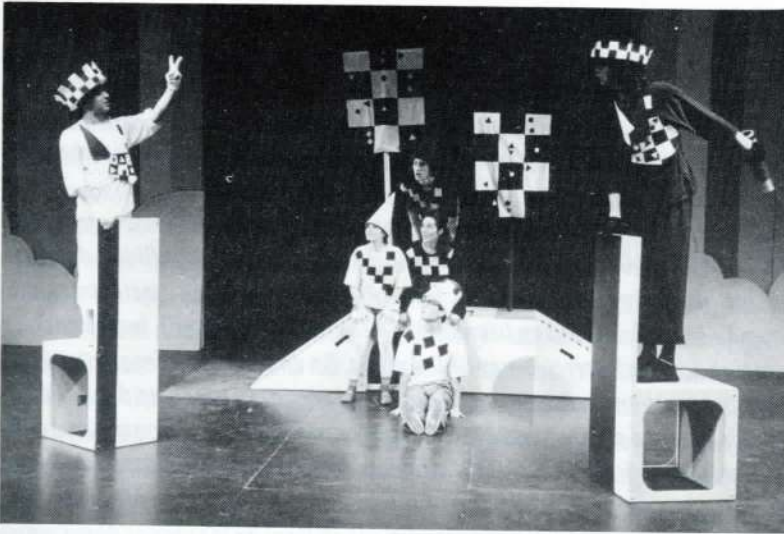
En 1984, se inició la línea de teatro infantil producida por el Teatro, la que dará frutos muy positivos y estimulantes en dos planos: Por una parte, ofrecerá a los niños de la ciudad una alternativa de esparcimiento imaginativa y de buena realización artística, que despierte su amor por el teatro y que colabore en su formación humana. Por otra parte, da a los jóvenes alumnos y ex-alumnos de la Escuela que les interesa este tipo de teatro, una oportunidad para crear con libertad lenguajes escénicos de gran ludicidad y fuerza visual. Se buscó que las obras estuvieran basadas en textos realizados por dramaturgos o adaptadores chilenos, que conocieran y manejaran adecuadamente un lenguaje comprensible para los niños. En la medida que se lograran puestas en escena estimulantes desde todo punto de vista, se convertiría la asistencia al Teatro Infantil de la UC en un panorama atractivo para los padres de los niños y sus familiares.

El primer montaje (1984) fue *El pájaro azul*, de Maeterlinck, en adaptación de Gerardo Cáceres y dirección de Rodolfo Bravo. Este equipo creativo emprende luego una segunda experiencia en la que teatralizan los Derechos del Niño, según la Declaración de Naciones Unidas. De allí surge *Los niños que no podían ser niños*, estrenada en 1985.

12. Agustín Letelier: John Murrel: "Sarah Bernhardt". Diario El Mercurio, 2 de octubre, 1984.



Joaquín Domoso



*Los niños que no podían ser niños,* de Gerardo Cáceres. TEUC, 1985.

*El pájaro azul,* de Maeterlinck, dirección de Rodolfo Bravo. En la foto: Max Corvalán, Alfredo Castro, Mario Gatica, Elena Muñoz, Luz Jiménez, Claudia Echenique, Nancy Paulsen, Gianina Talloni, Magdalena Max Neef, Solange Lackington. TEUC, 1984.



Ramón López

*La pandilla del arcoiris,* de Jorge Díaz, dirección de Claudio Pueller. TEUC, 1985.  
A la derecha: Juicio a los personajes de la obra con la participación del público.

RR.PP. U.C.



RR.PP. U.C.

Ese mismo año también se crea **La pandilla del arcoiris**. Esta vez, es un trabajo de Claudio Pueller basado en una obra de Jorge Díaz. Trata sobre la ecología y la contaminación ambiental, realizando al final un juicio a los personajes, en el que los niños se pronuncian activamente sobre este problema. Esta propuesta se inserta dentro de un taller sobre teatro infantil dirigido por Pueller, en el que se revisaron los principios y los lenguajes que pueden orientar un teatro para niños que tenga en cuenta sus verdaderas capacidades y las estimule positivamente.

*"Nuestro país está muy atrasado en esta materia—dice el director—Nosotros aún estamos entre gando valores conceptuales, pretendiendo idealizar la realidad, eliminando de ella cualquier conflicto, dividiendo el mundo en dos reinos: el de los buenos y el de los malos. El problema está en que existe una grave desconexión con el niño, produciendo superficialidad en los matices de la realidad infantil, impidiendo un descubrimiento de todas las potencialidades e interrogantes de los niños. En cambio, nosotros lo tratamos como un ser pensante y no sólo procuramos entretenerlo. (...) Además, el elemento juego está también en la actuación, la obra es lúdica. Los actores pueden cambiar sus textos, dentro de una pauta marcada previamente. Y, para demostrar nuestra hipótesis, todos buscamos un elemento de dificultad: uno hace figuras con una bandera, como si fuera una guaripola; otros utilizamos la acrobacia y Majareta está aprendiendo a tocar el chinchín. Todo esto porque existen características cíclicas en los juegos de los niños, algunos elementos populares y una gran atracción hacia el peligro".<sup>13</sup>*

Los miembros del Taller observaron juegos de niños desde el punto de vista de su potencial dramático. Se compuso música especialmente para la obra y ésta se interpretó en vivo en el escenario.

Al año siguiente (1986), Pueller continúa esta línea, con una adaptación de **El fantasma de Canterville**, de Wilde, realizada por el prestigioso dramaturgo José Pineda. La obra es titulada **El fantasma de Av. España**, ya que fue ambientada en las viejas casonas de los antiguos barrios elegantes de Santiago.

En total, estos cuatro montajes tuvieron 27 mil espectadores, lo que demuestra la necesidad existente en el medio cultural chileno de un buen teatro para niños.

#### • Acogida a grupos extranjeros

En 1984, se presentan en el Teatro de la Universidad Católica, en convenio con el Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro, dos grupos latinoamericanos que muestran obras de gran interés. Se trata del grupo peruano Yuyachkani, con **Los músicos ambulantes**, y el grupo colombiano Teatro Popular de Bogotá, que puso en escena **I took Panama**. El entusiasmo provocado por estos espectáculos, que aportaron lenguajes teatrales y enfoques estimulantes, incentivó a repetir esta experiencia en el futuro.

## IV. VITALIDAD EN LA DOCENCIA

#### • Nuevas condiciones curriculares

La suspensión del ingreso de nuevos alumnos en 1983 y 1984 significó una nueva puesta en cuestión de la enseñanza del teatro en la Universidad. Las autoridades superiores insistieron en plantear que si la Escuela de

13. Claudio Pueller, entrevista. **Obra infantil con resultados impredecibles estrenará Teatro UC**. El Mercurio, 9 de agosto, 1985.



Teatro postulaba a ser de nivel universitario y ser parte de las estructuras regulares de la Universidad, debería asegurar una formación humanista sólida de los alumnos, que les aportara efectivamente una perspectiva amplia y madura sobre la sociedad en que se insertan y los valores que la rigen. A pesar de que la Escuela sostenía que el plan de estudios recién aprobado en 1979 satisfacía adecuadamente este requerimiento, se formó una Comisión Evaluadora del Currículum, con participación de profesores de la Escuela, de otras unidades académicas de la Universidad y de especialistas del medio teatral. Entre otras innovaciones, incluyó el curso **Introducción al teatro**, para ser impartido en el primer semestre de la carrera, cuyo objetivo era ubicar a los alumnos en la historia del teatro universitario, especialmente del Teatro de la Universidad Católica. Se trataba de incorporarlos a una tradición valiosa en el país, a la cual ellos estaban llamados a contribuir desde su posición generacional. Que conocieran los nombres, los rostros, las ideas y realizaciones de tantos que forjaron el teatro profesional chileno en sus distintas épocas, que se formaran un juicio crítico fundamentado de las etapas y procesos que éste ha vivido dentro de la Universidad, y que explicitaran sus opciones del presente. También se agregaron los cursos **Teatro y sociedad I y II**, para desarrollar métodos de análisis y comprensión de la relación institucional y creativa del teatro con la sociedad, vista en términos históricos y contemporáneos, y **Psicología**, ramo mínimo que conecta a los alumnos con las teorías psicoanalíticas que les permiten entender, desde esa perspectiva, la complejidad del ser humano.

### • Titulación de la primera generación de alumnos de la Escuela

En tanto, en 1983 comienzan a titularse los primeros alumnos de la Escuela de Teatro abierta en 1979, proceso que continúa en los años siguientes. Esto implica una gran actividad de producciones teatrales y de tesis de investigación realizadas como proyectos de título, a las que confluyen como tutores numerosos directores y actores vigentes en el medio teatral nacional y los profesores permanentes de la Escuela.

### • Reapertura de la Escuela

En 1985, una vez aprobadas las modificaciones al currículum, se reabre la admisión a la Escuela con una nueva fórmula: el ingreso será intermitente cada dos años. De aquí que en 1986 entra una segunda promoción, pero la siguiente deberá esperar hasta 1988, y así sucesivamente. Se fundamentó esta medida en problemas de mercado laboral para los actores, lo que no haría conveniente titular un número muy alto de profesionales de esta área.



En sesión de Consejo: el dramaturgo Egon Wolff, el sub-director de la Escuela Ramón López y el director Ramón Núñez, 1984.

En 1985 ingresaron: Remigio Remedy, Orietta Grendi, Paula Sharim, Francisco Fernández y Mario Acosta. De esta misma generación ya se titularon: Lorene Prieto, Santiago Ramírez, Carla Achiardi, Cecilia Miranda y Claudia Gwynn. De la promoción de 1986 están titulados: Claudia Godoy, Karin Wilkomirsky, Juan Carlos Montagna y Lía Florín. Paulina Urrutia, Patricio Lara, Alexei Vergara, Roxana Ilabaca, Héctor Viveros y Andrea Valle aún continúan con su proceso académico.





Curso: Actuación, voz y movimiento. Profesor: Rodolfo Bravo.  
Alumnos: Alejandra Chacón, Lía Florín y Paulina Urrutía. 1986.

Como nuevos profesores, se vinculan personas que están participando en los talleres experimentales y en las producciones del Teatro, los que suelen ser egresados de la Escuela: Claudio Pueller, Gerardo Cáceres, Oscar Zimmermann, Luz Jiménez. También se incorpora el músico Patricio Solovera y el dramaturgo José Pineda. Una actividad novedosa, inscrita en el espíritu de romper el aislamiento existente en relación al teatro mundial y de conectarse con las estéticas y metodologías emergentes, fue organizar talleres con especialistas invitados del exterior. Así, en 1984 se realizó un Taller de Actuación con el actor y director español Tony Kotts, ex miembro del Odin Teatret, y otro con la psicóloga residente en París, Susana Bloch.

## V. INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN TEATRAL

La actividad de investigación ha logrado ya involucrar a casi todos los docentes de la Escuela y sus resultados alcanzan proyección pública a través de muestras, producciones y publicaciones, entrelazándose con la producción teatral y la docencia, como hemos constatado al recorrer esas áreas.

La línea **Historia del Teatro Chileno** sigue profundizando en este aspecto desconocido de nuestra vida cultural. Giselle Munizaga extiende su mirada hacia otras zonas geográficas y sociales de nuestro país en su afán de reconstruir la organización institucional y artística del teatro en la segunda mitad del siglo XIX: Concepción, Valparaíso y Copiapó son ahora su objeto de estudio.

María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela, por su parte, se abocan al estudio **Teatro y Sociedad Chilena. La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970**. Un corpus de cerca de 70 obras escritas en este período por autores ligados a este movimiento teatral se analiza según los temas y mundos sociales que iluminan: la familia, el mundo popular y el rescate de nuestra historia. Todo ello, enmarcado en los objetivos, organización, personalidades, ambiente cultural que animó la acción de los teatros universitarios en esas dos brillantes décadas de su historia.

En 1985, se inició una nueva y original línea de trabajo interdisciplinario en la Escuela, entre **Teatro y Psicología**. Dirigida por la socióloga Consuelo Morel, participaron dramaturgos (Egon Wolff), actrices (Paz Yrarrázaval) y psicoanalistas de la Escuela de Psicología: Omar Arrué y Jaime Coloma, teniendo como ayudantes a los ex-alumnos Elena Muñoz y Alberto Vega. El proyecto **Un método psicológico para el análisis de la obra dramática** buscó iluminar a todas las disciplinas involucradas en el estudio, y dar orientaciones al trabajo del actor y del director. Se fundamentó esta aproximación a través de consideraciones teóricas de fondo:

*“Cualquier conducta humana contiene elementos de la fantasía inconsciente aunque no sea reconocida a primera vista y está presente en forma simultánea lo consciente y lo inconsciente en toda la trama de acciones dramáticas, siendo así cada conducta del personaje una situación llena de colores a descifrar. Así, ambas disciplinas aparecen ligadas: el Teatro, por contener en sí mismo determinadas*



*presencias de signos de nuestra vida cultural y humana, y el psico-análisis, por poder constituir un criterio de comprensión de esos hechos a partir de sus modelos teóricos, especialmente del concepto de inconsciente dinámico y mundo interno, así como los de pulsión de vida y pulsión de muerte".*<sup>14</sup>

Ya hemos visto el resultado del otro tipo de investigación que se realiza en la Escuela: la experimentación en torno a lenguajes y formas de creación teatrales. Los principales fueron los Talleres de Dramaturgia que, financiados por Proyectos DIUC, permitieron un trabajo remunerado para los participantes. En 1984, estos talleres se centraron en tres proyectos: el de Juan Radrigán-Raúl Osorio, más un grupo de actores, que trabajaron la obra que llegaría a ser **Pueblo del mal amor**. Mauricio Pesutic continuó el taller iniciado en 1980, que culminó en la obra **Antonio, No sé, Isidro y Domingo**, en tanto Raúl Osorio profundizó en el trabajo realizado en la investigación de pantomima, que había encontrado una concreción en la obra **NO +**. En esta etapa del trabajo, se acentúa tanto el interés de aportar al autor una experiencia de prueba escénica de su texto o imagen dramática, como el de descubrir y experimentar en las formas expresivas del actor adecuadas a esa propuesta. Los talleres ahora están apoyados por un equipo de producción de la Escuela (escenografía e iluminación a cargo de Ramón López, producción a cargo de Sonia Fuchs y en la investigación de la dimensión religiosa de los temas bíblicos en el caso de la obra **Pueblo del mal amor**, de Consuelo Morel), lo que permite su concreción en un montaje final.

## VI. EXTENSIÓN TEATRAL

La difusión de las producciones teatrales de los alumnos es sin duda la característica más atractiva de la extensión en estos años. También, se realizan diversas presentaciones en homenaje a grandes personalidades teatrales fallecidas. Las labores de pedagogía y la difusión de obras y pensamientos teatrales a través de Revista Apuntes siguen adelante.

### • Temporadas teatrales con producciones de alumnos

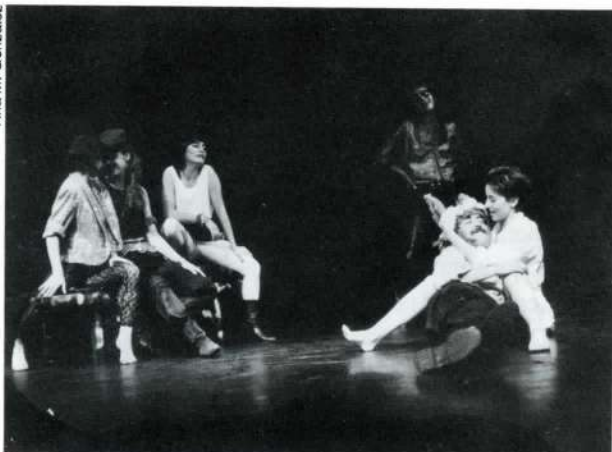
Son los alumnos, asesorados por sus profesores, los que eligen las obras con las que darán su examen final en la Escuela. De allí que los títulos manifiestan las preferencias teatrales de esta generación, gestadas a lo largo de su vida estudiantil y de su conexión con el medio teatral y cultural nacional. Pocas veces en la historia de la Escuela se ha dado el fenómeno de una actividad docente de nivel profesional tan nutrida y valiosa. Como decíamos, son 23 las obras que se montan en el lapso de cuatro años, con todo el esfuerzo pedagógico y de producción que ello involucra.

Aprovechando la Sala 2 del Teatro, y los muchos contactos que se fueron estableciendo con organizaciones sociales y culturales a través del país, se realizó una importante labor de extensión con las siguientes obras:

- 1983: **Doña Rosita la soltera**, de Federico García Lorca
- La Nona**, de Roberto Cossa (estreno en Chile)
- ¿Dónde estará la Jeannette?**, de Luis Rivano (anterior a la producción del Teatro)
- Las brutas**, de Juan Radrigán

14. Morel, Consuelo: **Teatro y psicoanálisis**. En Revista Apuntes N°95 Santiago, Primavera 1987, pg. 69.





*Sueño de una noche de verano*, montaje de alumnos Escuela TEUC, 1985.



*Marat Sade*, montaje de alumnos Escuela TEUC, 1986.

*Flores de papel*, de Egon Wolff. Proyecto de título con Adriana Vacarezza y Rodrigo Guijón. Escuela de TEUC, 1986.



1984: *Boeing-Boeing*, de Mark Camoletti  
*Recordando con ira*, de Osborne

1985: *El gran teatro del mundo*,  
de Calderón de la Barca  
*Sueño de una noche de verano*,  
de William Shakespeare  
*El círculo de tiza caucasiáno*, de Bertolt Brecht

1986: *Marat Sade*, de Peter Weiss  
*Viejos tiempos*, de Harold Pinter  
*El rey se muere*, de Ionesco

Otras obras que se presentaron en función completa y como resultado de la actividad docente fueron: *Versos de ciego*, de Luis Alberto Heiremans; *El castillo de Lindabridis*, de Calderón de la Barca; *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller; *Almas perdidas*, de Antonio Acevedo Hernández; *Los poseídos*, de Dostoievsky; *El abanico*, de Goldoni; *La posadera*, de Goldoni; *Esperando a Godot*, de Beckett; *Profundo*, de José Ignacio Cabrujas y *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht.

Como vemos, obras clásicas, contemporáneas, chilenas, latinoamericanas, pertenecientes a diversas tendencias teatrales y visiones de mundo, se actualizan a través de los que serán los nuevos profesionales del teatro chileno. Esta experiencia reafirma el postulado inicial de la Escuela, cual es la de no formar alumnos adscritos a tendencias estéticas o ideológicas específicas, sino capaces de conocer y desempeñarse con un alto nivel artístico en los más variados estilos y opciones teatrales universales y nacionales.

### • Homenajes teatrales

En reiteradas ocasiones, en la Escuela se ha insistido en la necesidad de formar en el país y entre la gente ligada a la cultura una conciencia histórica respecto a las contribuciones más valiosas realizadas desde el teatro.



Con este espíritu, se organizaron celebraciones que estuviesen a la altura de la creatividad de las personas e instituciones recordadas.

Se partió por casa, ya que en 1983 correspondió celebrar los 40 años del Teatro de la Universidad Católica. En un marco festivo, se premiaron a las personas que habían realizado mayores aportes al Teatro, se montó una exposición fotográfica de los momentos importantes de sus producciones y actividades, y se creó un espectáculo teatral, con escenas de las obras más características y recordadas de la historia de este Teatro.



Homenaje a Acevedo Hernández, con Tennyson Ferrada en *Arbol viejo*, junto a las alumnas Carla Achiardi y Alejandra Rubio, 1984.

y los 50 años del asesinato de Federico García Lorca. En relación a este último, el profesor Ramón Núñez creó un espectáculo con la vida, pensamiento y obra de este gran poeta y hombre de teatro.

### • Escuela Nacional Itinerante y pedagogía teatral

En convenio con el Ministerio de Educación y la Fuerza Aérea de Chile se continuaron haciendo monitorías teatrales y talleres en las regiones del país: Iquique, Antofagasta, Temuco, Puerto Montt, Coihaique y Punta Arenas fueron puntos de acción de este programa de pedagogía teatral.

También se realizó un trabajo de monitorías estables, coronado con Escuelas de Verano con tres talleres paralelos en la ciudad de Concepción, dirigida a los grupos de teatro aficionados y profesionales de esa ciudad.

En Santiago se organizaron diversos talleres de perfeccionamiento teatral con directores europeos, los que estuvieron abiertos a profesionales del medio.



RRPP UC.

Ceremonia de Celebración de los 40 años del Teatro UC, 1983. Los fundadores: Roque Esteban Scarpa, Fernando Debesa, Gabriela Roepke y Pedro Mortheiru reciben las palomas recordatorias de manos del Rector Jorge Swett.

En relación a las grandes personalidades teatrales que han gravitado fuertemente en nuestro teatro, en 1984 se hizo un homenaje al dramaturgo tan próximo al Teatro de la UC., Luis Alberto Heiremans, con ocasión de los 20 años de su fallecimiento. El dramaturgo Egon Wolff se refirió a su obra y se montaron escenas de *El abanderado*, *El tony chico* y *Versos de ciego*, dirigidas por Eugenio Guzmán, Ramón Núñez y Fernando González, respectivamente. En 1986, se recordó el centenario del natalicio de Antonio Acevedo Hernández



Taller del director francés Olivier Loison, TEUC, 1985. En la foto, entre otros: Soledad Henríquez, José Luis Olivari, Carmen Castillo, Schlomit Baytelman, Pachi Torreblanca, Alberto Vega, Andrés Krug, Enrique Bello y Rodrigo Bastidas.



## • Revista Apuntes

Seis números de la Revista Apuntes se publicaron a través de estos años, desde el N° 90 al 94 más un número especial. Siguió a la cabeza de ella la profesora Giselle Munizaga, asumiendo en 1986 Raúl Osorio ese cargo.

Apuntes es, en estos años, un órgano de difusión del pensamiento que surge en la producción teatral de la Escuela y en la investigación. El N° 90 se dedica a la línea de teatro infantil y publica una obra para niños de Mónica Echeverría. El N° Especial de 1984, en tanto, se vuelca al pensamiento teatral de Egon Wolff y al análisis de **La balsa de la medusa**, cuyo texto completo es publicado.

En cuanto a la investigación, hay tres números que recogen el estudio realizado por María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela sobre el Teatro Chileno de la Segunda Mitad del Siglo XX. El N° 91 se aboca al género del **melodrama**, y el N° 92 al **sainete**. Ello es congruente con la puesta en escena de estos géneros por el Teatro. El N° 94, en 1986, publica el resultado de la investigación sobre **el movimiento teatral universitario y sus dramaturgos**, entre 1950 y 1970. También Apuntes recoge el estudio dirigido por Raúl Osorio sobre la **Historia de la pantomima en Chile**. Todas las publicaciones sobre géneros y disciplinas (melodrama, sainete, pantomima) incluyen textos completos de obras y guiones ilustrativos del tema estudiado.

## • Festival del Parque Bustamante

El Festival sigue aumentando su popularidad y ofreciendo una alternativa para ver los mejores estrenos del año. En enero de 1984, la Escuela presentó producciones docentes (**La Nona**, a cargo del profesor Héctor Noguera, y **Las brutas**, a cargo de José Soza) y trabajos experimentales (**No +**). De otros grupos, estuvo presente La Feria de Jaime Vadell con **El tijeral** y **El zoológico de mármol**, el Grupo Teuco con **La cándida Eréndira**, el Teatro Circo de Zimmermann y del Bosque con **Por arte de Birbiriloque**. En 1985, estuvo Los Mimos de Noisvander con **Educación seximental**, Ramón Griffero y el Teatro Fin de Siglo con **Un viaje al mundo de Kafka**, Juan Radrigán y el Grupo El Telón con **El loco y la triste**, Marco Antonio de la Parra y la Teatroneta con **La secreta obscenidad de cada día**, el Teatro Circo con **Brechtario**, y Jaime Vadell y La Feria con **Proceso a un buen gallo**. El teatro UC presentó en esa ocasión **Sarah Bernhardt**. En 1986, el Grupo Q dirigido por Juan Cuevas, y el Grupo Ay con **La farsa del licenciado Pathelin**, entre otros. En 1987, se introdujo teatro infantil en este festival.

## VII. ACTUALIZACIÓN DEL PROYECTO ESCUELA

Dos de los desafíos pendientes para realizar plenamente el Proyecto Escuela de Teatro perfilado en 1978 pudieron finalmente realizarse en este período. La década de casi total ausencia de dramaturgia chilena fue dejada atrás desde 1984, con una producción de variados estilos, temas, opiniones teatrales y formas de creación. Vibrantes estrenos y homenajes permitieron vivificar en el escenario del Teatro lo que era materia constante de experimentación, reflexión y trabajo en la docencia y la investigación.

La reapertura de la docencia, y la plenitud lograda en los trabajos de egreso de los alumnos, daba vida a un área profundamente conmovida en el período anterior. Se había cumplido un ciclo docente completo: la generación ingresada en 1979 ya se desempeñaba auspiciosamente en la docencia y en la producción profesional, realizando la dramaturgia, la dirección y la actuación en un nuevo campo abierto a la creatividad: el teatro infantil.

Estos logros permitieron renovar en la Escuela el espíritu de compromiso e incentivar el desarrollo de nuevos proyectos. En un país y una Universidad en cambio permanente, se trataba de afianzar y modernizar la organización del trabajo y los canales de expresión y creatividad personales.