

# C A P I T U L O I

## 1978 - 1980 "AQUI ESTA EL TEATRO, SIGAMOS ADELANTE"

. Periodo de Eugenio Dittborn



## I. LA VOLUNTAD DE EXISTIR Y CREAR EN TODA CIRCUNSTANCIA

### • Qué deparan los nuevos tiempos

Se volvió de las inquietas vacaciones de 1978 con la esperanza de que el panorama se aclararía finalmente. Se esperaban con ansiedad las noticias de cómo se resolvería la reestructuración de la Escuela de Teatro, Cine y Televisión (ex Escuela de Artes de la Comunicación) de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Apenas asumió a fines de 1973 el Rector Delegado del Gobierno Militar, don Jorge Swett Madge, la estructura académica de la Universidad fue revisada. En 1976 se disolvió la interdisciplinariedad, propia de la EAC, entre los Centros de Teatro, Cine y Televisión y el Programa de Comunicaciones Sociales. Se sabía que venían nuevos cambios a sumarse a la modificación de la planta de profesores por el despido de algunos de ellos. Los rumores corrían rápidos por los pasillos de la Universidad. Finalmente, el 7 de abril de 1978 el Consejo Universitario acordó la estructura definitiva, comunicada en el escueto Decreto de Rectoría N°48/78 que en su acápite primero dice: "Denomínase 'Escuela de Teatro' a la Escuela de Teatro, Cine y Televisión, a contar de la fecha del presente Decreto".

No es que las instituciones adquieran vida por decreto. Menos en las artes, donde factores imponderables de talento y creatividad se suman a la capacidad organizativa y de trabajo adecuadas a la expresión de esos talentos. Pero no cabe duda que en esta oportunidad un decreto daba origen a una etapa importante del Teatro de la Universidad Católica, heredera del Teatro de Ensayo fundado en 1943. Este decreto aclaraba una situación de difícil interregno vivido en los últimos años. Para el proyecto EAC significaba el colapso total. Para el cine y la televisión, el inicio de su eliminación de la vida universitaria. Para el teatro, una posibilidad de superar esta crisis y seguir desarrollando de una u otra forma su labor fundamental.

La responsabilidad de enfrentar adecuadamente esta nueva oportunidad era grande. El Teatro de la Universidad de Chile sufre peores avatares, ya que son exonerados en su casi totalidad los profesores y reemplazados por otros que forman el Teatro Nacional Chileno y el Departamento de Artes de la Representación. Otros teatros universitarios a través del país son disueltos. Es un panorama desolador para estos teatros que durante más de dos décadas renovaron y sostuvieron la producción de títulos de importancia de la dramaturgia mundial y nacional, que formaron nuevas generaciones en las diversas disciplinas del teatro, que promovieron la investigación en materias teatrales y que formaron un público con capacidad de apreciar sus nuevas propuestas. El teatro independiente, surgido en general del ambiente producido por los teatros universitarios, vivía también momentos de readecuación a las restrictivas condiciones políticas y económicas de los primeros años del Gobierno Militar.

La organización de la Escuela de Teatro en



*Nos tomamos la universidad*, de Sergio Vodanovic. Dirección: Gustavo Meza, dirección de televisión: Eduardo Tironi. Proyecto de Teleteatros chilenos, EAC, 1975. En la foto: Francisco Morales, Ana Reeves, Jaime Azocar, Violeta Vidaurre, Héctor Noguera, Arnaldo Berríos, Coca Rudolph y Raúl Osorio.



1978 ponía fin, en realidad, a un decenio de cambios continuos iniciados en 1968, cuando la sólida y exitosa labor de 25 años del Teatro de Ensayo entró en crisis. Las transformaciones sucesivas estuvieron ligadas, como le ocurrió a todas las actividades de diferente índole en el país, a los agitados procesos que vivían Chile y el mundo. Primero, influidos por el *espíritu de los 60*, luego por la implementación del proyecto socialista durante la Unidad Popular desde 1970 y, finalmente, por la implantación del Gobierno Militar en 1973. En este contexto, algunos cambios surgieron desde el interior de la vida teatral: la formación del Taller de Experimentación Teatral (TET) en 1968. Otros, desde la vida de la Universidad Católica: en 1967 se produjo la Reforma Universitaria y se generaron nuevos organismos acordes con ella, como la Escuela de Artes de la Comunicación, en 1969, a la que se integró el Teatro de Ensayo en calidad de Centro de Teatro, junto a los de Cine (ex Instituto Fílmico), Televisión y Comunicaciones Sociales.

## TEATRO DE ENSAYO: (1943-1969)

El Teatro de Ensayo, en su cuarto de siglo de vida, logró gran reconocimiento público por su trabajo creativo. Con 58 montajes a su haber en 1967, podía preciarse de haber desarrollado una estética reconocible. Su repertorio de títulos clásicos y contemporáneos de espíritu cristiano es vasto. Sin embargo, sus mayores aciertos los logra con autores chilenos, a los cuales promueve sistemáticamente desde 1957. **La pérgola de las flores**, de Isidora Aguirre con música de Francisco Flores del Campo y dirección de Eugenio Guzmán, es en 1960 sin duda un evento artístico nacional que traspasa las fronteras de los seguidores del teatro para convertirse en parte del patrimonio cultural nacional. Este éxito expresa una maduración de las formas creativas y organizativas del Teatro, cuyo afiatamiento, libertad creativa y espíritu lúdico permitieron una síntesis entre las formas tradicionales y renovadas del teatro chileno.

Durante la presidencia de Eugenio Dittborn desde 1954, llegó a contar con una sala de estrenos, una academia de formación de actores profesionales, una planta estable de actores y técnicos, oficinas administrativas, bodega de vestuario, Revista Apuntes, cuatro departamentos de trabajo (literario, técnico, administrativo, de propaganda), etc.

Como toda institución que mantiene un lugar importante en la cultura, el Teatro de Ensayo fue evolucionando con los tiempos. En 1967, las obras expresan inquietudes sociales, como lo manifiesta el último repertorio: **Topografía de un desnudo**, de Jorge Díaz, y **La niña en la palomera**, de Fernando Cuadra. Las puestas en escena ocupan estilos renovados. La dirección de ambas corresponde a Fernando Colina, quien introduce elementos coreográficos y gestuales que anticipan un lenguaje corporal y una forma de actuación no realista. Las escenografías de Bernardo Trumper también son acordes a la época: cámaras negras, escenarios despojados,



Ramón López

*La pérgola de las flores.* Elena Moreno, Ana González, Mario Montilles.

iluminación sugerente. Esta forma de producción había ido desarrollándose con una cierta continuidad desde la fundación del Teatro, en 1943.

La composición interna es heterogénea: se han formado tres generaciones más o menos perceptibles de realizadores, correspondientes a la década en que ingresaron al Teatro. También, hay una relación jerarquizada según experiencia y posición artística (cuán cerca o lejos está cada uno de la calificación de *maestro*), que está atravesada también por el tipo de estudios realizados (beca en el extranjero, Academia del mismo Teatro o formación autodidacta en el oficio). Cada segmento maneja conceptos teatrales, métodos de trabajo y habilidades y potencialidades expresivas específicas.

Hasta 1967, éstas se habían armonizado alrededor de un modo de trabajo y una institucionalidad definida.



## • Nace una Escuela desde personas que portan una historia

Mirando en perspectiva los 50 años de historia de este Teatro, nos damos cuenta que ha tenido tres etapas de desarrollo claras: la del Teatro de Ensayo, que abarca 25 años desde su fundación en 1943 hasta 1968, la de la Escuela de Artes de la Comunicación desde su Centro de Teatro, entre 1969 y 1976, y la Escuela de Teatro que funda este Decreto, que hasta ahora lleva 15 años de vida. El futuro de la institución no era fácil de prever ese abril del 78, ya que habían sentimientos encontrados en quienes debían sacarla adelante.

Cambios tan drásticos vividos en corto tiempo eran difíciles de asimilar, en especial, cuando involucraban proyectos personales a los que se había dedicado una vida de creación y trabajo. Las opiniones y evaluaciones eran polémicas e incluso divergentes. A la hora de reconstruir un nuevo ámbito de desarrollo del teatro en la Universidad, la dirección fue retomada por quien había vivido siempre intensamente, desde posiciones directivas las más de las veces, esta historia: Eugenio Dittborn. Fue acompañado por personas que representaban diferentes generaciones dentro del Teatro de Ensayo y de la EAC: los actores (y eventualmente directores) Héctor Noguera, Ramón Núñez y el director Raúl Osorio. De la EAC, pervivieron las sociólogas del Programa de Comunicaciones Sociales Giselle Munizaga, Consuelo Morel y María de la Luz Hurtado, el escenógrafo y director técnico del Teatro Ramón López, la productora de teatro y televisión Sonia Fuchs, junto con el Secretario Académico Juan Aguilera. También participaba en el Consejo el director teatral Gustavo Meza.

El espíritu que animaba a este grupo de personas era el que muy bien expresó en una oportunidad Eugenio Dittborn en una crisis anterior: “Aquí está el teatro: sigamos adelante”.

## II. EUGENIO DITTBORN FRENTE AL MOVIMIENTO TEATRAL CHILENO EN 1977

Para replantear el proyecto de Escuela en 1978, Dittborn tiene como referencia lo que ocurre en el teatro chileno de la época y el rol que juega (y puede eventualmente jugar) el teatro universitario dentro de él. Hay un documento en el que Dittborn expresa su visión de ese período delicado del teatro. Parece importante reproducirlo completo, como manera también de ofrecer un panorama valorado del momento histórico nacional en que se inserta el Teatro de la Universidad Católica.

### • “El teatro en Chile: la experiencia de Eugenio Dittborn Pinto

#### *Teatros universitarios*

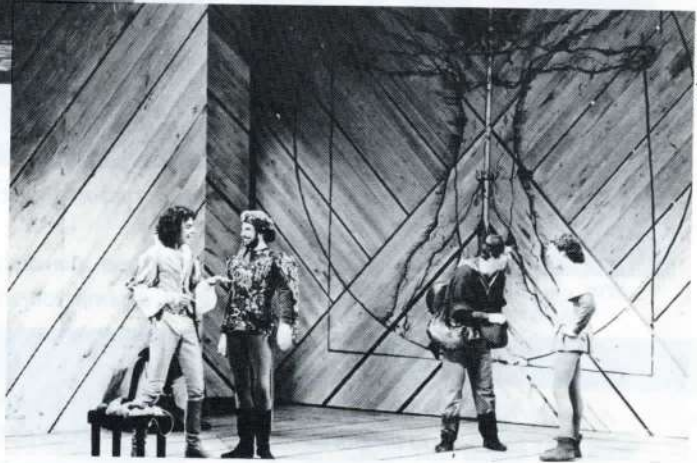
*En los últimos tres años, la política de los teatros universitarios –el Teatro de la Universidad de Chile y el Teatro de la Universidad Católica– ha girado en torno a los clásicos. Creo que fuimos nosotros –el Teatro de la Universidad Católica, ex Teatro de Ensayo– quienes comenzamos con **La vida es sueño**, de Calderón de la Barca. Más tarde montamos **El burlador de Sevilla**, de Tirso de Molina, al mismo tiempo que el Teatro de la Universidad de Chile montaba el **Don Juan**, de Zorrilla. Fue una competencia bastante especial, entre dos **Don Juan**, uno que es auténtico y el otro –aunque yo no puedo hablar mal de mis colegas– que esconde demasiadas lágrimas y demasiados arreglos de última hora, porque yo creo que la gente no se va al cielo tan fácilmente como pretende el autor romántico español. Sin embargo, fue una competencia bien sana, bastante vivificante y creo, con eso, que conseguimos llevar al público a que vea teatro clásico y que le perdiera el miedo. Porque en Chile no había mucha costumbre ni de dar ni de ver teatro clásico. Eso es una verdad. Había, sí, una tradición de teatro popular. Nosotros en el Teatro de la Universidad Católica hicimos teatro chileno. Estuvimos casi doce años haciendo autores chilenos, nada más. Y en el de la Universidad de Chile había una tendencia –yo diría más bien dispar– entre un repertorio*





*Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Teatro de la Universidad de Chile, 1976. Dirección: Patricio Campos. Escenografía e iluminación: Bernardo Trumper. En la foto, en primer plano: Jaime Azócar y Alejandro Cohen.

*El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Teatro U.C., 1976. Escenografía: Ramón López. En la foto: Alejandro Castillo, Héctor Noguera, Sergio Urrutia y Andrés Krug.



Ramón López

de gran teatro contemporáneo universal, algo de teatro clásico y un poco de teatro chileno.

Hicimos una campaña muy efusiva para que concurrieran los estudiantes. Y hemos logrado cifras de espectadores increíbles: más de cien mil jóvenes han visto *La vida es sueño*, de Calderón. Y en absoluto silencio. Más de 150 mil espectadores, en su mayoría jóvenes, vieron *El burgués gentilhomme*, de Molière, puesta que yo hice anteriormente en el año 1966 en la ciudad de Tucumán cuando fuera invitado por el Teatro Estable de la Provincia. Y así como en Tucumán tuvo éxito, también lo tuvo en Santiago de Chile. Pienso que algo tiene esta pieza que le gusta tanto al público latinoamericano.

### **Movimiento teatral nacional**

En lo que respecta al movimiento teatral nacional, actualmente hay cosas interesantes. Existe una generación de jóvenes autores, no muy definidos todavía ni en su temática ni en su técnica, pero que incursionan un poco con los ojos cerrados en el teatro. Escriben teatro porque tienen que escribir teatro. De todos ellos, el grupo de Gustavo Meza ha creado una pieza titulada *Tres mil palomas y un loro*. En esta pieza se refleja un tanto la manera latinoamericana de hacer teatro: un realismo que admite dos lecturas, una lectura aparentemente superficial y una segunda lectura más profunda. Su argumento es una historia de jóvenes.

También tengo que mencionar a Paco Rivano, un autor chileno que fuera carabinero y que actualmente es propietario de una librería de viejo, que escribió una pieza que tuvo mucho éxito, *Te llamabas Rosicler*. Es la historia de una vedette de un teatro de revistas, el *Bim Bam Bum*, equivalente santiaguino del *Maipo porteño*. El papel principal lo hizo Julia Unger, mujer de Gustavo Meza. Duró un año y Julia Unger se llevó el premio a la mejor actriz. La pieza incluye varios tangos. Es a través de ciertos tangos que se va contando la historia del personaje principal, una historia muy melodramática.

Tanto *Tres mil palomas y un loro* como *Te llamabas Rosicler* señalan un camino, una metodología teatral; ese camino que según dije es el camino de la mayoría del teatro latinoamericano: descubrir en estos melodramas todo lo valioso que hay en el género. Y creo que no hay otro camino expresivo para nuestros pueblos. Porque nosotros no tenemos nada muy serio, ni muy importante, felizmente, que se nos eche



encima de las espaldas; todo el peso de una gran tradición, por ejemplo, una obligación de expresarse conforme a una tradición.

Otro grupo es el de Ana González, denominado Teatro del Angel, que hizo algo muy interesante, dos piezas de corte psicológico: una obra francesa titulada **Las señoras de los jueves** y otra comedia inglesa.

Está el Teatro Ictus, que el público de Buenos Aires ya conoce por haber hecho una breve temporada en la sala del Teatro Lassalle y que lleva años consecutivos con la pieza **Pedro, Juan y Diego**. Es una creación colectiva, pero una creación colectiva con autor. Ellos experimentaron otra creación colectiva y en verdad se dieron cuenta que cuando la creación colectiva pasa de un acto a tres se viene abajo. Si no hay la mano de un arquitecto, en este caso un dramaturgo, la obra no resiste. Entonces llamaron a David Benavente, que es un autor nuestro de bastante talento y confeccionaron **Pedro, Juan y Diego**. El argumento gira en torno a cuatro trabajadores que están construyendo una cerca y que por una serie de circunsatancias no logran nunca terminarla. Es una obra muy graciosa. Se utiliza a fondo toda la riqueza del idioma popular chileno, idioma que sólo lo entendemos nosotros los chilenos. Y naturalmente tiene su mensaje, muy claro, de comprensión hacia una situación casi insostenible por la que están pasando las clases humildes en nuestros días, sobre todo quienes se dedican a los trabajos manuales. Pero todo eso está dicho sin ningún énfasis tonto y en una forma muy inteligente. En definitiva, el público sale de la sala pensando.

No puedo dejar de mencionar al grupo que dirige Tomás Vidiella. Vidiella es un hombre muy inteligente, muy buen actor y, sobre todo, un empresario formidable. Comenzó haciendo una adaptación para Chile de **El gran cabaret Bijoux**, del argentino Alfredo Zemma. Y ahora acaba de estrenar **Fausto shock**, una obra que aunque no es tan buena, tiene mucho éxito de público.

Un fenómeno singular en la vida teatral chilena, santiaguina más precisamente, es el desplazamiento de las salas hacia los barrios. Nosotros, el Teatro de la Universidad Católica, compramos un teatro en la plaza Ñuñoa, un antiguo cine continuado, que se llamaba Teatro Dante. Dos cuadras más lejos, Vidiella arrendó su sala.

Jaime Vadell formó un grupo e hizo una obra titulada **Hojas de Parra**, basada precisamente en fragmentos del poeta Nicanor Parra. Para representarla levantó una carpa y la estrenó. El espectáculo era muy lindo, muy vibrante, pero tenía alusiones a la situación chilena actual. Las autoridades no la autorizaron. Hubo que cerrar la carpa a la semana del estreno. Pero, misteriosamente, la carpa fue incendiada al día siguiente de la clausura por manos nada piadosas. Fue realmente una lástima porque Jaime Vadell es una persona de trayectoria profesional intachable: ex actor del Teatro de la Universidad Católica y del Teatro de la Universidad de Concepción, se separó del Ictus para hacer esta obra que requería mucha gente. Porque la pieza se basaba en la vida del circo. Había sólo dos actores que realmente eran actores. Los otros integrantes del elenco eran gente de circo.

Como panorama general, diría yo que en el teatro chileno hay un acomodarse, un tomar posiciones para trabajar de todas maneras, porque la gente necesita vivir y comer. Eso es lo que nos preocupa a todos. La situación hace difícil algunas cosas. Oficialmente no hay censura teatral. Hay otros procedimientos, pero censura, no. Lo que sí hay es autocensura, que practican unos con más y otros con menos habilidad.

### **Clásicos en los teatros universitarios**

El Teatro de la Universidad Católica de Chile hizo este año una obra de Lope de Vega: **El Arauco domado**. Porque Lope de Vega escribió una parte de la historia de Chile. Y nosotros la resucitamos a pesar de que no es una muy buena pieza, pero es buena para Chile porque revela el interés que el autor de la Estrella de Sevilla tenía por nuestro país. En ella describe el descubrimiento de Chile, la llegada de don García Hurtado de Mendoza, las grandezas del pueblo araucano, el episodio de la muerte de la hija de Fresia, el suplicio del cacique Galvarino a quien le cortaron las manos, en fin, la llamada historia heroica





El teatro Hollywood, de Tomás Vidiella, en Ñuñoa, 1977.



*Te llamabas Rosicler*, de Luis Rivano, 1976. Teatro Imagen. En la foto: Jael Unger.



*Hojas de Parra*, de Vadell y Salcedo, 1977.



*Pedro, Juan y Diego*, teatro Ictus, 1976. En la foto: Nissim Sharim, Jaime Vadell, Cristián García-Huidobro, Rubén Sotoconil y José Manuel Salcedo.



*Las señoras de los jueves*, del Teatro de Comediantes, 1978. Dirección: Raúl Osorio. En la foto: Ana González, Roberto Navarrete, Kerry Keller, María Cánepa y Héctor Noguera.

Ramón López





*La vida es sueño*. TEUC, 1974. Dirección: Eugenio Dittborn.



*El burgués gentilhomme*. TEUC, 1975.

de los araucanos que sostuvieron una guerra de trescientos años contra los españoles. En esta historia heroica se demuestra que la gente no era heroica porque sí sino porque defendía una cosa muy simple como era su tierra, sus costumbres, sus dioses. Ese heroísmo no es más que la consecuencia de una virtud: amar a su patria hasta la muerte. Por eso dimos la pieza. Sin embargo, no tuvimos mucho éxito. Ni mucho éxito de público, ni mucho éxito de crítica. Nuestra intención —y al decir nuestra, digo mía, porque yo la dirigí— era mostrar esa visión de la historia nuestra por un autor clásico como Lope. Pero descubrimos otra cosa —a veces mediante el teatro se descubren cosas interesantes— que a los chilenos no nos importan mucho los araucanos. Lo que no es una virtud.

Este año, el Teatro de la Universidad de Chile dio *La gaviota*, de Chéjov —que no estaba bien dada— y *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro —que sí estaba muy bien dada— (la dirigió Pedro Mortheiru, fundador del Teatro de la Universidad Católica pero que ahora está en el Teatro de la Universidad de Chile). Tuvo mucho éxito.

No podría decir qué ocurrirá con el teatro chileno en los próximos años. No lo tengo muy claro porque no sé lo que va a pasar. Sé no más que en estas épocas lo que hay que hacer es trabajar y tener una gran fe en el teatro, porque el teatro es capaz de representar, como siempre, muchas cosas; es capaz de expresar incluso las cosas confusas que existen hoy en nuestro país. Yo creo que ésta es una época de mucha confusión, confusión bastante trágica porque una confusión de carácter intelectual no tiene importancia. Pero cuando ésta se une a hechos muy trágicos entonces la confusión se vuelve un poco difícil de llevar. Pero creo que hay que tener una gran paciencia, por un lado, una gran constancia por otro, y una gran honestidad.

Para el futuro, el Teatro de la Universidad Católica tiene programada cinco obras de repertorio: el *Anfitrión*, de Plauto, con una puesta que quiere hacer Gustavo Meza que creo será muy interesante. Meza quiere poner esta pieza ubicándola en los tiempos del fascismo mussoliniano; después, he pensado en *El misántropo*, quizá llevado por mi obsesión por Molière, y en *El sombrero de paja de Italia*, de Labiche, que hace 22 años no se da en Chile.

Hacer teatro clásico es una línea bien clara. Pero yo me pregunto, ¿hasta cuándo lo vamos a seguir haciendo? Porque tampoco se trata de transformar a los dos teatros universitarios en teatros de repertorio clásico. Ahora bien, si la línea del repertorio clásico es un objetivo claro, no hay una línea estética en cuanto a puesta. No hay una fórmula que esté acabada, una experiencia de teatro clásico para América Latina o para Chile. Eso es más que dar las obras. Se ha pensado un poco en general: el abandono de decorados en lo posible, la utilización de espacios escénicos muy simples, cosa que la palabra aparezca en todo su esplendor. En el texto se han hecho cosas interesantes, creo, como cortar sin piedad, cambiar, trasladar,





*Arauco domado*, de Lope de Vega. TEUC, 1977.

(en *La vida es sueño* corté veinte páginas: todo el episodio completo del medallón, paralelo al episodio central, lo saqué), el uso del verso sin ningún énfasis (un verso a la chilena, con esa falta de hueso que tenemos nosotros cuando hablamos, al punto que los españoles casi se murieron cuando vieron *La vida es sueño*). En ese aspecto podría haber un lado experimental interesante, porque en el fondo es una despreocupación absoluta. Con eso ha ganado el trabajo de los actores y ha llegado a nuestro público un idioma casi cotidiano que encanta.

Ahora bien, esta falta de respeto por las leyes del teatro clásico no creo que sea muy premeditada, sino que proviene de nuestra falta de conocimientos y de una tradición clásica, de reglas. Además, creo yo que

*esas reglas se forman con el tiempo y que es lícito crearlas y también recrearlas*".<sup>1</sup>

1. Dittbom, Eugenio. En *La opinión cultural*. Buenos Aires, 6 de noviembre de 1977, pg. 12. (Los subtítulos son nuestros)

## TALLER DE EXPERIMENTACION TEATRAL (TET) 1968-1969

Surgió en 1968, en tiempos de crisis tanto administrativa como creativa del Teatro de Ensayo. Fernando Colina, hombre íntegro de teatro, asesorado por Enrique Noisvander, dirigió esta iniciativa, autónoma, joven y renovadora.

El aporte fundamental del TET fue introducir un nuevo lenguaje teatral, readecuar los roles tradicionales, incorporar contenidos actuales y replantear la forma de concebir la obra, la puesta en escena y la dramaturgia.

"Colina había tenido contactos (en USA) con ciertos movimientos teatrales que planteaban una renovación sustantiva del teatro y del actor como exponente teatral...El intentaba una renovación integral del teatro..."<sup>1</sup> "Colina dijo: Quiero ir al fondo del proceso de la actuación. Y empezó a hacer esto que no se acaba nunca de hacer, experimentar, renovarse, buscar, perfeccionarse".<sup>2</sup>

"Colina plantea de nuevo las relaciones de trabajo: ...El director, el actor y el autor trabajan juntos..."<sup>3</sup>

"Colina se da cuenta de que en ese momento hay que hablar de otras cosas, que hay que mirar alrededor y acusar lo que existe..."



Jaime Vadell y Silvia Santelices en *Antígona*, 1969.

el hombre de teatro tiene que ser un sujeto que sepa del mundo, de su país. Tiene que convertirse en un *observador* para ser un *creador*".<sup>4</sup>

"La idea es que el espectador no debe ser un simple espectador pasivo, sino comprometido, provocado en su sensibilidad por lo que ve. La forma de hacer esto es completamente libre".<sup>5</sup>

El TET realizó tres montajes: **Peligro a 50 mts.**, con dramaturgia de Alejandro Sieveking y José Pineda; **Nos tomamos la universidad**; del dramaturgo Sergio Vodanovic dirigido por Gustavo Meza y **Antígona**, de Sófocles, en versión de Brecht, que dirigió Víctor Jara.

Tras esta última experiencia y la temprana muerte de Colina, el TET se disolvió, dejando una huella en quienes participaron en él.

1. Benavente, David: Entrevista realizada por María de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga para *Testimonios del Teatro*, 1979.

2. Núñez, Ramón: *ibid*

3. Noguera, Héctor: *ibid*

4. Osorio, Raúl: *ibid*

5. Colina, Fernando: citado en *Testimonios del Teatro*, op. cit.



### III. LINEAS DIRECTRICES DE LA ESCUELA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

#### • Dirección colegiada de la Escuela

Don Eugenio inicia su nueva etapa como Director de la Escuela de Teatro con un estilo democrático de trabajo. Su primera preocupación fue redactar, en consulta con los profesores, un estatuto. Este organizaba la Escuela en grupos de trabajo, los que concurrían en pleno al Consejo de la Escuela.

*"Nuestro teatro ha tomado un rumbo nuevo desde muchos puntos de vista, no solamente artístico, sino desde el punto de vista organizativo. En este aspecto, se han incorporado a la toma de decisiones a todos los académicos de la Escuela. No hay ninguna clase de resolución que se haga hoy día en la Escuela de Teatro de la U. C. que no cuente con la anuencia de todo el grupo académico, técnico y administrativo que trabaja con nosotros. Esto cambió la concepción cerrada, jerarquizada y yo diría bastante férrea y unilateral que existía hasta hace poco."*<sup>2</sup>

Esta solidaridad interna era una base sobre la cual armar un proyecto que verdaderamente contara con el compromiso, en toda circunstancia, de sus miembros. Las duras crisis que debió enfrentar la Escuela a poco andar confirmarían lo importante de esta decisión. Desde un principio se quiso transmitir este espíritu hacia afuera. En tiempos en que la sociedad estaba atomizada y jerarquizada, era llamativo que las palabras de presentación en el programa de la primera obra de 1978 fueran firmadas por todos los profesores, sin identificación de cargos. Allí se convocaba a restablecer en la sociedad un espíritu comunitario y de discusión crítica desde el teatro:

*"El teatro acompaña al hombre, está a su lado, está con él sin estridencias en una sala oscura y silenciosa; es allí en esa sala donde se produce el diálogo, la confrontación, el intercambio; una ceremonia a la que puede asistir toda la humanidad, todos los hombres. Pero hay que venir, hay que afluir, juntarse, no se puede estar solo. Es por todo esto que los invitamos a nuestros cuatro estrenos"*.<sup>3</sup>

Es sintomático del espíritu de renovación de Eugenio Dittborn el que haya designado como Subdirectora a la socióloga Consuelo Morel. Ello implicaba respaldar la interdisciplinariedad y el ámbito académico de la Escuela, integrada en plenitud a la Universidad desde la época de la EAC.

El período de dirección de Dittborn duró algo menos de dos años, hasta su muerte a fines de 1979. En ese tiempo, la Escuela realizó una muy nutrida labor en todas las áreas, la que dio la pauta durante un largo tiempo a sus labores de producción, extensión, docencia e investigación.

#### • Una causa universitaria con conciencia del momento

Dittborn estaba consciente de la dificultad enorme de reimpulsar el proyecto teatral en la Universidad, con cuyas autoridades discrepó en diversas oportunidades durante este tiempo. En este contexto reafirma su vocación universitaria más allá de la contingencia. Enfatiza la necesidad de evaluar con cuidado la historia del teatro en la Universidad para seguir una política adecuada al fin del teatro, sin renunciar a sus principios.

*"Estoy muy contento de haber trabajado en la Universidad. Yo soy un hombre de la Universidad. A mí me gusta mucho la causa, el lugar. Creo que la Universidad es una invención muy importante del ingenio humano. Es muy bueno que exista un lugar de trabajo, de ensayo, de dedicación, de permanente estudio, de arte, donde se trata de estar abierto a las ideas. Donde las ideas se intercambian o se combaten. Hacer*

2. Dittborn, Eugenio: Entrevista con M. de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga para *Testimonios del teatro*, 1978.

3. Programa de la obra *El misántropo*, 1978, Escuela de Teatro U.C.



## ESCUELA DE ARTES DE LA COMUNICACION (EAC): 1969-1978

Surgió en 1969 integrada a la estructura académica de la Universidad, cuya propuesta fundamental fue globalizar las artes dramáticas y comunicativas.

Estaba constituida por los Centros de Teatro, de Cine, de Televisión, y el Programa de Comunicaciones Sociales. Su objetivo principal fue abordar la investigación y la experimentación de estos lenguajes en un sentido interdisciplinario.

Su nacimiento obedece a razones histórico-sociales del país, de la Universidad y de los medios comunicativos (teatro, cine y televisión).

David Benavente, dramaturgo y sociólogo, fue su principal impulsor y primer director.

varias disciplinas artísticas, la formación de nuevas generaciones en las áreas del teatro, cine y televisión, y por último, elementos de orden presupuestario que unieran la producción con la docencia fueron las cuatro argumentaciones que aprobó el Consejo Superior de la Universidad, y que fundaron en 1970, la Escuela de Artes de la Comunicación.

"Yo creo que la creación de la EAC respondió a un momento muy importante. El hecho que fuera una Escuela de Teatro, Cine y Televisión refleja exactamente las necesidades que se estaban viviendo. Surgían el cine y la televisión en Chile, y se trataba de rescatar esta inquietud por los medios de comunicación y juntarlos con el teatro".<sup>2</sup>

Doce teleteatros, numerosas producciones y una serie televisiva, cuatro números de la Revista EAC, una importante producción teatral de autoría nacional y latinoamericana, el Taller de Creación Teatral (TCT) y la formación académica de muchos profesionales en los campos del teatro, cine y televisión, se cuentan entre las principales realizaciones de la EAC.

Entre las producciones teatrales de autoría nacional y latinoamericana se destacan: **Todas las colorinas tienen pecas**, collage en tres cuadros, basado en la **Obra Gruesa** de Nicanor Parra; **Paraíso para uno**, inspirada en cuentos de Alfonso Alcalde, adaptados al teatro por José Caviedes; **Alzame en tus brazos**, de Armando Moock; **Almas perdidas**

de Acevedo Hernández; **Croniteatro**, de Fernando Cuadra; **La gotera en el comedor**, de Jacobo Langsner y **Tres de última**, de Alberto Paredes.

Entre 1974 y 1978 la EAC inicia un período de montajes clásicos, siendo los más importantes: **La vida es sueño**, de Calderón de la Barca; **El pastor lobo**, de Lope de Vega; **El burgués gentil hombre**, de Molière; **El burlador de Sevilla**, de Tirso de Molina y **Arauco Domado**, de Lope de Vega.

Ramón López



*Todas las colorinas tienen pecas*, TCT de la EAC, 1970. En la foto: Anita Reeves, Jael Unger, Jaime Vadell, Roberto Navarrete y Héctor Noguera.

"El proyecto de creación de la EAC parte en 1969 de la Vicerrectoría de Comunicaciones, de una comisión en que participó mucha gente que después fue parte de la EAC (...) la creación de la EAC está metida dentro de la reforma universitaria y la reforma universitaria está metida dentro del movimiento estudiantil y el movimiento estudiantil está metido dentro de una aspiración que va ocurriendo en los años 60 que está relacionada con lo social en general".<sup>1</sup>

Una evaluación crítica de la diversidad orgánica en que se encontraban algunas instituciones y personas vinculadas al área comunicativa dentro de la Universidad Católica, la relación entre

1. Benavente, David: *Testimonios del Teatro*, op. cit.

2. Noguera, Héctor: *ibid.*



arte en ese ámbito me parece muy adecuado y muy satisfactorio. Yo no podría trabajar si no es en la Universidad.

Respeto mucho la Universidad. Creo que no tiene ninguna importancia, en definitiva, quién la dirija. Creo que el Alma Mater es una realidad y que éste debe ser muy fomentado, especialmente en este tiempo. Sobre todo en este tiempo, porque nosotros somos la Universidad y quienes la dirigen están en esa posición por casualidad. Cualquiera de los que forman parte de la Universidad podría dirigirla, porque son iguales. Eso me ha hecho trabajar para la Universidad, teniendo siempre en la cabeza que nosotros estamos cumpliendo una tarea y efectuando una misión dentro de nuestro país. A veces tienen más importancia las palabras, otras veces tienen menos importancia; ahora creo que tienen una importancia capital. Hay algo que está fuera de lo circunstancial, fuera, y nosotros debemos cooperar hacia ese fin, y es la causa.

Tengo la impresión de que estamos rehaciendo el teatro entero, con un factor de experiencia bastante grande. Experiencia no por puesta a prueba sino por dolorosa. Es evidente que una experiencia dolorosa adquiere, en el momento en que la experiencia sufre el dolor, una vastedad de años (...) Creo que en la Escuela estamos recogiendo lo bueno; tenemos que tener mucho cuidado cómo lo manejamos e ir con los pasos contados. Creo que hay muchas cosas que corregir y cambiar. Entonces tenemos que tener gran capacidad para sintetizar todas estas cosas que pasaron en tan poco tiempo, desde hace ocho años atrás. Cuidado, porque si esta vez fracasamos... Estamos en el umbral de algo muy importante, entonces hay que tener cuidado y despojarse de muchas cosas, incluso de intereses legítimos. Hay que mirar de otra manera y tener valentía y al mismo tiempo prudencia y sabiduría, y no abandonar los principios, dar ejemplo, no pretender aprovecharse para otra cosa. El resumen de hoy día es muy fregado, muy embromado." <sup>4</sup>

#### IV. ESTRUCTURA INSTITUCIONAL DE LA ESCUELA DE TEATRO

La Escuela, en 1978, formaba parte de la institucionalidad de la Pontificia Universidad Católica a través de diferentes vinculaciones. Existía una centralización de las actividades universitarias, de modo que los asuntos de personal, económicos, académicos, etc., dependían de las respectivas vicerrectorías, cargos de confianza del Rector. Desde fines de 1973 y hasta 1985, fue Rector Delegado del Gobierno Militar, posteriormente confirmado en su función por la Santa Sede, el Almirante en Retiro Señor Jorge Swett Madge.

Existía una Vicerrectoría de Comunicaciones, a cargo de las actividades de extensión cultural y relaciones públicas de la Universidad. La Facultad de Bellas Artes estaba integrada por las Escuelas de Teatro, Música y Arte, y era representada por un Decano ante un Consejo Superior que jugaba un rol consultivo. A la fecha de la reestructuración de la Escuela de Teatro, era Vicerrector de Comunicaciones el Sr. Hernán Larraín y Decano de la Facultad de Bellas Artes el Sr. Eugenio Dittborn.

La actividad de producción artística de esta Facultad era coordinada desde 1977 por la Corporación de Extensión Artística (CEA), organismo dependiente de la Vicerrectoría de Comunicaciones. El CEA manejaba los aspectos económicos involucrados en la producción de las obras y su promoción. El presupuesto del CEA se componía sólo en un 30% por subvención de la Universidad en los años 1978 y 1979 y ascendía a US\$300.000. El resto provenía del aporte de empresas privadas y de la gestión operacional del CEA. El Teatro de la Universidad Católica (ex cine Dante) está ubicado en la plaza Ñuñoa, con capacidad para 1.200 espectadores. Fue adquirido en 1974 por la Universidad y era administrado por el CEA. La Escuela de Teatro era la que más hacía uso de sus instalaciones, pero también acogía las presentaciones de la Escuela de Música y del Cine-Arte de la Universidad. Desde su fundación hasta esa fecha, el cargo de Gerente del CEA fue desempeñado por Jaime Meneses.<sup>5</sup>

4. Dittborn, Eugenio: Entrevista con M. de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga, op. cit.

5. CEA: un positivo ejemplo del espectáculo-empresa. La Segunda, 4 de enero de 1980.



## V. CHILENOS Y CLÁSICOS EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL

### • 1978: Regreso a la dramaturgia nacional

El respaldo implícito que significó la mantención de la Escuela por las autoridades universitarias, más la fuerte presencia del movimiento independiente de dramaturgia nacional, hizo pensar al Consejo de la Escuela que ya era posible volver a la política central de los últimos decenios: el teatro de autor chileno. Para celebrar los 35 años del Teatro, se planeó un completo programa de estrenos durante 1978, con teatro chileno más una obra de Molière. Se presentaron las obras al público como un programa unitario de cuatro facetas, que tenían nexos internos interesantes de dilucidar. Para la Escuela era un desafío creativo y de producción, ya que dos de las obras tenían carácter experimental.

Eugenio Dittborn fundamenta así este proyecto:

*"Pensamos en este año que cumplimos 35 años de vida, presentar al público chileno un muestrario del teatro profesional que se hace en Chile. Así, queremos recoger las diversas tendencias que hay en Chile y presentarlas. A nuestro juicio son cuatro. La primera de ellas podríamos llamarla la manera tradicional de hacer teatro, en que hay un autor que escribe una obra, la entrega al teatro, y éste la estudia, la aprueba o la rechaza y se propone a un director especialmente contratado. En este caso, después de revisar exhaustivamente la producción autoral escrita, la elección recayó en Egon Wolff con su *Espejismos*. Pensamos que Wolff representa en Chile una corriente de teatro con una especificidad muy concreta: la de ser una manera más bien clásica o tradicional de hacer teatro y de ponerla en escena.*

*El segundo estreno se contrapone al anterior y ha nacido de una iniciativa de Gustavo Meza. Meza ha trabajado con nosotros como profesor y ha dirigido algunas de nuestras obras. El tiene una concepción muy especial de llevar el teatro al escenario: es la mezcla de un trabajo activo y conjunto entre director y dramaturgo. A este planteamiento se le une una manera también especial de elegir la obra. Decidimos que no podíamos estar esperando a que los autores terminaran de escribir sus obras y las trajeran luego acá, sino que teníamos que salir al encuentro de la gente que quería escribir teatro, ya ni siquiera autores probados. Acogimos a esa gente, instándolas a presentar lo que nosotros llamamos ideas dramáticas o proposiciones dramáticas, acompañadas de cuatro o cinco páginas de diálogo. Se seleccionó la idea dramática presentada por Marco Antonio de la Parra que ya se está transformando en una obra hecha y derecha que se llama *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. En este trabajo se unen autor, director y actores, pero no a la manera de la creación colectiva puesta en práctica por Ictus. En este caso, la obra ya se ha terminado de escribir por parte del autor y está siendo corregida a medida que se llevan a cabo los ensayos, bajo la visión y la participación casi autoral también del director. Gustavo Meza, sobre todo a partir de *El último tren*, ha demostrado tener una condición muy notable de director-autor, un personaje casi inexistente en el teatro mundial, y en particular, en el teatro chileno. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* no es una obra realista como *Espejismos*, sino es más bien de tipo surrealista, principalmente en su tratamiento de la realidad chilena.*



*Espejismos*, de Egon Wolff, TEUC, 1978.  
En la foto: Silvia Piñeiro y Luis Alarcón.



La tercera obra que se ha escogido para este año es **El misántropo**, de Molière, dirigida por mí. Aquí se recoge la tendencia que por más de cinco años ha estado presente en Chile, como lo es la de hacer obras clásicas. Pensamos que no se debía interrumpir abruptamente esta tendencia. **El misántropo** tiene sí una muy especial característica. Desde luego, no es una comedia, es más bien un drama, con visos de comedia. Y como drama está dirigido con mayor énfasis a la capacidad de raciocinio o de reflexión del espectador, cosa que no ocurre con la comedia que perturba esta capacidad y envuelve al espectador hacia el logro de un goce. Entonces, el mensaje que nos entrega Molière de la intransigencia extrema de una persona que no tolera al mundo por su frivolidad y mediocridad, llega de una manera distinta al mensaje de una comedia como **El burgués gentilhomme**, por ejemplo. La diferencia de vehículo con que se entrega un mensaje es muy importante para dar cuenta del panorama de tendencias que queremos mostrar. Puede ser, pero eso no lo he decidido todavía, que esta obra transcurra en Chile.

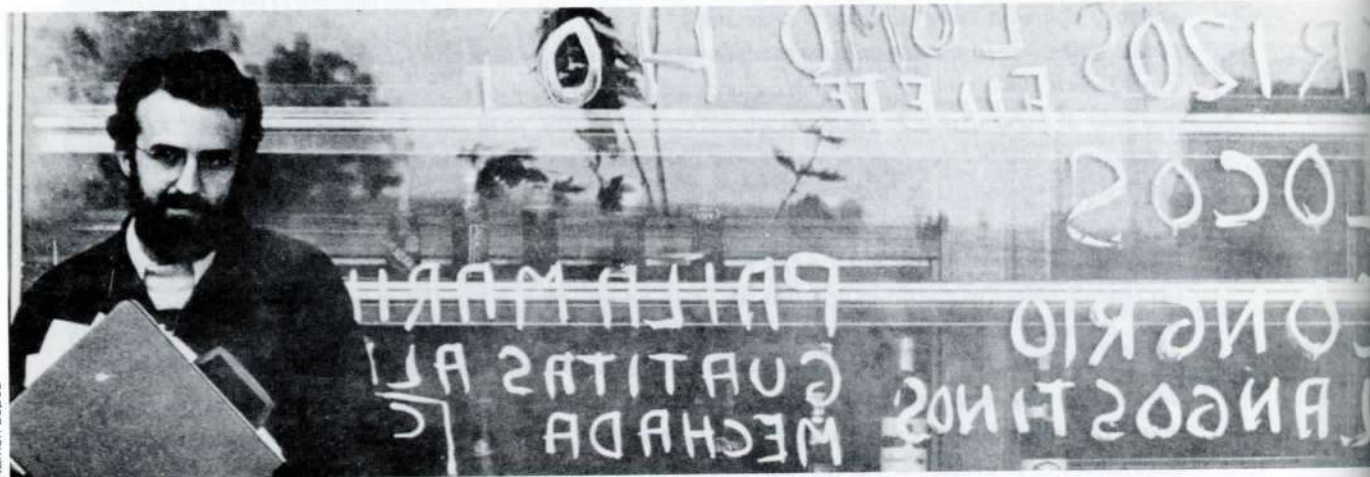
Por último, tenemos pensado un cuarto estreno en el cual trabajaría un binomio muy interesante por las fórmulas innovadoras que han adoptado para hacer su teatro. Es el caso del dramaturgo David Benavente, que junto a Ictus, presentaron una obra muy original en su estructura dramática, cual fue **Pedro, Juan y Diego**. A Benavente se agrega Raúl Osorio como director, quien se ha preocupado de innovar y experimentar en las formas expresivas de la puesta en escena. La combinación de ambos trabajos aplicados al desarrollo de una temática propuesta por Benavente, creemos que puede mostrar otra faceta de lo que en Chile se ha hecho en materia teatral.<sup>6</sup>

### Primer estreno: “Espejismos”

Era primera vez que el dramaturgo Egon Wolff estrenaba en la Católica: lo había hecho antes reiteradas veces en el Teatro de la Chile y en el teatro independiente. **Espejismos** es una clásica obra realista psicológica. Plantea, en un ambiente de clase media chilena, el problema de una pareja ya madura. El marido se enamora de la sobrina de la esposa con el consiguiente tensionamiento de las relaciones de todos los involucrados (incluido el novio de la sobrina). La pareja fue interpretada muy adecuadamente por Luis Alarcón y Silvia Piñeiro, la que volvía a los escenarios de la Católica tras larga ausencia. Los jóvenes fueron interpretados por dos egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile: Alfredo Castro y Norma Ortiz. Se trasluce una decidida política

6. Dittborn, Eugenio. *Cuadernos de estudios*, “Espejismos”. Publicación de la Escuela de Teatro UC, 1978.

Marco Antonio de la Parra, autor de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.





de reintegrar a los valores tradicionales del Teatro de la Católica más aquellas figuras talentosas del medio nacional.

La crítica especializada elogió unánimemente la puesta en escena, dirigida por Eugenio Guzmán dentro de los parámetros clásicos del realismo naturalista. Tuvo una exitosa acogida de público, siendo la obra más taquillera de Santiago, en 1978, después del musical *El violinista en el tejado*.

### Segundo (estreno): “Lo crudo, lo cocido, lo podrido”

El segundo estreno era una apuesta que aspiraba recuperar el espíritu de experimentación de la primera generación del Teatro de Ensayo y que fuera después renovado con el Taller de Experimentación Teatral y la EAC durante la Reforma Universitaria. El director Gustavo Meza había realizado sus anteriores direcciones para este teatro en ese último período. En cuanto al autor, se trataba de dar la oportunidad a un joven prometedor que había trabajado en teatro aficionado en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile: Marco Antonio de la Parra. El Goethe Institut preparaba otra obra de él, *Matatangos*, la que sería estrenada simultáneamente con *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.

Todo estaba listo para el estreno: el afiche, la publicidad, el programa, las invitaciones enviadas... y la obra. El programa de la obra transmite la búsqueda de una estética acorde con ella. Allí están las palabras del autor, del director, de la Escuela.

*Del autor: “Andaba hace años con la convicción de que el absurdo era lo más chileno de la tierra. Aseguraba que Franz Kafka era un viejo borracho que cantaba boleros en una vereda del mercado. Me quedaba mirando la vitrina del Torres o leyendo cuentos añosos. Un Santiago que de pronto se me llenó de ruinas modernas y fantasmas de acrílico. Tenía también (cómo no) esa ambivalencia maldita para mi propia condición de oriundo de clase media: ese amor-horror a las tradiciones; se me andaban metiendo películas viejas debajo de las uñas y en una de éstas ya salía peinado a la gomina y me echaba el gacho sobre el rostro a lo puro compadrito. Andaba así tal cual, doliéndome mi época desacralizada, la ausencia de los dioses, la fuga de los buenos mitos, las supersticiones nobles. Me aburrían los noticieros inocuos y los accidentes premeditados. Tenía recuerdos de reencarnaciones, mi colección de historietas y una desgraciada tendencia al disparate que aún ahora no termina de irritar a mis maestros”.*<sup>7</sup>

7. De la Parra, Marco Antonio: Programa *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Escuela de Teatro U.C., 1978.

Gustavo Meza, director de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.





**Del director:** "El Consejo estimó que *Lo crudo...* era el más interesante de entre varios proyectos de diversos temas y autores. Luego fui designado para trabajar con el doctor De la Parra. Llegó a mi casa con una maleta llena de hojas escritas a mano con una horrenda caligrafía. Me amarró en una silla y me tuvo cinco horas interpretándome su obra, haciendo él todos los personajes, cambiando de vestuario y pelucas, adminículos que sacaba de una inmensa bolsa plástica que había llevado consigo. Al mes, las cinco horas quedaron reducidas a tres y la bolsa plástica con las pelucas y disfraces se la robaron en una micro, hecho que facilitó notablemente el trabajo. Al mes siguiente íbamos en la tercera versión en sólo dos horas. La versión que Ud. verá tiene una hora y media de duración y es producto de largas horas de trabajo de varios profesionales del teatro".<sup>8</sup>

**De la Escuela:** "Es prácticamente imposible hacer un paralelismo exacto entre la realidad reflejada en la obra y la realidad posible de percibir en una época y un país como los que salen allí. Personajes que tienen más de cien años, que no salen de un lugar hace mucho tiempo, que han asesinado a varios de sus clientes, personas importantes por lo demás; que esperan al último también para matarle; que lloran desconsoladamente por un ratón, etc... Se amplifica aquí la realidad tomada en el sentido de exagerar hasta deformar casi totalmente el mundo retratado. Aun así, lo que se intenta retomar en la obra existe como elemento de la realidad. (...) En medio de comedias musicales, melodramas y sobre todo teatro realista, esta obra llena un vacío y sirve para ejemplificar un tipo de teatro al cual el espectador no está muy acostumbrado. *Lo crudo...* introduce en su obra humor, absurdo, expresionismo, realidades chilenas, surrealismo, todo en un mismo saco, señalando un posible camino para seguir de las aguas dramáticas chilenas".<sup>9</sup>

**Dice en la conferencia de prensa Ramón Núñez, uno de los actores:** "Esta va a ser una obra que va a causar gran revuelo, pues es una nueva forma de hacer teatro. Queremos que la gente venga a verla y cada uno saque su propia conclusión, que entienda lo que quiera. Todo lo que se quiere decir está arriba del escenario'. La califica como una comedia llena de humor y con muchas referencias contingentes y juegos sobre el pasado y el futuro".<sup>10</sup>

Lo que nunca pensó el Consejo de la Escuela de Teatro fue que el revuelo que causaría *Lo crudo...* no sería por romper con los lenguajes teatrales tradicionales, sino por exceder los márgenes de expresión existentes a la fecha en la Universidad Católica, en el contexto político-cultural de los primeros años del Gobierno Militar. Tras el ensayo general al que asistieron algunas personas ligadas a la Escuela y al CEA, el Vicerrector de Comunicaciones y Presidente del CEA, Hernán Larraín, informó telefónicamente al Director de la Escuela y Decano de la Facultad de Bellas Artes, Eugenio Dittborn, que el estreno quedaba suspendido. No hubo decreto ni ninguna comunicación escrita dirigida a la Escuela, por lo que la prensa es la única fuente que deja registro escrito accesible de las posiciones de las partes involucradas.

#### **Declaración oficial del Departamento de Relaciones Públicas de la Universidad Católica.**

"Esta determinación se adoptó en atención a que se ha estudiado que el resultado de este trabajo experimental no se compadece con lo que el teatro de una Universidad Católica debe desarrollar en aras del desarrollo cultural del país, tanto por su lenguaje como por la irrespetuosidad de su contenido".<sup>11</sup>

8. Meza, Gustavo: Programa de *Lo crudo...*, op. cit.

9. Escuela de Teatro U.C., programa de *Lo crudo...*, op. cit..

10. Núñez, Ramón: *Misteriosa secta en la Plaza Ñuñoa*. El Mercurio, 10 de junio de 1978. pg. 51.

11. *Terremoto en Teatro UC*, Diario La Segunda, 28 de junio de 1978.



### **Jaime del Valle, Rector Subrogante de la Universidad Católica**

*"Jaime del Valle desmintió enérgicamente que las razones que motivaron la suspensión de la obra teatral **Lo crudo, lo cocido, lo podrido**, hayan sido motivadas por las alusiones políticas que contiene la pieza que esta semana iba a ser puesta en escena para el público por el Departamento de Teatro de esa casa de estudios superiores.*

*Del Valle señaló que la decisión de suspenderla 'fue una resolución autónoma y meditada de las autoridades de la Universidad. No hubo ningún tipo de presión por parte de ninguna autoridad'.*

*Agregó que el motivo principal del porqué ordenó su suspensión era 'exclusivamente porque el nivel que tiene la obra no corresponde a un teatro representativo de la Universidad Católica'.*

*Frente al aspecto político que toca la pieza indicó que 'no constituye lo fundamental de ella: mal podría haber sido ese el motivo. Aunque de hecho hace una descripción que no corresponde seriamente al problema que por lo demás está ya afortunadamente superado'.*

*Insistió el Pro Rector de la Universidad Católica que lo principal era 'el bajo nivel de ella'. Para ello le presentó a un periodista de *La Segunda* el libreto de la pieza que luego de ser revisada se constata que contiene más de 50 chilenismos, todos ellos de muy grueso calibre, como *asimismo*, por las ambientaciones que les da a éstos.*

*Concluyó señalando la autoridad universitaria que la decisión final de suspenderla fue tomada una vez que el Vicerrector de Comunicaciones, Hernán Larraín, la hubo presenciado y luego de revisar prolijamente el libreto".*<sup>12</sup>

*"El libreto de la obra me pareció vulgar y grosero; a mi juicio, no está a la altura de lo que debe ofrecer al público una universidad. Consulté la opinión al respecto del Secretario General y del Vicerrector de Comunicaciones de la Universidad y en vistas a que todos coincidían con la apreciación, solicité que se suspendiera el estreno".*<sup>13</sup>

### **Eugenio Dittborn, en representación de la Escuela de Teatro**

*"Dittborn, de vasta trayectoria en el teatro nacional, señaló que hablaba a nombre de la Escuela de Teatro de la Universidad, expresando: 'Rechazamos terminantemente la suspensión porque es un atentado contra la libertad académica'.*

*Dijo que 'esto ocurre por primera vez en la historia del teatro chileno en general, no sólo universitario. Aquí se ha pasado a llevar la opinión de un grupo de académicos, actores, estudiantes. Porque el montar una obra forma parte de un programa elaborado de antemano y estudiado'.*

*Indicó, por último, que esta tarde emitirán como Escuela de Teatro un comunicado y que inmediatamente que llegue el rector titular, 'apelaremos de esta medida que consideramos que no se justifica. Confiamos para ello en el criterio de don Jorge Swett', acotó por último Dittborn".*<sup>14</sup>

### **Declaración de la Escuela de Teatro UC**

*Tras describir la forma cómo las autoridades superiores comunicaron a la Escuela la suspensión del estreno, y citar las razones expuestas en la prensa para ello, dice:*

*"3. El Consejo Académico de la Escuela de Teatro, en conocimiento de esta decisión y teniendo en cuenta los términos en que está redactada, manifiesta lo siguiente:*

*A) Declarar que su trabajo de producción teatral es una actividad académica cuya seriedad,*

12. Suspensión de obra teatral provoca polémica en la UC. Diario *La Segunda*, 28 de junio de 1978.

13. Suspendido estreno teatral de la UC. Diario *El Mercurio*, 28 de junio de 1978.

14. *Ibid.*





*Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, TEUC, 1978.  
En la foto: Ramón Núñez, Arnaldo Berríos y Jorge Álvarez. Escenografía: Ramón López.

*importancia cultural y eficiencia artística han sido reconocidas y aplaudidas por las autoridades universitarias, la crítica especializada y el público, hace ya 35 años, tanto en nuestro país como en los más altos círculos teatrales del mundo, y que en consecuencia, la forma despectiva usada como fundamento de la resolución de suspensión es rechazada por el Consejo. Lamenta, además, el Consejo que no se haya oído a su director antes de tomar tal decisión y lamenta también, que salvo el señor Larraín, ninguna de las personas que conforman las autoridades universitarias haya visto una presentación de la obra, siendo que, como es sabido, sólo puede opinarse sobre una obra de teatro una vez que se haya apreciado su puesta en escena.*

*B) Manifiesta enfáticamente que no existe falta de respeto alguna en la presentación, y que si bien el texto contiene términos gruesos, ellos deben comprenderse en el contexto total de la obra y de su puesta, teniendo en cuenta que mal pueden usar un lenguaje culto personajes teatrales hundidos en una miseria moral que los lleva al asesinato y que menos puede esperarse de uno de los personajes teatrales: un político en el último estado de la decadencia física y espiritual.*

*C) Que es precisamente en cumplimiento de su alta tarea cultural que la Escuela de Teatro acogió e intentó presentar al público esta obra que muestra un pavoroso estado de desintegración en un lugar de nuestra patria.*

*D) Hace presente que la manera empleada para decretar la suspensión rompe un diálogo fundamental entre la autoridad universitaria y nuestra Escuela de Teatro y, por ende, vulnera la libertad académica de la que ha hecho uso el Teatro de la UC desde la fundación hasta hoy, sólo para difundir la cultura de nuestro medio, sirviendo así a los intereses de la Universidad y el país.*

*E) Que la Escuela espera confiada la vuelta del señor rector don Jorge Swett a fin de resolver en definitiva sobre este enojoso asunto. Firma el Consejo Académico de la Escuela de Teatro, integrado por*





Ramón López

*Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, TEUC, 1978. En la foto: Mireya Mora, Arnaldo Berríos, Ramón Núñez y Jorge Alvarez.



Ramón López

*Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, TEUC, 1978. En la foto: Jorge Alvarez, Ramón Núñez, Luis Alarcón y Arnaldo Berríos.



Eugenio Dittborn, Héctor Noguera, Raúl Osorio, Ramón Núñez, Sonia Fuchs, Giselle Munizaga, María de la Luz Hurtado y Ramón López".<sup>15</sup>

### **Hernán Larraín, Vicerrector de Comunicaciones**

"El público del Teatro de la UC está formado en un setenta por ciento por estudiantes de enseñanza media y universitaria y nuestra misión es despertar en ellos una inquietud artística que complemente su formación intelectual. No podemos ofrecerles a estos jóvenes, obras con un lenguaje grosero y contenido irreverente. Por eso suspendimos la obra".<sup>16</sup>

"'Hacía un mes que estaba pidiendo el libreto', dice, 'pero como se trata de una obra experimental, donde se cambian cosas en cada ensayo, no me lo enviaron. Fui a ver un ensayo el jueves pasado y me di cuenta que una obra así no podía ser avalada por la Universidad, por lo inconveniente de su lenguaje. No niego que podía tener méritos dramáticos, pero tiene un nivel que no se compadece con el teatro universitario. Hay muchas groserías, especialmente de uno de los personajes. Posiblemente una compañía privada la estrene pero no nosotros'.

El vicerrector asegura que 'cuando una obra no tiene ninguna estimulación, más que la vulgaridad o chabacanería, se pierde el objetivo del teatro. No se trata de uno o dos chilenismos, sino de la vulgaridad'.

El vicerrector continúa: 'La medida es dura y seguramente muchos la estimarán inconveniente, pero habría sido más inconveniente dar la obra. Así hemos evitado un escándalo y un daño que la Universidad no puede avalar. Pienso que cuando hacemos extensión debemos sujetarnos a ciertas normas morales y de orden público, porque un teatro universitario debe dar obras de mucha calidad. Quiero dejar en claro que ésta no es una persecución política, como se ha querido insinuar, porque me tiene sin cuidado lo que piensen algunos sectores, en relación a lo político. La suprimimos por el lenguaje y su contenido, que consideramos irrespetuoso'.<sup>17</sup>

### **Marco Antonio de la Parra, el autor**

"'He pasado por toda clase de emociones, porque mi obra es profundamente moral, ya que trata de la pérdida del sentido religioso en el hombre contemporáneo'.

Ante las opiniones de que era una obra grosera, el autor afirma: 'el texto que leyeron en la Universidad tenía 18 chilenismos, no 50 como se dijo. No es una apología del garabato, sino que se han usado porque eran necesarios. La obra está llena de creencias sagradas, ya que para mí lo fundamental es lo religioso. Es evidente que no es una obra para niños, pero sí es pedagógica, porque como siquiatra puedo decir

## **LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO EN LA HISTORIA DEL TEATRO CHILENO**

- Premio a la mejor obra latinoamericana en el Congreso Teatral organizado por el Theatre of Latin America en Nueva York, 1979. El premio consistió en su traducción al inglés, una lectura dramatizada por un grupo norteamericano y su puesta en escena por un grupo latino en Nueva York.
- Montaje por el Teatro Imagen en la Sala Bulnes, en 1980, y un remontaje posterior por la misma compañía.
- Publicación del texto completo en la antología: **El teatro chileno en la crisis institucional**. Publicación de la Universidad de Minesota y Ceneca, USA, 1982.
- Publicación del texto completo por Editorial Nascimento, Chile, 1983.
- Traducción al idioma alemán y difusión en Alemania.
- Publicación del texto completo en la **Antología de Teatro Chileno Contemporáneo** realizada por el Ministerio de Cultura de España, 1992.

15. Escuela de Teatro UC defiende obra suspendida. Diario Las Últimas Noticias, 30 de junio de 1978.

16. Hernán Larraín: No estamos limitando la libertad académica. El Mercurio, 30 de junio de 1978.

17. Sigue polémica sobre suspensión de la obra UC. La Segunda, 29 de junio de 1978.



*que son las crisis las que realmente enseñan. En las crisis es donde se aprende, donde se crece, por eso los pacientes evitan las crisis. Y la obra habla de ciertas crisis”*.<sup>18</sup>

Aparte de esto, entró en la polémica el Sindicato de Actores (Sidarte) diciendo:

*“Sabemos que esta obra se ensayó durante un período de tres meses aproximadamente y que contó con la debida autorización y supervisión de las autoridades artísticas correspondientes de esa casa de estudio, lo cual significa para nosotros que su calidad estaba debidamente garantizada y que no existía ningún obstáculo para su representación(...) Confiamos que esta medida desusada en el medio artístico chileno será reconsiderada en aras de la libertad de expresión artística que ha honrado siempre a esa Universidad”*.

La carta está firmada por Luis Alarcón, presidente y Víctor Sepúlveda, tesorero.<sup>19</sup>

Asimismo, los miembros de la Comisión Calificadora para Espectáculos Artísticos del Ministerio de Educación, representados por René Silva, dijeron:

*“No hablo como miembro de esta Comisión, sino como persona: encuentro que la obra es buena y apta para el público adulto, no para estudiantes. Ahí yo no le daría el pase como miembro de dicha Comisión”*.<sup>20</sup>

#### **Ratificación de la medida por el rector Jorge Swett**

Finalmente, consignamos que no ha sido posible acceder a las actas del Consejo Superior respecto a este tema. Sin embargo, sabemos por la prensa que éste fue tratado en el Consejo con alguna voz discrepante. Allí se comenta que el rector Swett justificó la medida diciendo:

*“En la obra aparecía una prostituta, lo que no es muy digno del Teatro de la Universidad Católica”*.<sup>21</sup>

#### **Tercer estreno: “El misántropo”**

Fue difícil reconstituir el clima de confianza en el trabajo tras la crisis generada por **Lo crudo...** Las relaciones con las autoridades superiores de la Universidad quedaron fuertemente resentidas. Con la fortaleza exhibida en otras crisis por don Eugenio de que *aquí está el teatro, sigamos adelante*, dirigió el siguiente montaje: **El misántropo**. Este drama de Molière permitió reencontrarse con un genuino espíritu de lo teatral. Al grupo de trabajo que participó en él le interesó establecer relaciones vivas entre los personajes, sus problemas morales y filosóficos, y el mundo contemporáneo.

En la puesta, don Eugenio ubicó el vestuario y escenografía durante el romanticismo (aunque dijo haberse tentado de situarlo en la terraza de un departamento y con vestuario actual). Reconstituyó equipo con figuras históricas del teatro: el escenógrafo e iluminador Bernardo Trumper y con los actores Héctor Noguera, Ramón

18. Autor de “Lo crudo...” rompe el silencio. Diario La Segunda, 29 de junio de 1978.

19. Desde todos los ángulos protestan por suspensión de la obra teatral. Tercera de la Hora, 29 de junio de 1978.

20. Quedó la podredumbre con “Lo crudo, lo cocido y lo podrido”. Diario Las Últimas Noticias, 5 de julio de 1978.

21. Discriminación. En Revista Hoy, 9 de agosto de 1978.





*El misántropo*, de Molière. TEUC, 1978. En la foto: Silvia Santelices, Héctor Noguera y Rubén Sotoconil.

Núñez, Violeta Vidaurre y Silvia Santelices (que regresa a Chile tras 5 años en Venezuela). También, incorporó a alumnos de la más reciente generación de la Escuela: Cristián Campos, Alberto Vega y Aldo Bernal. Completaron el elenco Luis Alarcón, que participó así en los tres montajes de la temporada, y el fundador y legendario miembro del Teatro de la Chile, Rubén Sotoconil. La crítica destacó este hecho:

*“El valor de partida del espectáculo dirigido por Eugenio Dittborn es que –tras mucho tiempo– su elenco recupera la homogeneidad que tantas veces fuera su tónica en la época del Teatro de Ensayo”*.<sup>22</sup>

Dittborn enfatizó la audacia de la forma dramática de **El misántropo**, llamando la atención sobre un tipo de estructura que constituirá más adelante grupos de estudio dentro de la Escuela: el teatro vertical.<sup>23</sup>

*“La obra es de una estructura increíblemente caprichosa que me hace pensar que ningún dramaturgo actual se atrevería a hacer. La obra es tan cortada, tan sintética, que al leerla no dan ganas de montarla. No tiene argumento, no pasa nada, como en los textos contemporáneos. Sin embargo, sobre el escenario, vuela”*.<sup>24</sup>

22. **El dilema de cómo vivir**. Revista Ercilla, 4 de octubre de 1978.

23. Ver página 130 en ésta publicación.

24. **Premeditada falsedad en obra sin argumento**. El Mercurio, 22 de septiembre de 1978.



• **1979: Regreso a los grandes clásicos con "Hamlet"**

En 1978 se había optado por una variedad de montajes que manifestaran diversas formas de creación y estéticas de dramaturgia chilena y universal. La dinámica del trabajo frustró, a principios del 78, el proyecto teatral Benavente-Osorio y, antes que el remontaje de *El peregrino* por Osorio que se contempló en su reemplazo, se prefirió enfrentar la temporada del 79 concentrando todas las fuerzas en una gran producción. De Shakespeare la Católica sólo había montado en los años 50 una comedia. Se pensó ahora abordar una tragedia de envergadura: *Hamlet*. Se confió su dirección a Raúl Osorio, quien, aparte de su participación como actor en el Teatro de Ensayo, había realizado la dirección experimental del auto-sacramental *El pastor lobo*, en 1974, para el Teatro UC. Su aporte en la docencia de la Escuela era valorado y, con un grupo de alumnos, había realizado un taller independiente (Taller de Investigación Tea-



Ramón López

*Hamlet*, TEUC, 1979. En la foto: María Cánepa, Roberto Navarrete, Mauricio Pesutic, Roberto Poblete, Rodolfo Bravo. En primer plano: Héctor Noguera y Rebeca Ghigliotto.

Primera lectura de *Hamlet* por el Teatro de U.C., 1979.



RR, PP. U.C.



tral), estrenando **Los payasos de la esperanza** y preparando el estreno de **Tres Marías y una Rosa**.

El montaje de **Hamlet** fue un eje generador de actividades de investigación, discusión y participación creativa de los miembros de la Escuela. Implicó coordinar a cerca de 60 personas, realizando Sonia Fuchs una dinámica labor de producción. El resultado fue un montaje muy cuidado en todos sus elementos, con actuaciones respaldadas por una indagación en el trabajo del actor. Hubo escenas con resoluciones experimentales interesantes, como la de la llegada de la compañía de actores. El personaje de Hamlet fue protagonizado por Héctor Noguera, quien trabajó con Osorio una interpretación psicológica diferente a la tradicional respecto al discutido tema de la melancolía e indecisión de éste. El tema de la búsqueda de la justicia y la verdad del crimen de su padre fueron resaltados.

### **Claves de la interpretación de Hamlet**

*“Estoy rompiendo toda estilización hamletiana, tratando de lograr la mayor sencillez en la actitud corporal para que esté acorde con el tratamiento que se le está dando a la producción como totalidad (el vestuario estará desprovisto de toda artificiosidad cortesana). Trato de lograr esta sencillez o naturalidad eliminando lo más posible las tensiones y la gestualidad supuestamente cortesana. Al no tener la defensa de la gesticulación siento que comienzan a aflorar sensaciones, sentimientos, ideas y la voz. Parece que ahora comienza a salir y a funcionar lo que he aprendido con los profesores de voz y movimiento. Comienza también a salir un personaje desde mí mismo y no de un dibujo intelectual, pensado. Creo que lo que sale de mí es más rico que lo que yo pienso del personaje.*

*El personaje, el montaje y la obra me obligan a una actuación caleidoscópica: Colores planos que cambian continuamente de posición. Una emoción al lado de la otra, sin puentes ni transiciones, sino con oposiciones y contrastes rápidos.”<sup>25</sup>*

### **Resonancia en el público y en la crítica**

Los 52 mil espectadores que tuvo **Hamlet** hicieron revivir en el Teatro de la Católica los grandes éxitos recientes como **El burgués gentilhomme**, con un importante público estudiantil. La crítica destaca especialmente el trabajo actoral de Héctor Noguera:

*“Este Hamlet de Osorio y Noguera sorprende por contar con una cierta simpatía que comúnmente no se le otorga al personaje shakespereano, melancólico e irresoluto por excelencia. Este énfasis de alguna manera se explica cuando se escucha opinar al director Raúl Osorio. Dice que, para él, Hamlet es el justiciero: el hombre enfrentado al mandato de restituir el orden, circunstancia que provoca en su interior la crisis. Así es como Osorio le proporciona a Hamlet momentos de verdadero esparcimiento cuando se reúne con sus amigos o cuando tiene el primer encuentro con los comediantes. (...) Héctor Noguera se desenvuelve con naturalidad dentro de sus complejos ropajes del melancólico Príncipe de Dinamarca. Logra una efectiva adhesión del público a su personaje. (...) Vale la pena destacar también el dominio de escenario que despliega Noguera en circunstancias tan difíciles como es un duelo a espada con Laertes o en los momentos anteriores a su muerte. Trabajo impecable es el de Noguera, bien secundado especialmente por María Cánepa como la Reina Gertrudis y Roberto Navarrete como el rey Claudio”<sup>26</sup>*

25. Noguera, Héctor: **Diario del montaje de “Hamlet”**. Revista Apuntes N° 86, 1980, pg. 12.

26. P. V.: **Wikén comenta “Hamlet”**. El Mercurio, 8 de junio de 1979.



## VI. CREACIÓN DEL TEATRO ITINERANTE

Eugenio Dittborn cumple un importante papel en la fundación y primera orientación artística del Teatro Itinerante. El Ministerio de Educación, de cuya División Cultural estaba a cargo Germán Domínguez, tiene el proyecto de crear una compañía teatral semejante a la Orquesta Itinerante del Ministerio. El Ministerio comparte la iniciativa con la Universidad Católica y específicamente con Eugenio Dittborn, a quien se le pide asesoría artística.

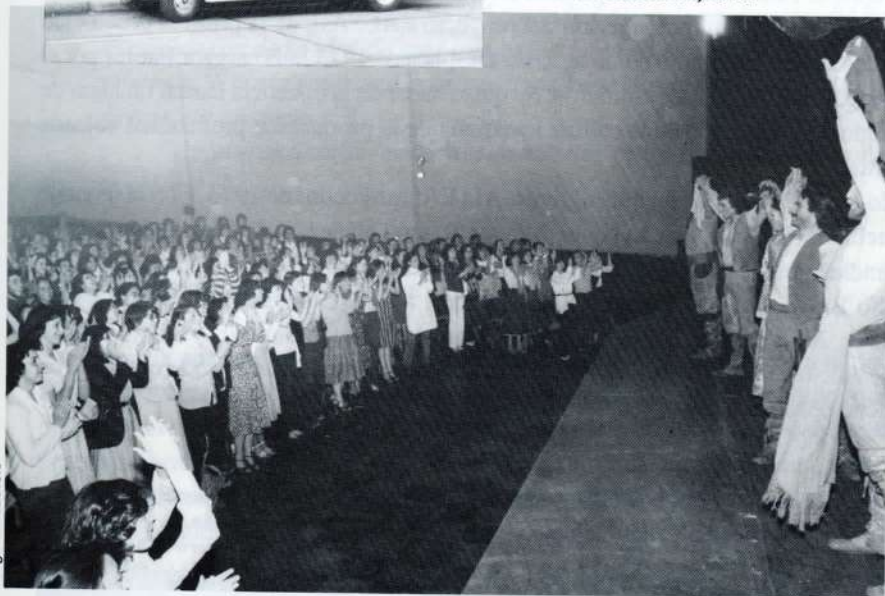
El Ministerio de Educación aporta el financiamiento al Teatro Itinerante (13 millones de pesos en 1977) y forma un Directorio en que participan representantes del CEA de la Universidad Católica, quien cumple además la función de administración de este Teatro.

En la idea de apoyar a aquellas personas de talento que han quedado desplazadas institucionalmente, don Eugenio propone como director de este Teatro a Fernando González. Titulado como actor y director en la Escuela de la Universidad de Chile, integra su elenco profesional desde 1960. Discípulo de Pedro Orthous en la Universidad de Chile y profesor de esa Escuela hasta 1976, González había realizado interesantes experiencias de dirección en la Escuela y dirigido en el teatro independiente dos obras en 1977.

Al ser nombrado su director, González propone la



Chañarcillo, en versión del Teatro Itinerante, 1979.



formación de una compañía joven que indague en una estética experimental. Queda integrada por doce egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, para quienes esta experiencia constituye una auténtica escuela de perfeccionamiento. Alfredo Castro, Norma Ortiz, Mario Bustos, Aldo Parodi y Samuel Villarroel son algunos de ellos. Se toman textos de gran valor dramático: **Romeo y Julieta** en 1978, **Chañarcillo**, el clásico chileno de Acevedo Hernández en 1979, **Peer Gynt**, de Ibsen y **La princesa Panchita**, del chileno Jaime Silva, en 1980. Las adaptaciones de los textos son hechas por Fernando González, Gastón Von Dem Bussche y la dirección auxiliar y coreografías por Andrés Pérez. Se da un énfasis al lenguaje corporal y visual en estas obras. Al decir de Fernando González, la caracterización de los personajes tiene base stanislawsquiana, la corporeidad se inspira en Artaud y la ideología en Brecht. Dirigida fundamentalmente a un público juvenil, estas escenificaciones causan gran impacto, especialmente en las giras a provincia. Allí la compañía cumple también una función docente.

Eugenio Dittborn apoya con entusiasmo la propuesta de González y la defiende ante el Consejo del Teatro Itinerante durante 1978 y 1979. Algunos miembros de ese Consejo tienen dificultades con la forma no tradicional de escenificar las obras de este director. En 1980, cuando Dittborn ya había muerto, González es destituido de su cargo en ese Teatro.



## VII. NUEVO CURRÍCULUM PARA REINICIAR LA DOCENCIA

### • Egresada la promoción EAC

La enseñanza del teatro en la Universidad cambió totalmente durante la EAC. Lo interdisciplinario era la base del currículum, que se iniciaba con cursos comunes para quienes luego debían optar por ser directores de cine, de televisión o actores de teatro. Se trabajaba con una metodología bastante participativa y abierta, sujeta a permanente discusión de formas y contenidos. La dramaturgia y las comunicaciones sociales atravesaban horizontalmente el currículum de estas tres disciplinas. Asimismo, la Reforma Universitaria instauró el currículum flexible, que instaba a los alumnos a complementar su formación en cursos ofrecidos por otras escuelas. Por primera vez en la U. C., la enseñanza del teatro pertenecía a la estructura regular de la Universidad, sujeta a todas las disposiciones y exigencias correspondientes.

Un resultado concreto de esta forma de trabajo fue que, al momento de optar por especialidad, las preferencias se volcaban muy fuerte al cine y la televisión, ambos medios de punta y muy prestigiados a fines de los 60 y durante la Unidad Popular, época de mayor vigencia del proyecto EAC. Así, de la primera promoción de la EAC, casi no hubo egresados que se recibieran como actores. Después de 1973 hubo mayor interés por el teatro, ya que las áreas de tecnología audiovisual se resintieron. Se quiso hacer de la docencia teatral un lugar de trabajo experimental y con sentido de indagación en la cultura nacional que la producción profesional volcada a los clásicos no siempre permitía.

En 1979, estaba egresando recién la generación que ingresara a la EAC alrededor de 1973. Con el montaje del vaudeville **Ocúpate de Amelia**, de Feydeau, guiado por el profesor Ramón Núñez, y al año siguiente con **El pupilo quiere ser tutor**, de Handke, guiado por el profesor Raúl Osorio, salen titulados como actores Soledad Alonso, Aldo Bernalles, Rodolfo Bravo, Cristián Campos, Oscar Castro, Mabel Guzmán, Luz Jiménez, Grímanesa Jiménez, Marlene Klagges, Andrés Krug, José Luis Olivari, Marcela Ojeda, Mauricio Pesutic, Malucha Pinto, Roberto Poblete, Loreto Valenzuela y Alberto Vega. Casi todos ellos han realizado desde entonces un importante aporte al teatro chileno desde distinto tipo de actividades.

En el Teatro de la U.C., ceremonia de titulación como actores de los alumnos ingresados a la EAC, presidida por el Rector de la U.C., Jorge Swett. De izquierda a derecha: A. Krugg, M. Ojeda, R. Poblete, J. L. Olivari, R. Bravo, M. Guzmán, A. Bernalles, M. Pinto, M. Pesutic, S. Alonso, L. Jiménez, L. Valenzuela, C. Campos, P. Reynaldos, G. Jiménez y O. Castro. Enero de 1980.





## • 1979: Ingreso de una nueva promoción de alumnos

Desde 1976 no hubo admisión de nuevos alumnos a la Escuela de Teatro U.C. a causa de la reestructuración. Esta suspensión dejó un vacío en el medio teatral nacional, deteriorado en su capacidad docente. Se sentía la ausencia de los grandes maestros de los teatros universitarios, muchos de ellos muertos o retirados durante los 70. El exilio de otros tantos profesionales del teatro chileno hacía temer por la continuidad de la enseñanza y transmisión intergeneracional del conocimiento teatral. Por ello, el reinicio de la actividad docente en la nueva Escuela causaba gran expectativa. También entre los postulantes: hubo 400 para 20 cupos.

Don Eugenio, aún afectado por la crisis de *Lo crudo...*, miraba con una mezcla de sentimientos este acontecimiento:

*"Llego a ser majadero en el Consejo cuando digo que la nueva llegada de los alumnos es un momento muy importante con el que hay que tener mucho cuidado. Lo miro con miedo y espero que nos pillen preparados a nosotros para recibirlos. Los alumnos que vamos a recibir no son los de la época de gloria del Teatro de Ensayo, los que formó Fernando Colina, los que pretendió formar Benavente ni tampoco los que quedaron de la idea de esas tres cosas. Son con mentalidad y modo de ser nuevos y con todo lo que sabemos. Hay que tener una gran capacidad de síntesis para poder distinguir y adecuar las experiencias de este último tiempo."*<sup>27</sup>

*"Es un gran desafío recibir a estos novatos, porque en tres años los puntos de vista cambian y el teatro también."*<sup>28</sup>

## • Ideas fuerza de la docencia

Existía una evaluación dispar respecto a la formación de actores en el período de la EAC. Don Eugenio afirmaba que había sido un experimento voluntarista, y por lo tanto fallido, que no tomaba en cuenta el nivel cultural y el desarrollo de las disciplinas involucradas. Postulaba que debía cautelarse el ambiente de trabajo propio del teatro, sus procesos de asimilación y transmisión, en especial, aprender junto a los maestros en la creación profesional. No obstante, apreciaba la dimensión pensante y de investigación que conlleva lo académico.

La vocación docente era más nítida en quienes habían estudiado en la Academia del Teatro y, a partir de la conciencia de sus deficiencias, habían participado activamente en experiencias renovadoras del trabajo del actor. Los profesores Héctor Noguera, Ramón Núñez y Raúl Osorio fueron remecidos por su trabajo con el director y actor del Teatro de Ensayo Fernando Colina. Primero en un taller paralelo y luego acogido por el Teatro de Ensayo, Colina trabajó junto a un grupo de actores y al mimo Enrique Noisvander en el Taller de Experimentación Teatral (TET). Allí, a partir de ejercicios corporales y vocales, descubrieron otras posibilidades de expresión y de aporte al lenguaje teatral y creación del espectáculo que puede realizar el actor. La creación colectiva fue una experiencia que los ligó a la totalidad de los elementos del espectáculo (texto, resolución de las escenas, vestuario, iluminación, producción, escenografía, etc.). A la vez, los estimuló a reflexionar teóricamente sobre las disciplinas del teatro y sobre su inserción en la sociedad.

*"Fernando Colina había sido actor, mimo, era escenógrafo, director, textualista, iluminador... era un hombre íntegro de teatro, que además leía constantemente. Era un tipo pensante, vivo, activo, inquieto, de una sensibilidad muy especial y que tenía una capacidad de reírse de sí mismo y del mundo envidiable."*

27. Dittborn, Eugenio: entrevista realizada por M. L. Hurtado y G. Munizaga, 1978, op. cit.

28. *Gran labor de extensión realizan universidades en teatro.* El Mercurio, 13 de marzo de 1979.



*El me formó y creo podría asegurar que es el mejor director de teatro que he conocido en Chile. Era seguro, tranquilo, te daba confianza, te decía lo que quería conseguir pero sin imponerte jamás sus puntos de vista. Llegó el momento en que Colina dijo 'no voy a dirigir más teatro, yo quiero ir al fondo del proceso de la actuación'. Y empezó a experimentar...*

*En el Taller de Experimentación Teatral empezamos a trabajar vocal, corporal y dramáticamente en juegos, improvisaciones, realizaciones mínimas, ejercicios básicos de actuación que no habíamos hecho nunca en nuestras vidas. Empezamos a redescubrir un mundo nuevo, a descubrirnos a nosotros mismos. Vale decir, todas las cosas que los alumnos ahora hacen nosotros empezamos a descubrirlas después de seis años (en el caso mío) de ser actor profesional.”<sup>29</sup>*

Ramón Núñez estudia dos años Dirección Teatral en Londres para continuar con el perfeccionamiento iniciado con Colina, muerto en 1969, y se reincorpora en 1972 a la EAC; Raúl Osorio intenta llevar adelante las inquietudes creativas y culturales despertadas en el TET a través del Teatro del Errante y Héctor Noguera continúa en las experiencias de creación colectiva y de docencia en la EAC desde su cargo de Director del Centro de Teatro. Si bien ellos también critican la pérdida de especificidad de la formación actoral durante la EAC, valoran su inclusión en el ámbito académico de la Universidad, el espíritu de experimentación y la apertura a disciplinas complementarias que enriquezcan el pensamiento de la persona de teatro sobre la sociedad.

De estas influencias, surgen algunas ideas básicas a la hora de reestructurar el currículum para la nueva Escuela que se inicia en 1979:

• **Un actor integral**

*“Lo que nosotros pretendemos formar a partir de 1979 no son solamente buenos actores. No queremos transformarnos en una escuela de talentos que representen roles sobre el escenario de la U. C., sino además tener artistas pensantes, servidores del arte y por ende de la sociedad en que vivimos. Debíamos nosotros empezar a suplir las necesidades de todo orden en el terreno teatral que necesita nuestra Universidad y por ende el país. Vale decir, dramaturgos, técnicos, diseñadores, iluminadores, maquilladores, profesores de actuación, monitores, directores de teatro, directores académicos.”<sup>30</sup>*

• **Un actor con vocación de investigación en las disciplinas del teatro**

*“El teatro en Chile a fines de los 60 había caído en una profesionalización un tanto mecanizada. Por ello, el replantear las relaciones de creación a partir del material que entrega el actor al director y al autor*



Fernando Colina

29. Núñez, Ramón. Entrevista para *Testimonios del Teatro*, 1979.

30. *Ibid.*



es muy importante. El actor está arriba del escenario tanteando, creando, equivocándose... en suma, experimentando. En la Universidad, la presencia del alumno enriquece al profesor, al actor. La investigación se hace en el contacto con el alumno. La docencia es investigativa y nutre al movimiento teatral." <sup>31</sup>

• **Un actor conciente de su entorno socio-cultural**

*"El actor que quiere participar realmente en el teatro debe ser capaz de percibir la realidad y reflexionar sobre ella, de conocer, de aportar su experiencia, de aportar la cultura, de aportar la historia. Porque si sólo se transforma en un instrumento, va a tener un radio de acción bastante limitado."* <sup>32</sup>

Todo lo planteado anteriormente se concreta en las principales líneas del currículum de la carrera de Actuación, que incluye los siguientes cursos mínimos:

1. Historia del Arte: plantea el conocimiento del contexto histórico del Arte: (Arte Antiguo, Medioeval, Renacentista, Moderno y Contemporáneo).
2. Historia del Teatro: plantea el conocimiento del desarrollo del Arte del Teatro a través de la historia (Teatro en la Antigüedad: Grecia y Roma, en el Medioevo, Renacimiento, Moderno y Contemporáneo y Teatro Chileno).
3. Actuación, Voz y Movimiento: trata las materias fundamentales y constitutivas del arte de la actuación.
4. Dramaturgia: estudia el fenómeno teatral desde el punto de vista de la creación y análisis dramático.

• **Evolución de la línea de actuación**

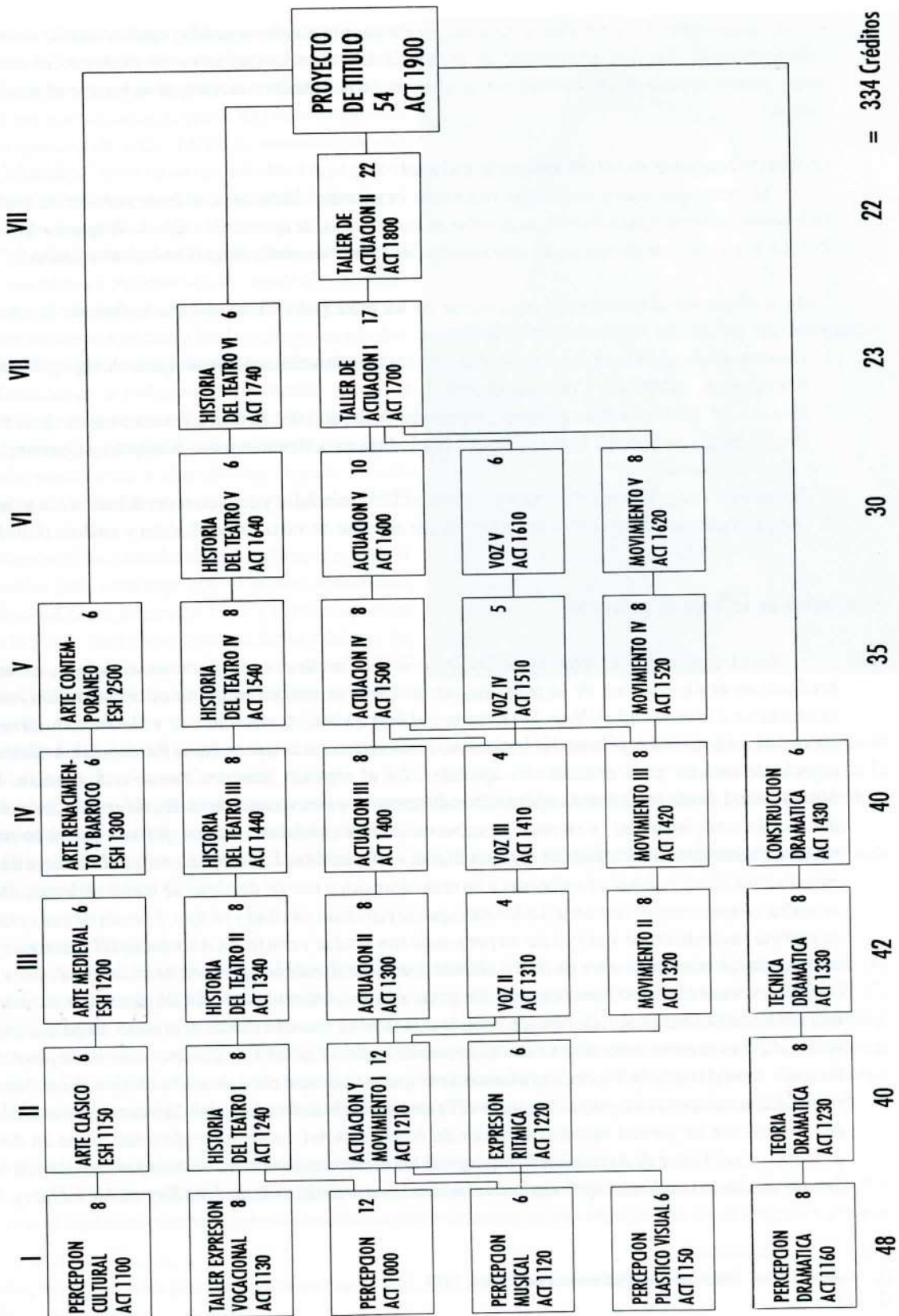
*"La Docencia que se imparte en la Universidad Católica, en la parte de actuación, es un 98% producto de la experiencia, de la reflexión, de ver cómo se enseña teatro en otras partes del mundo y acomodarlo a la realidad chilena. Si revisamos el currículum, Actuación, Voz y Movimiento tienen una evolución evidente. En el primer año los alumnos entran a un curso que se llama **Percepción Artística**, una especie de colador para detectar sus aptitudes. En el segundo semestre entran a **Actuación, Voz y Movimiento I** donde se les enseña a jugar dramáticamente, a tomar conciencia de quiénes son, en qué lugar del mundo están inmersos, y recrear visualmente ciertas conductas, modos, formas que desarrolla el hombre chileno de todos los días. En el segundo año, en **Actuación II**, se introduce a los alumnos al llamado método Stanislavsky, donde se enfrentan a un texto dramático escrito de obras de teatro chilenas, simples, actuales, con personajes cercanos a ellos para que se parezcan en edad y en tipo. Se trata de que canalicen su energía en caracterizar y proyectar un personaje con verdad y con fe. En **Actuación III** esta concepción se agranda, se monta una obra de teatro chileno completa, donde hay personajes chilenos actuales, pero con diferencia en el tiempo y en el espacio. En tercer año, en el ramo **Actuación IV**, tienen que caracterizar una obra realista extranjera de función completa, una obra maestra donde el alumno tenga que superar vallas. Aquí ya se están tomando en cuenta factores de estilo, de género, de caracterización, de proyección. Después viene **Actuación V**, donde el alumno tiene que montar una obra de teatro clásico, del movimiento renacentista europeo con especial acento en el Teatro del Siglo de Oro Español. Se trata de poner al alumno en contacto con las formas métricas verbales del teatro español, en forma profesional, y con un director de teatro. En el **Taller de Actuación I** se quiebran los esquemas anteriores al trabajar una obra de teatro de vanguardia, entendiéndose por esto todo el movimiento dramático desde **Ubu Rey**, de Alfred Jarry, 1899,*

31. Noguera, Héctor. Entrevista para **Testimonios del Teatro**, 1979.

32. Ibid.



## FLUJO CURRICULAR MINIMO DE ACTUACION





*en adelante. Se explora en sentido contrario al realismo escénico, es decir, en el Vanguardismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo, etc. Finalmente, en el Taller de Actuación II, se trata de montar una creación colectiva o una obra del teatro universal".*<sup>33</sup>

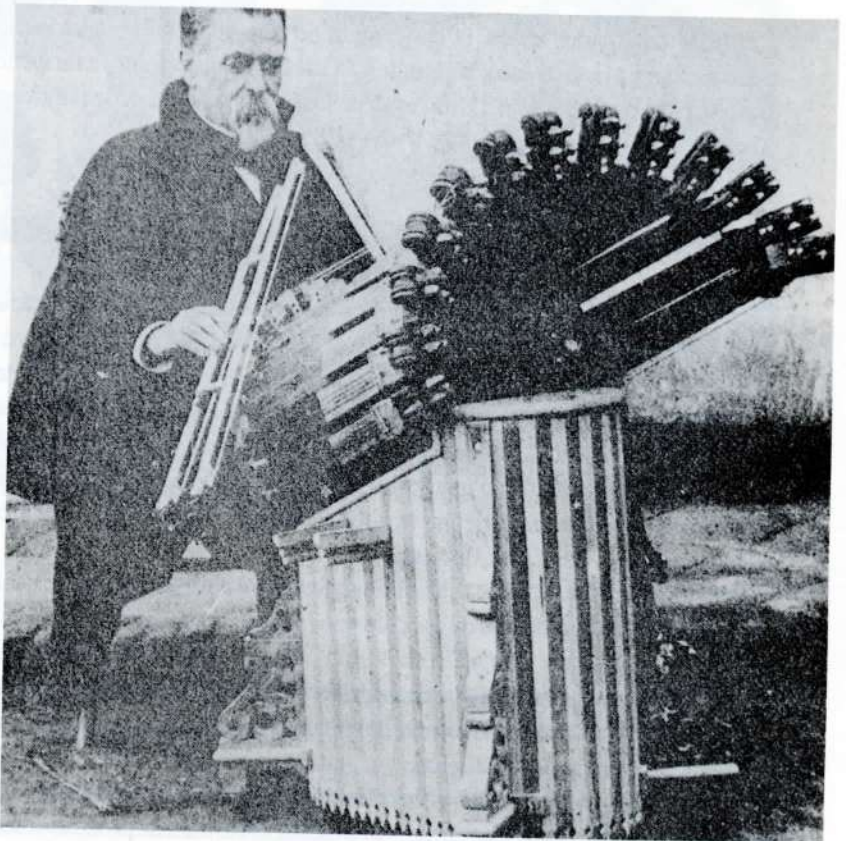
Los encargados de implementar este currículum fueron los profesores Ramón Núñez, Raúl Osorio, Juan Guzmán, Grimanesa Jiménez, Hugo Miller, María de la Luz Hurtado, Ramón López, Héctor Noguera, Giselle Munizaga, Alejandro Castillo, Andrés Pérez, Malucha Solari, y Egon Wolff, quienes recibieron en 1979 a la primera generación de 20 alumnos de la Escuela de Teatro. De ésta, se encuentran titulados y ejerciendo su profesión: Natacha Chevesich, Beatriz Duque, Andrea Gaete, Verónica García-Huidobro, Patricia González, Soledad Henríquez, Lía Maldonado, Magdalena Max-Neef, Erto Pantoja, Gabriel Prieto, Claudio Pueller, Patricia Requena y Paulina Silva.

## VIII. INVESTIGACIÓN EN EL TEATRO CHILENO

### • Investigación histórica

La investigación adquiere por primera vez en el Teatro de la Universidad Católica un lugar preponderante, a iniciativa de Dittborn. Su decisión de nombrar a la socióloga Consuelo Morel, ex integrante del Centro de Comunicaciones Sociales de la EAC, como subdirectora es un indicio. Al igual, la invitación que hace a María de la Luz Hurtado y a Giselle Munizaga, de ese mismo Centro, a formar parte de la nueva Escuela.

La línea de rescate del teatro chileno impulsado en la producción teatral tiene su complemento en la investigación histórica. Dittborn encabeza un equipo de estudio del teatro chileno del siglo XIX, patrocinado por la Dirección de Investigación de la UC (DIUC), en el que participa Giselle Munizaga y Consuelo Morel. Dittborn entrega en la Revista Apuntes N°85 de noviembre de 1979 un primer avance de este estudio: el hallazgo de una obra inédita del gran autor chileno Daniel Barros Grez, *El avaro*:



Daniel Barros Grez con su invento "arpa-viola".

33. Núñez, Ramón. Entrevista para *Testimonios del Teatro*, 1979.



*"Este trabajo de largo aliento –pues pretende estudiar y comentar todo el teatro chileno desde la Independencia hasta nuestros días– ha comenzado a dar sus frutos. Recorrer las carillas escritas a mano por el dramaturgo hace más de cien años ha sido para nosotros una experiencia emocionante. El pasado de nuestro teatro ha sido en verdad muy poco estudiado y menos por los hombres de teatro. El estudio más extenso y más documentado de don Eugenio Pereira Salas, hecho con prolijidad y profundidad, llega sólo hasta 1848 y es más bien histórico que teatral. Conocer a Chile a través de sus manifestaciones teatrales es la idea central dominante en la investigación y **El avaro** nos entrega una buena forma de conocimiento de costumbres y tipos de la época en que fue escrita".*<sup>34</sup>

Esta labor busca también continuar el trabajo inconcluso de profesores de la Universidad Católica, desaparecidos a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973:

*"Daniel Barros Grez ha sido estudiado y comentado por el profesor Ignacio Ossa (Q. E. P. D.) en el N°79 de nuestra Revista con ocasión de otra de sus obras, **El ensayo de la comedia**. (...) Nos congratulamos de haber llevado a cabo este descubrimiento y lo ofrecemos en homenaje a la memoria del profesor Ossa."*<sup>35</sup>

Por otra parte, y con la conciencia de que la memoria histórica, por próxima que parezca, es frágil, encomienda a María de la Luz Hurtado y a Giselle Munizaga que realicen una historia del Teatro de la Universidad Católica con ocasión de su 35 aniversario, la que culminará con la publicación en 1980 del libro **Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica**.

### • Investigación en los procesos artísticos y sociales generados en la actividad del teatro

Una renovada preocupación por los escasos registros y sistematización de los conocimientos y experiencias que quedan tras el cierre de la cortina de la última función del teatro llevó a diseñar un completo plan de trabajo. En primer lugar, se decidió registrar en video cada montaje profesional de la Escuela (lo que no se pudo realizar entonces por problemas prácticos), y generar un conjunto de información y análisis complementario que iluminara su proceso de creación y la significación cultural que tuvo en su contacto con el público. Con ello, se aportaría a la generación de una teoría de la puesta en escena y de la recepción del teatro chileno, y se obtendrían elementos de juicio para orientar la política teatral de la Escuela. Esta área de investigación estuvo a cargo de la profesora María de la Luz Hurtado.

#### La creación teatral

Los actores, el director, escenógrafo, diseñador de vestuario, etc. de cada montaje del Teatro participaban en un ciclo de sesiones evaluativas del proceso creativo y de política cultural implicados en la obra. Se hacía un análisis de la obra, de su lenguaje y significación moral y social, de cada uno de los elementos de la puesta en escena y de la crítica teatral y la relación con el público. Estas evaluaciones eran editadas en **Cuadernos de estudios** y circulaban a manera de sistematización crítica de procesos creativos en el teatro chileno. Se inició esta experiencia con el análisis de **El misántropo**, continuando con cada obra estrenada por el TEUC hasta 1981.

34. Dituborn, Eugenio: Revista Apuntes N°85, Noviembre de 1979, pág. 43.

35. Ibid, pág. 44, 45.



## La recepción

Un aspecto que preocupaba era la política de promoción teatral entre los estudiantes de la educación secundaria del país. Estos constituían cerca del 90% del público total del Teatro. Una experiencia tan masiva de recepción escolar, con funciones vendidas especialmente para estudiantes, provocaba un fenómeno de recepción inédito. Los signos externos de su comportamiento a veces eran alarmantes: gritos, desorden, falta de motivación. La pregunta de fondo era si se estaba colaborando a formar espectadores de teatro sensibles, si se les transmitía algún mensaje cultural y estético, o si la experiencia –por su carácter de tarea escolar– era más bien contraproducente.



Los actores Héctor Noguera y Luis Alarcón conversan con alumnos tras la función de *El misántropo*.

En 1979, con el montaje de **Hamlet**, se inició un ciclo de evaluaciones de recepción de públicos estudiantiles de los montajes, mediante cuestionarios y foros con una muestra representativa, en términos socioeconómicos, de alumnos y profesores. Sus resultados eran luego conocidos por el Consejo de la Escuela y por los participantes en los montajes, de manera de retroalimentar su experiencia. En general, los resultados demostraron que ésta era muy positiva para los alumnos, quienes se formaban un concepto de lo teatral y comprendían la propuesta estética y temática de la obra.

Por otra parte, se realizaba una investigación dramaturgica y de antecedentes históricos y artísticos de la obra para apoyar el trabajo del director y el proceso de recepción. Se imprimía un folleto especial para los estudiantes, diferente al programa para público general, destinado a apoyar su comprensión, valoración del teatro en general, de la obra y su puesta en escena.



## Ambito de discusión crítica del teatro chileno

Eran años de atomización entre los creadores y de desconfianza hacia la crítica periodística, debido a la restricción de la libertad informativa y de opinión existente en el país. Había también entusiasmo por el reflorecimiento de la actividad teatral en Santiago, llevado adelante muchas veces en precarias condiciones por el teatro independiente. En este contexto, y en el mismo espíritu de rescate crítico y sistematización de los procesos creativos y culturales generados por el trabajo teatral profesional nacional, durante 1978 y 1979 se realizaron cinco encuentros de gente de teatro. La metodología empleada era poner en discusión la experiencia de una determinada compañía teatral vista a través de su última puesta en escena. Los diferentes miembros de la compañía realizaban una exposición de su historia, situación actual, política teatral, condiciones de producción y difusión de la obra, planteamientos, experiencia ética y estética involucradas en ella. Luego se abría un debate con los asistentes y se realizaba una publicación con el registro de cada sesión.

Participaron en estos Encuentros de Teatro el grupo Imagen y su obra *El último tren*, la Compañía de Los Comediantes con *La maratón*, el Teatro de la Universidad Católica con *Espejismos*, la Compañía Le Signe con *Un tranvía llamado deseo* y el Teatro Ictus con *Cuántos años tiene un día*.

### • Tesis de proyectos de título

Según el currículum de la EAC, los alumnos debían realizar un proyecto de título que constaba de tres partes: una realización artística, una práctica laboral y una tesis escrita. Las tesis se convierten en una importante instancia

investigativa dentro de la Escuela, que apoya la idea de formar actores integrales, conscientes de su entorno socio-cultural y vocacionalmente capaces de investigar, tanto a nivel teórico como artístico, en las diversas disciplinas del teatro. Los alumnos que egresan durante 1978 y 79 desarrollan dos líneas claras de investigación. Los que hicieron su proyecto de título con el vaudeville *Ocúpate de Amelia* tienden a investigar sobre el género cómico (comedia, comedia del arte, géneros cómicos en Chile) y sobre la Belle Epoque. Los alumnos que se titularon con *El pupilo quiere ser tutor* investigan sobre el arte de la actuación y del movimiento.



*La maratón*, en el Teatro de Los Comediantes, 1979. Dirección: Raúl Osorio. En la foto: Roberto Navarrete, Rodolfo Bravo y Héctor Noguera.

RR, PP, U.C.



*Ocúpate de Amelia*, examen de grado Escuela de Teatro U.C., 1978. Profesor guía: Ramón Núñez. En la foto: Mabel Guzmán, Oscar Castro, Teresita Reyes, Aldo Bernal, Grimanesa Jiménez, Marcela Ojeda, Rubén Sotoconil, Cristián Campos, Luz Jiménez y Alberto Vega.



## IX. EXTENSIÓN TEATRAL

### • De las producciones UC

Por cierto, la principal tarea de extensión de la Escuela se realiza a través de sus producciones teatrales en su sala de Plaza Ñuñoa. Las relaciones públicas y la administración de las obras están a cargo del CEA. Siendo el subsidio entregado por la Universidad insuficiente para cubrir los gastos de producción y extensión, y motivados por realizar una efectiva labor cultural a través del teatro, el CEA se aboca a desarrollar un plan de promoción de las producciones artísticas de la UC. Durante la EAC, en 1973, se pensó en la motivación y enseñanza del teatro entre los estudiantes. Surgió así **Croniteatro**, una obra que articulaba las mejores escenas de la historia del teatro chileno. Desde entonces, se fue perfeccionando la promoción entre este público. El CEA formó desde 1977 un equipo de promotores, encargado de vender funciones completas a precios rebajados en colegios e instituciones. En 1979, con **Hamlet**, esta organización ya daba resultados importantes. En esa oportunidad, de los 52.000 espectadores que tuvo la obra, cerca de 48.000 fue de público por convenio.

Por primera vez tras muchos años, el Teatro UC renueva sus giras a provincia: **El misántropo** se presenta en Antofagasta, invitado por la Universidad del Norte.

### • Del teatro nacional profesional

En 1976, el CEA con la Escuela de Teatro organizan durante el verano la primera temporada de extensión artística en el Parque Bustamante, con aposentaduras al aire libre. Se presentan obras de teatro, ballet y música, realizados por diferentes grupos universitarios e independientes del país y constituye una muestra de los mejores montajes de la temporada. Estos espectáculos tienen un público masivo y su precio es rebajado. En 1977, por ejemplo, se presentó **Los payasos de la esperanza**, de Mauricio Pesutic y Raúl Osorio, creado por el Taller de Investigación Teatral con alumnos de la Escuela, y se dio espacio al teatro aficionado y semi-profesional. Este realizaba una labor de gran creatividad y activación cultural a la época. Estuvieron el grupo sindical El Riel, el Taller 666, un grupo de la Escuela de Medicina Norte de la Universidad de Chile, el Grupo Encierro y Talleres de Teatro de la Universidad Técnica y de la Universidad Católica. En 1979, estuvieron en el Parque los montajes profesionales **Te llamabas Rosicler**, de Imagen, **El buen doctor**, del Teatro de Cámara, los Mimos de Noisvander y el Teatro Universitario Independiente. En cinco funciones, por ejemplo, el Teatro Imagen tuvo 2.724 espectadores, y en cuatro funciones el Teatro de Cámara llegó a un público de casi 1.500 personas.



*Los payasos de la esperanza, del TIT, 1977. Dirección: Raúl Osorio. En la foto: J. L. Olivari, M. Pesutic y R. Bravo.*

### • De la revista Apuntes

La revista Apuntes, fundada en 1960, continúa su ininterrumpida labor de difusión de obras de teatro chileno y de artículos metodológicos, históricos y analíticos sobre la actividad teatral nacional. Dirigida en este tiempo por Giselle Munizaga, la secretaría y administración están a cargo de la señora Viola Velázquez, quien desempeña este cargo desde su fundación. La periodicidad de la publicación es anual. El N°84 -1978- es dedicado a la obra del T.I.T. **Los payasos de la esperanza**. El mencionado N°85 a **El avaro** de Barros Grez y el N°86 a **Sálvese quien pueda**, escrito en 1976, en un campamento de detenidos, por el director del Grupo Aleph, Oscar Castro y por Carlos Genovese. En los artículos de memoria activa del teatro se reseña la temporada teatral de 1979 y se rescatan las experiencias de creación actoral, de vestuario y de producción de **Hamlet**.



## X. MUERTE DE EUGENIO DITTBORN

El 5 de diciembre de 1979 la muerte encontró desprevenido a don Eugenio Dittborn y a todos quienes lo rodeaban. Volvía de Mozambique de visitar a su hija y traía muchas ideas de su paso por el teatro de Brasil y Argentina. Llegó prodigando regalos, energía e ideas nuevas para su próximo montaje de **Las preciosas ridículas**, de Molière. Se resistía a entrar a la clínica tras un fuerte dolor al pecho sin antes terminar de discutir el repertorio del próximo año con el Consejo de la Escuela.

La consternación fue grande en el mundo cultural del país. Para la Escuela, otro duro desafío. La subdirectora Consuelo Morel interpreta el sentir de la Escuela:

*"La muerte de Don Eugenio resultó especialmente paradójica porque sentía que por fin, luego de 35 años, la Escuela de Teatro estaba despegando como él quería: teníamos alumnos, presupuesto... En cambio ahora, sin él, somos como un barco sin capitán".*<sup>36</sup>

Los miembros del Consejo tomaron un compromiso solemne de seguir impulsando ese barco en el rumbo que él le había dado, manteniendo la cohesión en los momentos difíciles que habría que enfrentar. La causa y la actitud brotaban de su ejemplo, sintetizados por Consuelo Morel:

*"Eugenio Dittborn estaba muy consciente de la misión del teatro en Chile, que muchas veces por ella era necesario apretar los dientes y aguantar dolores. Pensaba que era justo estar por encima de los problemas contingentes. Fue un gran maestro, nunca lo vi sino luchando por el teatro."*<sup>37</sup>

Las palabras de reconocimiento de los alumnos que salían ese año a la vida profesional, al despedirlo en su entierro, eran un símbolo de que ese barco tendría una tripulación joven que seguiría viaje en el tiempo:

36. Morel, Consuelo. Declaraciones en **Desapareció el último pilar del teatro chileno**. El Mercurio, 6 de diciembre de 1979.

37. Ibid.

## EUGENIO DITTBORN: REALIZACIONES

Eugenio Dittborn Pinto, nacido en 1915 en Viña del Mar, estudió en el Colegio de los Padres Franceses de Santiago y luego Derecho en la Universidad de Chile. Con un grupo de amigos hacía teatro aficionado en francés, pero no consideraba dedicarse por entero al teatro. Una beca lo llevó a París, donde se sintió llamado a estudiar en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, lo que lo orientó definitivamente hacia el teatro. En 1950 participa como actor en **La loca de Chailot**, protagonizada por Ana González en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, dirigida por el francés Etienne Frois. Forma parte del reparto de actores en otras dos producciones de este Teatro, hasta que en 1953 dirige **El camino de la cruz**, del francés Henri Gheon. Ese mismo año es llamado a hacerse cargo de la dirección administrativa del Teatro de Ensayo, y en 1954 asume como Presidente. Ocupa la presidencia de este Teatro ininterrumpidamente hasta la formación de la EAC en

1969. Retoma la dirección del entonces Departamento de Teatro en 1976, cargo que ejerce hasta su muerte en diciembre de 1979. En la Universidad Católica es profesor de Arte Dramático y de Historia del Teatro. También desempeña en la década del 70 los cargos de Vicerrector de Comunicaciones y Decano de la Facultad de Bellas Artes. Fue Presidente del Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro (Unesco).

Conjugó el talento de la organización y administración eficiente del complejo aparataje que había alcanzado el Teatro de Ensayo con el de la creación teatral. Dirige en el Teatro de Ensayo y en sus posteriores administraciones cerca de veinte obras. También es llamado a dirigir en el teatro independiente y en el extranjero. En total, dirigió ocho óperas y cuarenta y nueve obras chilenas y del repertorio universal. Obtiene numerosos premios en reconocimiento de su labor artística.





Alumnos promociones 79 y 80:  
A. Pacull, B. Bodenhoffer, G. Prieto,  
E. Pantoja, J. M. Pinto, P. Halpern,  
I. Schwester, O. Zimmerman,  
J. Núñez, J. C. Soto, P. Silva,  
A. Gaete, S. Henríquez

*"Y fue un martes.  
Otro martes aciago.  
La llovizna, intermitente  
era algo más que una fría razón metereológica.  
¿Qué pasó?  
¿Qué pasó, sin que lo supiéramos?  
La verdad rajó el espacio de parte a parte  
y nos situó de golpe en medio del corazón  
algo indefinible.  
Algo así  
Como una campana quebrada,  
como el océano de pronto petrificado,  
como el aire quedándose sin aire.  
Por un momento  
hay en la Escena un silencio infinito y puro.  
Son las manos de Don Eugenio,  
ese par de golondrinas juguetonas,  
que parten hacia otra primavera.  
Queremos decir algo,  
pero no llenar de adjetivos la mañana,  
porque todo lo suyo fue sustantivo.  
Entonces,  
vamos a decirle simplemente  
gracias.  
Gracias,  
por sentir y vivir el Teatro  
como usted supo hacerlo.  
Gracias,  
por su pasión.  
Gracias,  
por su vitalidad.  
Gracias,  
por su sabiduría.  
Gracias,  
Don Eugenio,  
por la nobleza de su ejercicio.  
Hasta pronto.*

*Mauricio Pesutic Pérez  
Santiago, jueves 6 de diciembre de 1979" 38*

38. Discurso de Mauricio Pesutic en el funeral de Eugenio Dittborn, en nombre de los alumnos de la Escuela de Teatro.



Eugenio Dittborn dirigiendo el *Tartufo*, de Molière, en 1976. Compañía de Teatro de Comediantes.



Ramón López



Ramón López

## Eugenio Dittborn director “CREAR ES ANDAR DETRAS DE LA VERDAD”

“El arte del teatro no se sabe, se practica, se siente, se vive. El arte del teatro es una profesión de la vida, se profesa la vida en el teatro, no es una cosa separada de la persona. (...)”

La contemplación de obras de arte me produce una impresión estética, como descubrir partes del mundo. (...) Soy una persona bastante alegre, pero cuando oigo a Mozart oigo la verdadera alegría. Entonces eso me produce mucha emoción. Eso se traduce cuando dirijo cosas que tienen esas calidades; si no tienen esas calidades, me cuesta mucho. Al mismo tiempo, estoy muy ligado a la vida diaria, me gusta mucho el don de la imitación. Entonces queda la síntesis de estas dos cosas, una predilección por las cosas bien hechas. (...)”

A mí me interesan las obras que pueden manifestar un documento humano. Por documento humano entiendo una experiencia que sufre una persona de un acontecimiento que ocurre en un lugar y un tiempo determinado y cuya afectación viene a resultar actual. La resonancia actual de Molière es un documento humano, en cuanto eso refleja la historia de un hombre que sufre su época, que resume su época. Cuando encuentro en una obra esa traducción de época, me produce mucha impresión y trato que esa impresión se enriquezca lo más posible a partir de cómo es el drama correspondiente en la actualidad.

Lo esencial del trabajo de la puesta en escena es la confianza, la confianza mutua. No sé qué pasaría si tuviera que dirigir friamente. No me gusta estar distanciado de la gente. No creo que

se pueda hablar de lo que se dio en llamar *la tiranía de los directores*. Es una tontera, resabios del pasado cuando algunos directores gritaban. Creo que lo hacían por inseguridad, por nerviosismo. ¿Van a hablar hoy de la tiranía de Peter Brook? El que decide, ya sólo por el hecho de decidir, es una autoridad. La dirección es una serie ininterrumpida y permanente de decisiones. El trabajar en conjunto no es obedecer. Claro que se trabaja con los actores y se les respeta. Pero para eso hay que saber muy bien lo que uno quiere. Los actores se enojan mucho cuando se dan cuenta que el director no sabe lo que quiere. Porque una cosa es crear sobre la base de que la acción definitiva es un acto desconocido y otra cosa es inventar sin saber nada”.<sup>1</sup>

“Porque crear es andar detrás de la verdad. Es buscarla, encontrarla, no tenerla lista. Un director no puede llegar al ensayo con una planta de movimiento. Yo sé que una persona cuando está agitada se mueve, y le digo al actor ‘muévete’ y observo las cosas anexas al movimiento que están funcionando; los efectos plásticos, ver cómo apoya el pie, si se sujeta de una pasarela. Lo mismo con los tonos de voz. Son correcciones estéticas que se hacen a medida que se improvisa. El teatro improvisa así; para mí, inventar el diálogo no es improvisación. Improvisar es trabajar en el texto creando, no la circunstancia que lo relata, sino la vida. Y ésta se manifiesta a través del movimiento y de la palabra, de la palabra justa. Cuando no se da esta relación justa, en el auditorio se produce una reacción corporal de desapego”.<sup>2</sup>



Este viaje lo emprenderían los alumnos con una mezcla de sentimientos ante la Universidad y la historia que les tocó vivir. Pero el objetivo en ellos también estaba claro: mantener vivo el teatro, según lo expresan algunos días después con ocasión de su titulación:

*"Han pasado más de diez años desde el día en que otros actores recibieran su título en esta Escuela de Teatro.*

*No seremos nosotros quienes hagamos el balance de tan insólito fenómeno, por más tentador que resulte extrapolar y preguntarse acerca del rol que debe jugar una Universidad dentro de la política cultural de un país, en caso de haberla. Al menos, no lo haremos aquí. Habrá tribunas más propicias.*

*Lo que sí haremos es cerrar con el más inequívoco golpe la puerta de una década de nuestra historia.*

*En el portazo lo empeñamos todo: huesos, ojos, angustia, zapatos, alma. Hasta el difícil perdón.*

*Del otro lado de esa puerta crecía una rosa sonora. Fascinante. No por lo descomunal de su estatura, sino por lo incierta, contradictoria y sugerente. Crecía y crecía. Y cuando ya creíamos tocarla, cuando a ella concurrían todos los colores y nuestras manos, de pronto, sin saber cuándo ni por qué, se desarrolló*

"Para conducir esa improvisación del actor no tengo un método de observación definido, pero tengo una forma de observación muy peculiar. Miro y observo con bastante intensidad y expresión, no se me olvidan las cosas y adivino de los gestos, de las caras, de los modos de la gente, de su vida interior, sus sufrimientos y anhelos. Cuando subo a una micro, paso al lado de un mendigo, o veo a un cura o un militar, me acuden una cantidad de cosas que se me archivan para siempre. Cosas que **son**, y ahí está el *quid* del asunto. Las sensaciones no son producto del pensamiento, son de la otra parcela del ser humano que es la sensibilidad y la emoción. Que un actor vaya retratando, a medida de los ensayos, un personaje humano, me produce mucha emoción. Y esa emoción me dicta las cosas que puedo yo decirle al actor, y es por eso que se va adivinando con él, a través de él, lo que debe suceder arriba del escenario".<sup>3</sup>

"La obra de teatro es tan frágil, tan indefensa, que todo la afecta: las reacciones diversas del público, la crítica, etc. Me da vergüenza que me digan que la obra está bien, desesperación si está mal. Encuentro que la obra de arte es intocable. Esa es la razón por la que no voy a las funciones después del estreno. Yo he recibido una sola crítica en mi vida que me ha llamado la atención hasta el fondo y me ha dejado perplejo. Fue la que me hicieron en Le Monde, en París, sobre **Versos de ciego**. Al hablar de la puesta en escena se dice que es despojada y temblorosa. Es lo que decía recién. Para mí, la obra de arte es así: como un niño."<sup>4</sup>



Eugenio Dittborn dirigiendo *El burgués gentilhombre* en el TEUC, 1975.

1. Dittborn, Eugenio: entrevista con M. de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga para *Testimonios del Teatro*, 1978.
2. Dittborn, Eugenio: *Evaluación de la puesta en escena de "El misántropo"*, Cuadernos de Estudios Escuela de Teatro, 1978.
3. Dittborn, Eugenio: entrevista con M. de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga, op. cit.
4. Dittborn, Eugenio: *Evaluación de la puesta en escena de "El misántropo"*, op. cit.



sin tregua el territorio del silencio. Allá quedó la torpe tristeza, el grito helado, la sangre derramada.

Dicen que el arte nos enseña que el hombre no se limita solamente a la historia y que encuentra también una razón de existir en el orden de la naturaleza. Debe ser verdad, puesto que ahí, en la poesía, debimos buscar la razón de existir mientras un trozo de historia nos la negaba.

Sí, en la poesía: el Teatro es, antes que nada, un acto poético.

Mientras construimos la otra al interior de la historia, he aquí nuestra razón de existir: mantener vivo el teatro.

No diremos que la tarea es fácil. Tampoco diremos que es difícil. Es la nuestra. Otros trabajadores del arte tienen la suya específica. La cifra de todas es siempre la misma: preservar la poesía, hoy, frente a un mundo que la insulta".<sup>39</sup>

39. Discurso de Mauricio Pesutic en la ceremonia de titulación, en representación de los alumnos que reciben su título de Actor. Enero de 1980.

Comida en el Estadio U.C. para celebrar las 100 funciones de *Hamlet*, octubre de 1979. En la foto: Consuelo Morel, el Vicerrector de Comunicaciones, Hernán Riesco, Eugenio Dittborn, Sonia Fuchs, Raúl Osorio y Héctor Noguera.



Eugenio Dittborn:

## EL TEATRO, UNA PROFESION DE VIDA COLECTIVA

"Me gustan los actores, me gusta estar con ellos. No me gustan esos actores que llegan, ensayan y se van. Me gusta que se queden, conversen, copuchar, y después tomar once. Esas cosas juntos me gustan y creo en lazos de amistad y camaradería con los actores y los artistas.

Estoy convencido que no es posible trabajar en un arte como el nuestro sin tener un conjunto de gente que piense lo mismo desde muchos ángulos, no solamente desde el artístico, sino de varios otros: de relaciones humanas, de cierta valentía para enrostrar ciertas cosas llevándolas a cabo, bastante decisión, mucho

acuerdo inmediato. Se partía siempre con el Teatro de Ensayo a cosas bastante aventuradas, otras bastante difíciles, pero nunca había una diferencia esencial de pensamiento. Además era muy importante la iniciativa personal, se aportaban cosas y se traían proyectos. (...) Entonces había toda una institucionalización, yo diría un poco una familia".<sup>1</sup>

1. Dittborn, Eugenio: entrevista realizada por María de la Luz Hurtado y Giselle Munizaga para *Testimonios del teatro*, 1978.



## XI. ASUMIENDO LA PÉRDIDA DIRECCIÓN DE CONSUELO MOREL (1979-1980)

La Sub-directora Consuelo Morel asumió la Dirección interina de la Escuela hasta agosto de 1980. En esos nueve meses, se realizaron dos labores fundamentales: continuar en todas las áreas el trabajo de la Escuela y conducir las negociaciones con la Universidad para elegir a un nuevo director.

Respecto a la Escuela, se quiso acentuar la interdependencia entre los departamentos y actividades, como parte de un único proyecto de pensamiento y creación:

*"Esta es una Escuela de relaciones. Es una Escuela de actividades artísticas diferentes pero mutuamente necesarias entre sí. Con una columna vertebral, con gente que traduce un espíritu, que trabaja mucho, aunque a veces las búsquedas sean a tientas, aunque a veces existan equivocaciones -así es el arte-. Con una Dirección que pretende organizar todas las partes en un todo, en un proyecto global, relacionando lo que la Escuela investiga con lo que la Escuela experimenta, con el proyecto docente. Nada se puede separar, o más bien, pensamos que lo mejor es buscar una fórmula en que estas relaciones sean cada día más fuertes y no se separen jamás".*<sup>40</sup>



Consuelo Morel

### • Producción teatral

#### "Las preciosas ridículas y Sganarelle"

La dirección de *Las preciosas ridículas* que haría don Eugenio fue encomendada a Jaime Vadell, quien tuvo importante participación en este Teatro durante la EAC como actor y director. En su compañía La FERIA, junto a José Manuel Salcedo, estaba desarrollando una estética innovadora en base al *collage* de escenas farsescas con un sentido crítico de la cultura nacional.



Jorge Iamiszewski

Jaime Vadell dirigiendo a Gloria Munchmayer y Cristián Campos en *Las preciosas ridículas y Sganarelle*. TEUC, 1980.



RRPP, U.C.

Escena de *Las preciosas ridículas y Sganarelle*. TEUC, 1980.



Vadell propone fundir esta obra con **El cornudo imaginario**, también de Molière, en un solo espectáculo:

*“Con los clásicos se puede jugar al saqueo. Todo lo resisten. Tienen esqueleto firme y de muy perfecta estructura. Más que ninguno, Molière. (...) Las dos (obras) satirizan el arribismo, la ridiculez de las exigencias sociales, el formalismo de la vejez o, mejor dicho, la vejez de la formalidad. Pueden hacerse separadas. Las hacemos juntas. En un solo espectáculo. Haciendo de las dos, una sola obra. El tema las junta. A veces, incluso las confunde. Las ponemos, entonces, juntas en el escenario. Traslapadas, trabajadas como un naípe. (...) La época es entre 1650 y 1730. En esa época ocurre. Así van vestidos, así se comportan. Es decir, como si fuera 1980. El mundo avanza lento en estos asuntos íntimos, en la domesticidad del sentimiento.”*<sup>41</sup>

El humor, el espíritu juguetón y farsesco de la puesta en escena que antes que nada quería gozar el teatro y sus juegos escénicos hizo de esta obra una de las primeras experiencias posmodernas de trabajo de los clásicos en Chile. La crítica tuvo juicios contradictorios ante este *experimento*, mientras el público lo apoyó decididamente. (40.000 espectadores, de los cuales 15.000 eran de entrada general). Incluso, para dar paso al próximo estreno, la obra continuó sus funciones en un teatro cercano (el Manuel de Salas).

#### “**María Estuardo**”

Siendo la mujer la protagonista de estas obras de Molière, se pensó realizar un ciclo que mostrara distintos estilos de tratamiento de ella dentro del teatro ya devenido en clásico, con el fin de contribuir al Año Internacional de la Mujer, impulsado por las Naciones Unidas. Con ello, cada obra se oponía y se reforzaba en su comparación con las otras del ciclo. Para la temporada 1980, entonces, se agregaron **María Estuardo** y **Casa de muñecas**. La primera sería dirigida por Raúl Osorio, dada su exitosa experiencia con **Hamlet**, y la segunda por un actor de algunos montajes de la Escuela y profesor, como también director del Teatro Joven: Alejandro Castillo:

*“Autores, épocas, estilos diferentes. Temas, conflictos y caracterización de personajes diversos. Distintos directores y elencos encargados de recrear estas obras arriba del escenario (...) en un mismo espacio teatral, como parte de un programa universitario. En común tienen estas obras el ser modelo, máxima expresión artístico-cultural del teatro de su época. Sintetizan magistralmente los problemas, formas de vida, sensibilidad y valores morales de su tiempo. Molière, Schiller, Ibsen, iniciadores de importantes estilos y revitalizadores de géneros teatrales: comedia satírica, tragedia histórica, realismo psicológico, maneras diversas de perfilar al hombre en sociedad; clasicismo, romanticismo y realismo, diferentes lenguajes y formas de expresión dramática”*.<sup>42</sup>

**María Estuardo** fue otro gran clásico dirigido por Osorio, con un importante elenco presidido por las dos grandes actrices de los teatros universitarios: Marés González (interpretando a María Estuardo), figura destacada en los 60 del ITUCH, y Ana González (interpretando a Isabel I), protagonista de los grandes éxitos del Teatro de Ensayo. La crítica del montaje no fue del todo positiva, aunque hay consenso en destacar las actuaciones protagónicas y el aporte cultural realizado por la Católica al poner en escena obras de alto valor teatral:

40. Morel, Consuelo: *Escuela de Teatro*. En Programa de la obra **María Estuardo**, Escuela de Teatro U.C., 1980.

41. Vadell, Jaime: *Las prec. ridíc. & Sgan*. Programa de la obra, 1980.

42. Folleto para alumnos de **María Estuardo**. E. de Teatro U.C., 1980.



Samuel Mena



Trabajo de mesa de *María Estuardo*, de Schiller.

Samuel Mena



El director Raúl Osorio trabaja con las protagonistas Ana González y Marés González.



Ana González como Isabel I.

Función de *María Estuardo*, en el Teatro U.C., 1980.

RR.PP. U.C.





*"El montaje del Teatro de la Universidad Católica tuvo una serie de méritos. De partida, la calidad de la traducción de Gastón von dem Bussche y luego, en primerísimo lugar, la interpretación de Marés González. Su María Estuardo, de una sobriedad conmovedora, proyecta su esencia, o sea, la vida y conflicto interior. Raúl Osorio, en obras contemporáneas (...) demostró ser uno de los mejores directores de nuestro medio; sin embargo, no alcanza el mismo nivel en clásicos como Hamlet y María Estuardo; presenta una armazón más que una interpretación de tales obras y no logra imbuirlas con suficiente vida. Son montajes útiles, dada la escasez de oportunidades de ver estas piezas en Chile".<sup>43</sup>*

*"La puesta en escena de Raúl Osorio no realiza cambios espectaculares de época ni experimenta fallidamente. Recoge el mensaje de Schiller (...) destacando las posiciones libertarias y justas que algunos personajes propugnan".<sup>44</sup>*

### "Casa de muñecas"

**Casa de muñecas**, por su parte, implicó situarse en la modernidad burguesa, en un drama femenino de muy diferente índole a la de **Las preciosas...** o al de **María Estuardo**. Dar vida teatral verdadera a Ibsen es un desafío para todo actor, director y escenógrafo, ya que la profundidad del drama corre subterráneo a una coti-daneidad realista que compone una gran metáfora humana y social. El montaje cumplió con el objetivo básico de mostrar las motivaciones, conductas y conflictos de los personajes, aunque la crítica consideró que la puesta no alcanzó a activar toda la potencialidad expresiva de la obra.

La propuesta de dirección planteada en el programa de la obra por Alejandro Castillo, justamente persigue ese resultado:

*"La Nora de Ibsen es, sin lugar a dudas, uno de los personajes más febrilmente cuestionados, más ardorosamente defendidos.*

*Lo cierto es que, desde hace casi un siglo, nadie ha podido permanecer indiferente a su presencia.*

*Es una clara exposición de una conducta humana sometida a una determinada relación matrimonial que da cuenta, a su vez, de un ordenamiento social más amplio. Es un personaje vivo teatralmente hablando, porque ha vivido antes anónimamente en miles de mujeres.*

*Exponemos aquí las causales que habrán de motivar sus acciones".*



El director de *Casa de muñecas*, Alejandro Castillo, junto al escenógrafo Ramón López, la asistente de dirección Mabel Guzmán y la investigadora María de la Luz Hurtado.



Equipo de producción de *Casa de muñecas*, en trabajo de mesa. TEUC, 1980

43. Ehrman, Hans: Revista *Ercilla*, 31 de diciembre de 1980.

44. Piña, Juan Andrés. *Alegato por la libertad*. Revista *Hoy*, 24 de julio de 1980.





*Casa de muñecas*, TEUC, 1980. En la foto: Elsa Poblete, Ricardo Navarrete y Gloria Munchmeyer.

El montaje permitió que el tema de la mujer en la sociedad moderna fuera puesto en discusión, organizándose polémicos foros en que participaron mujeres de todas las disciplinas y posiciones, tales como: Lucía Santa Cruz, historiadora y profesora; Elena Serrano, abogada y estudiosa de la condición de la mujer; Raquel Correa, periodista; Angélica Kotliarenko, sicóloga y las actrices Elsa Poblete y Gloria Munchmeyer, moderadas por la periodista María Teresa Díez.

### • Investigación y experimentación en la dramaturgia nacional

Se mantuvieron las líneas de investigación histórica del teatro chileno (dirigida ahora por Giselle Munizaga) y la evaluación de los procesos de creación y recepción de las obras del teatro. Se incorporó un área de suma importancia en la experimentación creativa. Este impulso fue dado por Raúl Osorio, Jefe del Grupo de Trabajo de Investigación y Experimentación Teatral.

Seguía vivo el interés por contribuir al movimiento de autoría teatral nacional en auge en el país. Tras la frustración de *Lo crudo...* se buscó una manera diferente de lograrlo, que estuviera en consonancia con las nuevas formas de creación. No llegaban obras ya escritas que satisficieran al Consejo, y se pensaba que una forma adecuada de creación era el trabajo conjunto de autor y actores, sobre la base de ciertas imágenes teatrales iniciales aportadas por el autor. Se creó entonces un Taller de Dramaturgia, coordinado por el profesor Raúl Osorio. En él, se armaron tres grupos integrados por una dupla autor-director, más actores jóvenes (incluidos alumnos de la Escuela). En un trabajo experimental, buscarían un lenguaje escénico que expresara y desarrollara las ideas del autor, confluyendo a una muestra de los resultados. Los equipos formados fueron Raúl Osorio-David Benavente, con el tema de los mecánicos de autos; Alejandro Castillo-Gerardo Cáceres, con el de un suicidio ritual de tres



hermanas y sus cabras en el norte chileno y Rodolfo Bravo-Julio Bravo, que investigaban el ambiente de los café topless, a través de sketches satíricos a la contingencia. Todos los trabajos fueron estimulantes para los participantes y dieron algún tipo de fruto creativo.<sup>45</sup> Las muestras tuvieron un nivel de articulación texto-puesta en escena novedoso, dando paso al simbolismo y ambigüedad estéticas, formas bastante inéditas a la fecha en el medio teatral.

Otra investigación de material humano y social tendiente a crear una obra de teatro fue la realizada por el escritor Alfonso Alcalde, con la coordinación de Raúl Osorio, sobre el teatro en las salitreras. El material estaba basado en entrevistas realizadas a personas mayores que vivieron esa experiencia.

## • Docencia

Titulados todos los alumnos de la EAC, la Escuela estaba formada por dos generaciones: la ingresada en 1979 y la reciente de 1980. De los 20 cupos, ya se titularon Rodrigo Bastidas, Claudia Echenique, Elena Muñoz, Javiera Oñate, Alvaro Pacull, Alejandro Ramos, Inés Margarita Stranger y Adriana Vacarezza; persistieron en el teatro Bastián Bodenhover, Michel Durot, Juana Núñez, Miguel Pinto, Juan Cristóbal Soto y Oscar Zimmerman.

Para implementar el currículum, se fueron incorporando nuevos profesores: Violeta Vidaurre, Juan Amenábar, Luis Gastón Soublette, Milán Ivelic, Fernando Cuadra, Claudia Berger y los egresados de la Escuela Patricio Campos, Gerardo Cáceres, Roberto Poblete y Rodolfo Bravo. Como ayudantes de docencia había también ocho egresados de la EAC. Con ello, se producía un flujo de experiencias generacionales e históricas variadas, siendo la jefatura del Grupo de Trabajo de Docencia desempeñada por Ramón Núñez.

## • Acuerdo para un nuevo director

La enorme labor realizada, en los sólo dos años y algunos meses después de la formación de la Escuela en abril del 78, fue posible por las ganas de trabajar acumuladas en el largo tiempo de incertidumbre previo y, en especial, por la cohesión grupal existente entre los profesores. El ambiente participativo que estableciera don Eugenio era una tónica a la que nadie quería renunciar para poder seguir sintiendo el proyecto de la Escuela como propio. Por ello, las negociaciones efectuadas para acordar un director de la Escuela que reemplazara a Eugenio Dittborn fueron delicadas. La vara era muy alta y la persona designada tenía que reunir otro difícil requisito: ser a la vez de confianza de las autoridades de la Universidad y de los miembros del Consejo de la Escuela de Teatro.

Tras muchas reuniones y propuestas, se llegó a un nombre de consenso: el de Paz Yrarrázaval. Ex alumna de la Academia del Teatro de Ensayo, participó como actriz en algunos montajes profesionales de ese Teatro a mediados de la década del 50 y fue fundadora, junto con otros compañeros de la Academia, del Teatro Ictus. Con vasta experiencia como actriz en teatro, radio y televisión, ingresó a la EAC como profesora del Centro de Televisión. En ese momento, co-dirigía junto a Ana María Palma la compañía independiente Teatro de Cámara. A lo anterior se sumaban sus valores humanos de reconocida rectitud e independencia.

45. David Benavente realizó un video documental continuando esta investigación (*El Willy y la Miriam*), y Gerardo Cáceres obtuvo en 1993 una beca de la Fundación Andes para convertir este material en un film cinematográfico. Ese mismo tema fue trabajado por el dramaturgo Juan Radrigán en *Las brutas*.