

C A P I T U L O I I

1980 - 1983 FE EN MEDIO DE LA CRISIS

Período de Paz Yrarrázaval



I. TIEMPO DE REALIZACIONES Y PÉRDIDAS

A poco andar, el ofrecimiento de la Dirección a Paz Yrarrázaval probó ser una decisión acertada. En esos momentos, debió apoyar una defensa ante las autoridades superiores en sucesivos e inesperados conflictos, lo cual permitió salvar la institucionalidad y el proyecto de la Escuela. Entretanto, las actividades de las diferentes áreas de trabajo encontraron caminos originales para seguir desarrollando porfiadamente su vocación. La interdisciplinariedad, el afán investigativo, la centralidad de lo docente y la extensión sistemática a través del país caracterizan este período, junto con la impronta cristiana que se da al repertorio del Teatro.

Paz Yrarrázaval se apoyó fuertemente en los equipos docentes de la Escuela de Teatro que tenían una acumulación y experiencia de manejo universitario, los que habían pasado crisis anteriores y por lo tanto, poseían un pensamiento sólido frente al proyecto que se quería defender. Tuvo dos equipos de colaboradores. Primero, la sub-dirección de la Escuela fue asumida por Consuelo Morel, quien aseguraba la continuidad de la gestión del período de Dittborn, en tanto la jefatura de docencia la desempeñó Ramón Núñez, la de investigación, Raúl Osorio y la de producción, Ramón López. En un segundo momento, la sub-dirección estuvo a cargo de Héctor Noguera, la jefatura de docencia, de Rodolfo Bravo, la de investigación, de María de la Luz Hurtado y la de producción, de Sonia Fuchs. Además de estas personas, el Consejo de la Escuela estaba integrado por los profesores de planta Filma Canales, Giselle Munizaga y Egon Wolff. La Secretaría Académica estaba a cargo de Juan Aguilera.

II. EN QUÉ ESTABAN EL TEATRO Y EL PAÍS EN LOS 80

• El país

Los 80 se iniciaban en el país con facetas contradictorias. Mientras el plebiscito convocado por el Gobierno obtenía el *sí* que lo apoyaba para conducir un itinerario institucional conducente a la democracia, la política económica vivía tiempos críticos. El *boom* provocado por la política de libre mercado demostraba sus carencias a través de la quiebra de grandes grupos económicos sustentados en la especulación financiera y en créditos extranjeros que engrosaron la deuda externa. Sin embargo, el autoritarismo político y el liberalismo económico seguirán siendo la base del régimen. El movimiento político de oposición se rearticula en este contexto y empieza a realizar actos, muchas veces simbólicos, de disidencia.

• El teatro independiente

El teatro independiente vivía los mejores años de su historia, comparables a los momentos más altos de la década del 60. De cada tres estrenos, uno era de dramaturgia chilena. Había efervescencia en torno a este movimiento que planteaba una posición crítica al sistema político y económico imperante. Pero también habían crisis y replantamientos. En el Seminario del Teatro Independiente organizado por CENECA en 1980, se discutió

acerca de la nueva cultura e ideología que se desprendía del imperio del libre mercado en la sociedad. También, se reflexionó acerca de si un teatro costumbrista era capaz de dar cuenta en profundidad de los fenómenos de la realidad. La preocupación por las formas expresivas, no sólo por los contenidos, apareció en primer plano. El símbolo, la síntesis estética, una mayor *teatralidad* eran reivindicados.

Juan Radrigán se asentaba como un dramaturgo popular de gran fuerza poética, tanto por su capacidad de denuncia de la marginalidad existencial como de las condiciones de vida de los grandes sectores en esta nueva sociedad. **Hechos consumados**, **El toro por las astas**, impactaban en salas céntricas y de barrios periféricos.

Jaime Vadell profundiza en su propuesta teatral sobre la base de obras episódicas, de collages satíricos y farsescos, como **A la Mary se le vió el poppins** y **El tijeral**, que también indagan en un nuevo lenguaje. El teatro Ictus realiza **Lindo país esquina con vista al mar** y **La mar estaba serena**, obras de secuencias de sketches, caleidoscopios que intentan plantear los diversos problemas que aquejan a la sociedad. El Teatro Imagen se mantiene activo con obras desafiantes como **Viva Somoza**, que aborda las distorsiones psicológicas y culturales que sustentan a los torturadores y a la mentalidad especulativa y consumista.

El realismo da paso al absurdo, al irrealismo, al grotesco, a la farsa. Surgen grupos de jóvenes irreverentes que buscan en estos géneros: Julio Bravo, como dramaturgo, y grupos como La Joda y la Falacia crean **San Silvestre Show**, **La comadre Lola** y, con Ictus, **Renegociación bajo fuerte lluvia de un préstamo relacionado en cancha de tenis mojada**. Estudiantes de la Chile organizan Festivales de la Asociación Cultural Universitaria (ACU), donde aparecen obras sorprendentes, entre otras, **Baño a baño**, de Jorge Vega y Guillermo de la Parra y **Lily yo te quiero**, de Gregory Cohen. Egon Wolff (**José**), Fernando Josseau (**Demential party**) y Jorge Díaz (**Piel contra piel**, **El fulanito**) mantienen vigentes a los dramaturgos de la generación del 50 y 60.

Aunque prima el teatro contingente, obras chilenas clásicas como el sainete **La remolienda**, protagonizado por Ana González en el Teatro de Comediantes, tiene una acogida masiva del público.

Problemas económicos aquejaban al teatro independiente. Abolida la exención automática de impuestos a los espectáculos nacionales, sus obras con frecuencia no conseguían el calificativo de *cultural* por el Ministerio de Educación. En consecuencia, debían pagar un 22% de impuesto sobre los ingresos (luego reemplazados por un 18% de IVA). Existía un ambiente oficialista de vigilancia sobre los contenidos de las obras que afectaba la libertad de expresión.

Seminario del Teatro Independiente organizado por CENECA en 1980. En la foto: Jaime Vadell, Pachi Torreblanca, Alejandro Castillo, Elsa Poblete, M. Antonio Garretón, Gonzalo Robles, Ana María Foxley, Juan Radrigán, Carlos Catalán, Jorge Gajardo, José Herrera, Malucha Pinto y Gustavo Meza.



• Ambiente cultural escindido

El teatro independiente avocado a realizar teatro chileno de crítica contingente generó un sentido de movimiento que conformó una subcultura teatral. Por su fusión de objetivos artísticos con los político-contingentes, calificaba al medio teatral nacional según estas mismas categorías. Era usual que concibiera a los teatros universitarios como un bloque sin distinciones y que tuviera suspicacias respecto a su actividad. La política de repertorio centrada en los clásicos de la dramaturgia universal le parecía una evasión de los temas relevantes para la sociedad. Tampoco daba crédito a sus exploraciones expresivas, calificándolas de anquilosadas. Se atribuía un interés meramente economicista a la política de promoción teatral en medios estudiantiles y el montaje de los clásicos se veía como un anzuelo para este medio. Los propios alumnos de la Escuela de Teatro U.C. y algunos profesores participaban, muchas veces, de este ambiente y realizaban críticas al trabajo de la institución.

El grupo de profesores a cargo de definir e impulsar las actividades de la Escuela tenía una convicción fuerte que sus decisiones eran no sólo las mejores posibles dentro del contexto institucional en que se movía la Escuela, sino que éstas eran un aporte real para la vida cultural del país y para el desarrollo mismo del teatro. Se tenía la convicción de que la cultura y el arte es diverso, y que requiere de diferentes instancias y procesos de largo aliento histórico para dar frutos persistentes y calar en la cultura nacional. Entre ellos, y de modo importante, está el trabajo realizado al interior de la Universidad, que permite cautelar, perfeccionar y transmitir a nuevas generaciones un saber que ella contiene y cuya pérdida supone romper un eslabón de muy difícil reconstitución. Por otra parte, la política de repertorio centrada en los clásicos y obras significativas del teatro universal lograba concitar auténtico interés artístico. El hecho de resentir la dificultad en estrenar teatro chileno, lo que alteraba una vocación histórica de este Teatro, no hacía desmerecer el cumplimiento de su otra función permanente: mantener al público en contacto con aquellas expresiones más valiosas del teatro de todos los tiempos y vivificarlas a través de puestas en escena en las que se jugaran los aspectos propios del arte teatral. La intrahistoria, al momento de ser vivida, magnificaba los escollos diarios que en verdad no ponían en duda un consenso básico y firme existente en la Escuela en torno a estas cuestiones. En todo caso, para la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, estos años fueron en estos aspectos especialmente duros.

III. REAFIRMACIÓN Y DEFENSA DE UN TEATRO UNIVERSITARIO

En septiembre de 1981, a sólo tres años y medio de creada la Escuela, la Vicerrectoría Académica propuso un nuevo plan de *racionalización académica y administrativa* de la Universidad. En el área de Bellas Artes — teatro, música, arte, estética— éste modificaba la concepción de su quehacer y su organicidad. Sólo la reflexión en torno al arte —es decir, el arte como objeto de estudio de otras disciplinas— se seguiría realizando en su interior. El ejercicio creativo y docente del teatro, la música y el arte, por considerarse expresiones de *técnicas y habilidades*, quedarían fuera de la estructura académica de la Universidad. Esto implicaba la disolución de la Facultad de Bellas Artes y la desaparición de algunas de estas unidades académicas. También se perdía la participación en el CEA, que coordinaba e implementaba la extensión de la producción artística.

El Consejo de la Facultad, formado por el decano y los directores de cada Escuela, rechazó esta propuesta. En carta enviada al Vicerrector Académico Hernán Larraín, expresó:

“Lo artístico (en el proyecto) está identificado con lo meramente técnico y mecánico —habilidades y destrezas— y aparece solamente como académico en cuanto es objeto de análisis, crítica e instrumento de educación para ilustrar otras disciplinas, sin entender que lo artístico es disciplina autónoma,

*Lindo país esquina con vista al mar. Ictus, 1980. Episodio *Toda una vida*, de Marco Antonio de la Parra. En la foto: Maité Fernández, Nissim Sharim y Delfina Guzmán.*



Ramón López



Demential Party, de F. Josseau, por el Teatro de Cámara, 1983. En primer plano: Ana María Palma y Luis Alarcón.



El tijera!, del Teatro La Feria, 1982. En la foto: Susana Bomchil, Andrea Gaete, Jaime Vadell, Gabriel Prieto y Rodrigo Bastidas.

Lily yo te quiero, de Gregory Cohen.



Hechos consumados, de Juan Radrigán, por el Teatro El Telón.



demarcada por sus criterios epistemológicos, producto de la reflexión, el análisis y la investigación en campos que le son propios.

Concebimos el arte como la expresión sensible del conocimiento, por lo tanto, no entendemos un artista, un creador, sin un completo desarrollo intelectual. La meditación de su quehacer necesita de conocimientos teóricos sólidos, y a la inversa, como se propone en el documento, el conocimiento técnico aislado acarrearía la formación de artesanos; nada más lejos de la inspiración que ha guiado el trabajo de esta Facultad.

Entendemos el área artística como un conjunto de Unidades Académicas cuyo objetivo primordial es la creación concreta, la cual involucra una investigación, docencia y extensión específicas. Por lo tanto, no compartimos la proposición de que la Escuela de Arte sea retirada de una Facultad de especialización artística y mucho menos que la Escuela de Teatro y el Instituto de Música sean extirpados de la vida académica pasando a formar una corporación o institución autónoma.

Además, con la diversificación y división de la Facultad, la Extensión en la Universidad Católica se verá perjudicada enorme y lamentablemente. (...) Cabe destacar que, en Latinoamérica, las Universidades han asumido la responsabilidad de incentivar, desarrollar y resguardar el arte, porque consideran una de sus misiones fundamentales y esenciales, la transmisión de la cultura a la sociedad".¹

Estos conceptos se profundizaban en el Documento de Reestructuración Escuela de Teatro, elaborado por Giselle Munizaga, que acompañó la carta anterior. Este situaba al arte como una forma de conocimiento equivalente a la ciencia, cuya creación se enriquece en un entorno académico:

"El Arte es una manifestación del espíritu humano. Una manifestación de la conciencia del hombre, facultad mediante la cual es capaz de reflexionar sobre sí y sobre el mundo que lo rodea. En este sentido ocupa, en el desarrollo de la humanidad, el mismo lugar que la ciencia, siendo ambos instrumentos de conocimiento.

Sin embargo, la representación de la realidad y la aprehensión de los hechos que efectúan arte y ciencia son diferentes. La ciencia se ocupa de descubrir las leyes universales que gobiernan el funcionamiento de los procesos naturales y sociales. La preocupación del Arte, por su lado, se centra fundamentalmente en el hombre y la sociedad, y busca develar a través de la mimesis o imitación, lo que hay de esencial en el acontecer humano. Su intento no es fotografiar la realidad para copiar su apariencia, sino que descubrir y sintetizar las verdades que se escapan a la aprehensión cotidiana de los hombres.

Para lograr esto, y que su obra cumpla con los cánones de su quehacer, el artista debe someterse a requisitos muy severos que provienen del orden estético y sus leyes".

También se enfatizaba allí la importancia del estudio del teatro al interior de la Universidad:

"El Currículo de Teatro es una armazón cuyo núcleo es el fenómeno artístico concebido como modo de conocimiento y de comunicación del espíritu humano. Este conocimiento se busca a través de lo teórico y lo aplicado. Existen vastas teorías del arte teatral y de la formación del Actor que son las bases esenciales para la creación de este Arte. Los grandes pensadores del Teatro ya han demostrado desde Aristóteles en adelante, pasando por Stanislavsky, Grotowski y otros, que el arte del Teatro está basado en conceptos y técnicas muy rigurosas y precisas, sin las cuales no existe la verdadera creación teatral.

1. Carta enviada al Vicerrector Académico Hernán Larraín por el Decano de la Facultad de Bellas Artes y Director de la Escuela de Arte, Edgard Pfennings, la Directora del Instituto de Música, Juana Subercaseaux, la Directora de la Escuela de Teatro, Paz Yrarrázaval y el Director del Instituto de Estética, Radoslav Ivelic. 9 de octubre de 1981.

En busca del equilibrio en la aplicación de esta fórmula, el programa de estudios de la carrera contempla un 55% de cursos centrados en el lenguaje teatral cuyas materias son la enseñanzas de teorías de este lenguaje y de destrezas para su aplicación, y un 45% de cursos teóricos en relación al arte en general y cursos optativos generales tendientes a la formación integral de nuestros alumnos. Sin el carácter teórico de los cursos no se comprende el aprendizaje de las destrezas y habilidades del actor, ya que éstas pasarían a ser meras repeticiones de esquemas y no producto de una reflexión e investigación previa.

La concepción opuesta para enfrentar el fenómeno artístico implica el anquilosamiento de dichas técnicas, ya que de no mediar su constante revisión a través de un trabajo reflexivo, sería imposible su desarrollo y perfeccionamiento.

Por otra parte, nuestros alumnos reciben formación teórica en Unidades Académicas especializadas de esta Universidad, tales como Estética, Letras, Historia, Psicología, ayudando con su quehacer a la formación integral de nuestro alumnado. Esto no podría lograrse si ellos no fueran considerados alumnos regulares de la Universidad al rebajarse su condición académica como lo aconseja la proposición antes mencionada”.

Finalmente, la investigación del fenómeno teatral se valora como central en la actividad de la Escuela:

“Por lo anterior, la concepción formativa de la Escuela de Teatro pasa ineludiblemente por un trabajo de investigación tanto de los aspectos creativos propiamente tales: el lenguaje teatral, la escenografía, la luz, el movimiento, etc., como de los aspectos históricos, sociales y comunicacionales del mismo.

No podemos concebir una Docencia y una Extensión sin un trabajo de investigación previo. A tal punto es esto reconocido que la Escuela cuenta con un Departamento de Investigación Teatral que, aparte de desarrollar proyectos específicos que financia el DIUC, mantiene un nivel reflexivo y experimental para todas las actividades de la Escuela y de servicio a otras compañías teatrales que lo solicitan”.

Tras muchos Consejos de la Escuela, reuniones de Facultad y con la Vicerrectoría Académica, se llegó a una solución intermedia. Se disolvió la Facultad de Bellas Artes, integrándose el Instituto de Estética a la Facultad de Filosofía. Las escuelas de Teatro, Música y Arte se integraron en calidad de *adscritas* a la Facultad de Arquitectura, llamada ahora Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. Su calidad de *adscritas* significa que no tienen todos los derechos de los miembros plenos, entre otras cosas, participar en los Consejos de la Facultad y ser elegibles para desempeñar cargos en ella. Por cierto, la valencia del área de arte quedaba institucionalmente muy disminuida con esta nueva estructura.

IV. REORGANIZACIÓN ADMINISTRATIVA DEL TEATRO

A fines de 1982, el CEA fue reestructurado en consecuencia con la nueva organización del área artística.

Pasó a llamarse Consejo de Extensión Artística, presidido por el Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. Tienen representación en este consejo los directores de las ahora escuelas adscritas a la facultad, otro representante de cada escuela y el gerente del CEA, cargo que desempeña, desde 1982, el señor Domingo Edwards.

Una reorganización muy importante para la Escuela de Teatro, lograda a comienzos de 1983, fue la separación contable de su ejercicio financiero del resto de las operaciones del CEA. Al haber hasta el momento un fondo común, los balances solían arrojar pérdidas que no reflejaban la situación de cada área. El Teatro tenía

certeza de que sus actividades tenían un saldo económico positivo y que era capaz de conseguir auspicios importantes si perfilaba dentro del CEA su programa de trabajo anual. Aun cuando la administración económica siguiera a cargo del CEA, la transparencia al respecto permitiría a la Escuela planificar mejor sus actividades, saber con qué recursos contaba y evaluar la dimensión económica de su gestión. La Escuela quería asumir el riesgo que esta distinción implicaba, pero también, aprovechar sus éxitos en caso de producirse.

Detrás de este hecho asomaba un aspecto más general de política universitaria y política nacional. La presión por el autofinanciamiento y la descentralización económica y administrativa de las actividades universitarias ya era una realidad necesaria de asumir. Quedaba atrás el tiempo en que los subsidios culturales se entregaban sin establecer una relación necesaria con el resultado económico de su empleo.

V. PRODUCCIÓN TEATRAL: CLÁSICOS MODERNOS EN TORNO AL SENTIDO DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

El repertorio teatral en este período mantuvo el énfasis en el teatro clásico universal, aunque correspondiente a autores modernos. Se puede distinguir una nueva orientación: aportar una reflexión de alto nivel estético sobre los grandes enigmas de la vida humana, abordados desde una perspectiva cristiana. Las crisis existenciales derivadas de la atracción por lo mundano versus un compromiso más trascendente fueron tratados a través de diversas formas teatrales. Las puestas en escena tuvieron en ocasiones un tratamiento experimental inserto en la investigación expresiva de lo teatral, ligado a la docencia.

Cinco fueron los títulos aprobados por el Consejo de la Escuela y puestos en escena durante este período²:

- 1981: **El rey se muere**, de Ionesco
El gran teatro del mundo, de Calderón
- 1982: **Parejas de trapo**, de Egon Wolff
Urfaust, de Goethe
- 1983: **Becket o el honor de Dios**, de Jean Anouilh

• Autosacramentales experimentales

Los estrenos de 1981 tuvieron un impulso experimental alimentado por la docencia. Ramón Núñez, director de la obra de Ionesco **El rey se muere**, la había trabajado con alumnos en 1977. Lo atractivo de esta experiencia, que concibió la obra como un *autosacramental moderno* que resaltaba sus elementos alegóricos, indujo su montaje profesional.

*"A pesar que el autor la llama farsa trágica, para mí es un autosacramental moderno ya que es esa estructura dramática la que utiliza Ionesco, los personajes son arquetípicos y la temática tiene tintes religiosos. En **El rey se muere**, Ionesco se detiene a desarrollar un pesamiento típicamente Calderoniano:*

*¿Que hay quien intentó reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?" (...)*

2. **Casa de muñecas** se estrenó durante la dirección de Paz Yrarrázaval, pero correspondía al repertorio aprobado en el período anterior.



El rey se muere, dirección de Ramón Núñez.
En la foto: Gloria Munchmeyer y Cora Díaz.
TEUC, 1981.



Trabajo de mesa para la obra
El rey se muere. En la foto:
Edith del Campo, Sonia Fuchs,
Marcela Ojeda, Ramón Núñez,
Ricardo Cruz, Mary Ann Streefer
y Carlos Cabezas.

La idea fundamental del montaje es dejar en claro el problema más importante que tiene el hombre: morir, ante lo cual todos los juicios se hacen definitivos y palidecen el amor, el desamor, la paz, la guerra, los odios, las pasiones, las alegrías, todo. Lo extraño y maravilloso es estar vivos, porque parece sólo somos un ratito mientras representamos papeles que nos asigna Dios, una Fuerza, Idea, el Hacedor, o como se quiera llamarlo. Por eso los personajes aparecen a escena como fantoches, muñecos inanimados que de pronto cobran vida y comienzan a actuar. (...) La escenografía —cinco paneles pintados con distintos motivos— es totalmente simbólica y pertenece a Ricardo Cruz, arquitecto que debuta como diseñador escénico en un montaje profesional.”³

Se complementó este programa con otro autosacramental: **El gran teatro del mundo**, propuesto a la Escuela por el músico Patricio Solovera, el que fue dirigido por Raúl Osorio. Ambos estrenos tenían un tema

3. Núñez, Ramón. Entrevista: **Comienza tragicómica agonía del “Rey” de Eugenio Ionesco**. La Nación, Espectáculos, 9 de abril de 1981.



El pastor lobo, autosacramental dirigido, en el TEUC, por Raúl Osorio en 1974. En la foto: Alejandro Castillo.

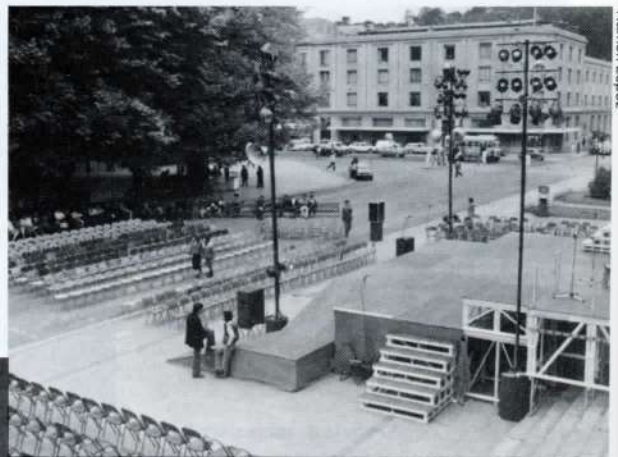
común: "el hombre frente a la muerte y a Dios".⁴ Respecto a la obra de Calderón, se plantea que trata "la crisis del hombre por encontrar su real libertad, la angustia, la condición humana puesta en juego en el libre albedrío".⁵

La fundación del Teatro de Ensayo con un autosacramental (*El peregrino*, de Josef de Valdivielso), fue un signo muchas veces retomado por este teatro. Su perspectiva cristiana fundida en el barroco permite una escenificación de gran riqueza simbólica. Fue el caso de *El pastor lobo*, dirigida por el mismo Osorio en 1974, y cuyo espíritu de teatro popular medieval recrea

4. *El rey se muere preparan en la UC*. Diario La Segunda, 22 de diciembre de 1980.

5. Consuelo Morel: Programa de la obra *El gran teatro del mundo*, 1981.

Escenario para el montaje de *El gran teatro del mundo*, en la plaza de Concepción. TEUC, 1981.



El gran teatro del mundo, dirección de Raúl Osorio. TEUC, 1981.



ahora. El método de trabajo actoral empleado en esa obra y en su Taller de Investigación Teatral se aplican en el montaje de **El gran teatro del mundo**: con un elenco primordialmente joven (con gran presencia de estudiantes) realiza una búsqueda en la expresión corporal a través del movimiento, el gesto, el sonido. Patricio Solovera compone la música, interpretada en vivo por el Grupo Huara, con instrumentos clásicos y andinos (trabajados en contrapunto para acercarlos al canto gregoriano) y otros creados para dar la sonoridad buscada. La sala del teatro es totalmente desmontada para lograr un escenario circular que reproduzca un ambiente de ritual comunitario.

El rey se muere y **El gran teatro del mundo** fueron registrados en video, materializándose así la antigua aspiración de la Escuela de rescatar para la memoria cultural del país sus puestas en escena. Desde esta fecha, prácticamente todos los montajes del Teatro han sido conservados de esta forma, constituyendo un archivo audiovisual de enorme importancia patrimonial.

• Hedonismo de la modernidad puesto en discusión

El repertorio de 1982 continúa un conflicto básico planteado en **El gran teatro del mundo**: la atracción por los goces y poderes mundanos, versus su desprendimiento para acceder a lo trascendente. En tiempos en que el país vivía una crisis de valores derivados de una exacerbación del consumismo suntuario, este tema aparecía digno de una reflexión de otro nivel. **Parejas de trapo**, del chileno Egon Wolff, estrenada en 1960 por el ITUCH, permitía establecer una analogía histórica desde ambientaciones típicamente nacionales. Esta nueva versión fue dirigida por Raúl Osorio, dentro del realismo psicológico clásico. Esta obra se complementó con **Urfaust**, de Goethe, que conmemoró los ciento cincuenta años de la muerte del autor alemán, acaecida el 22 de marzo de 1832. Corresponde a su primera producción dramática, la que comparte con Schiller un impulso romántico, pasional, cuyo vértigo por lo sensual, la muerte y lo sobrenatural intenta ser puesto en razón y sometido a la ética. La dirección estuvo a cargo de un director alemán, Wolfgang Gropper, invitado a renovar la perspectiva de montaje de los clásicos.

• Un mártir de la Iglesia frente al Estado

En 1983, para celebrar los 40 años del Teatro de la Universidad Católica, se montó **Beckett o el honor de Dios**, otra gran obra histórica que, desde conflictos que afectan a la cristiandad (como **María Estuardo**), plantea temas morales y de opciones de vida universales. Esta vez se trata de un autor francés contemporáneo —Anouilh— que recrea el enfrentamiento político, religioso y humano entre quienes fueran compañeros de fiestas, amigos y cómplices: el Rey Enrique II de Inglaterra (protagonizado por José Soza) y Tomás Becket (encarnado por Ramón Núñez), cuando éste último es investido como guardián *del honor de Dios*. Su martirio es una actitud ejemplar de consecuencia frente a creencias y valores,



Parejas de trapo, TEUC 1982. En la foto: C. García-Huidobro, P. Strahovski, B. Mallol, J. Azócar, Y. Martínez, S. Aguirre y S. Pérez



Urfaust, de Goethe, dirección de Wolfgang Gropper. En la foto: Héctor Noguera. TEUC, 1982.



Becket o el honor de Dios, dirección de Raúl Osorio. En la foto: Ramón Núñez y José Soza. TEUC, 1983.

Ramón López junto a su maqueta de la escenografía de *Becket o el honor de Dios*.



desafiando el poder terreno del gobernante.

Dirigida también por Raúl Osorio, incorporó la asesoría del psicoanalista Omar Arrué en el estudio de los complejos caracteres de los protagonistas que llegan a comportamientos límites. La que probará ser una fructífera relación entre el teatro y la psicología es así fundamentada por Arrué:

“Me gusta conocer al hombre y en el arte hay una apreciación de él. Cada ser humano tiene su drama. Cómo se resuelve el drama interno de cada uno, el desenlace de la trama interna de cada persona, se da en el teatro intuitivamente”.⁶

La obra tiene 20 diferentes lugares de acción, resueltos por la escenografía de Ramón López:

“Requirió la colocación de pilares de acero en los cuales se sustenta el centenar de reflectores que iluminará la escena y travesaños por los que corren cortinas de un color neutro. ‘Quisimos junto con el director—señala el diseñador— que esta pieza tan cinematográfica tuviera toda la magia escénica a la vista y los diferentes ambientes se fabricarán frente al espectador. Es como otra forma de magia’. De los costados entrarán tarimas rodantes con otros elementos escenográficos, y como siempre en los trabajos de López, la luz jugará un papel fundamental”.⁷

Becket logró una asistencia relativamente elevada de público (24 mil espectadores) y una de las mejores críticas periodísticas realizadas a clásicos de esta envergadura.

6. La UC llamó a un psicoanalista para *Becket*. *El Mercurio*, 8 de mayo de 1983.

7. En sala remozada, Teatro UC estrenará la obra “*Becket*”. *Diario La Nación*, 16 de junio de 1983.

• Remodelación del teatro

Una sensación de incomodidad creciente se fue generando en los creadores y algún público más sensitivo con el espacio del Teatro de la Universidad Católica. Se había enfrentado ya el primer desafío de transformar en teatro una vetusta sala de cine con una amplia platea baja más una platea alta. Comenta al respecto Ramón López, director técnico del Teatro:

*“Se trabaja en el teatro Dante sin muchos medios: no tiene ni parrillas ni sótano ni dispositivos técnicos. Tengo una formación muy en la medida del subdesarrollo, cosa que es muy buena, porque te hace tener los pies en la tierra. La falta de recursos obliga a una creatividad y a un ingenio particular. Sin embargo, esto es de doble filo, porque limita y hace hacer las cosas en una sola dimensión, que es la de la sobrevivencia, lo que da poco vuelo”.*⁸

Un público de 800 personas, con una platea alta muy alejada del escenario y con problemas acústicos, tensionaba a los actores. Cuando éste era en su totalidad de estudiantes, la falta de concentración artística solía atender contra el resultado del espectáculo. Los directores y escenógrafos anhelaban una relación de mayor comunicación afectiva con el público, como en las *salas de bolsillo* con que con más frecuencia se hace teatro en Chile. Los planteamientos acerca de un ritual compartido con el público cercano, según la teoría de Grotowski, hacían reflexionar sobre la cualidad del espectáculo en relación a la organización espacial escenario-actor-público. Por otra parte, la conciencia del paso del concepto de público masivo al público diferenciado o segmentado era relevante.

Durante el primer semestre de 1983 se cerró el Teatro para someterlo a una drástica remodelación. Se realizó en base a un audaz proyecto arquitectónico coordinado por Ramón López, Director Técnico del Teatro, en conjunto con el Departamento de Proyectos e Investigación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. Se aisló la platea alta del teatro, dejando una planta baja (Sala 1) con 380 butacas. La platea alta dio origen a un segundo teatro, más pequeño, que puede funcionar simultáneamente a la otra sala. Este nuevo diseño favorece la intimidad de la atmósfera teatral al acercar el público al escenario. La segunda sala permite complementar la línea estética y dar oportunidad a la gente joven en trabajos experimentales. También es una sala apta para la exhibición de cine. Muchas experiencias docentes, de teatro experimental y talleres que el teatro realizaba en su

sala de Lastarria 90, clausurada hacía poco por problemas de insalubridad, podrían ahora ampliarse y fortalecerse en este nuevo espacio.

El estreno de **Becket**, con el que se celebraban también los 40 años de vida del Teatro, fue una ocasión propicia para inaugurar el teatro remodelado.



Ramón López

Remodelación del Teatro U. C., 1983.

8. Ramón López: Entrevista con M. L. Hurtado y G. Munizaga para *Testimonios del Teatro*, 1979.

VI. PROMOCIÓN DE LA DRAMATURGIA NACIONAL

Estaba siempre latente en los miembros de la Escuela la inquietud por promover y participar en la creación dramática nacional. Los trabajos experimentales que concluían en un estreno oficial del Teatro parecían no ser posibles dentro del marco institucional al que se había derivado. Por lo tanto, se siguieron buscando fórmulas que permitieran aproximarse a este objetivo.

El tradicional método de Concurso de Dramaturgia pareció adecuado a los tiempos y a este afán de incentivar la creación autoral. Los llamados realizados por el ITUCH en la década del 50 y del 60 resultaron en el premio y montaje de las principales obras nacionales de esa generación. Pareció oportuno, a iniciativa de Paz Yrarrázaval, reeditar esta tradición universitaria, ahora desde la Escuela de Teatro de la Católica. En 1981, se convocó el Primer Concurso de Dramaturgia, cuyo Premio conmemoraba al incansable promotor del teatro chileno Eugenio Dittborn. Este concurso sería bianual, carácter que se ha cumplido estrictamente hasta la fecha.



Lautaro, Isidora Aguirre, protagonizada por Andrés Pérez, 1982.

“Las bases establecían una temática libre, obra de duración completa, que los autores fueran chilenos o extranjeros con cinco años de residencia en el país, y se otorgaba un primer y segundo premio consistentes en un diploma y un estímulo económico. Algunas de estas obras ganadoras fueron posteriormente seleccionadas como parte del repertorio oficial del Teatro.”

En esa ocasión el Jurado estuvo compuesto por nueve miembros, los que indiscutiblemente era excesivo y engorroso: el Vicerrector de Comunicaciones, quien lo presidía, un representante del Rector, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, la Directora de la Escuela de Teatro, un dramaturgo, dos profesores de la Escuela de Teatro, un profesor de la Facultad de Arquitectura y un profesor del Instituto de Letras.

*Se presentaron 45 obras a concursar. El 18 de noviembre de 1981 se reunió por última vez el Jurado, otorgando el Primer Premio por unanimidad a la obra *Lautaro*, de la señora Isidora Aguirre Tupper. Por mayoría de votos se concedió el Segundo Premio a *¿Dónde estará la Jeannette?*, cuyo autor resultó ser el escritor Luis Rivano S.*

En 1983 se cambiaron las bases del concurso otorgando, además de los dos premios, tres menciones honoríficas, y quedando el Jurado compuesto solamente con cinco miembros: el Director de la Escuela de Teatro o su representante, quien lo preside, un representante del Rector, un profesor del Instituto de Letras, y dos profesores de la Escuela de Teatro, uno dramaturgo y el otro actor o director.

*A este Segundo Concurso postularon 37 obras. El Jurado, con fecha 30 de septiembre de 1983, acordó por unanimidad declarar desierto el Primer Premio. Por mayoría de votos otorgó el Segundo Premio a *Escúcheme Dr. Freud*, siendo su autor el señor Sergio Guzmán”.⁹ “El premio incluye para los autores que resulten favorecidos el integrarse, si así lo desean, al Taller de Dramaturgia en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, con el objetivo de afinar y perfeccionar el texto con asesorías de docentes de esta Unidad Académica y Directores y Actores. Ellos tendrán derecho a una beca-viático durante tres meses, si su lugar de residencia no está en el Área Metropolitana.”¹⁰*

9. Paz Yrarrázaval: *Cronología de un concurso*. Revista Apuntes N°104, 1992, pg. 6.

10. Bases del Concurso Nacional de Dramaturgia “Eugenio Dittborn”, 1981.

Continuaron en este período los Talleres de Dramaturgia coordinados por Raúl Osorio, que integraban el trabajo de autores, directores y actores. La participación de alumnos en esta experiencia fue ahora reconocida como parte de su actividad académica, en un encuentro dinámico entre experimentación teatral y docencia.

VII. ALTOS Y BAJOS EN LA DOCENCIA

• Una Escuela completa

Hacia más de diez años que no se producía una situación tan promisoriosa en la enseñanza del teatro en la Universidad Católica. Tras reiniciarse un nuevo ciclo en 1979, en 1982 ya eran cuatro las promociones que habían ingresado a la Escuela, conformando un grupo de 69 alumnos regulares. El currículum, que contempla cuatro años y medio de estudio, había sido ejecutado en un noventa por ciento. Dos atractivas dinámicas se derivaron de este hecho. Por una parte, había alumnos realizando cursos avanzados, como el Taller de Actuación I, donde montaban obras completas que luego tenían temporadas con público en el Teatro UC y en giras. Por otra parte, se fueron incorporando una variedad de profesores para satisfacer la creciente necesidad docente. Continuó la relación con las Escuelas que habían conformado la Facultad de Bellas Artes, especialmente el Instituto de Estética (Milan Ivelic, Camila Laureani, Gastón Soubllette, Gaspar Galaz, María Teresa Viviani). También hubo una relación con el Instituto de Letras para los cursos de Historia del Teatro (Agustín Letelier, Carola Oyarzún, Eduardo Guerrero). Los ex-alumnos titulados de la EAC se desempeñan como profesores (Alberto Vega, Andrés Krug, Mabel Guzmán, José Luis Olivari). También se incorporan profesionales del medio que han participado en las producciones profesionales de la Escuela, aportando a alguna disciplina especializada (Maya Mora en máscara, Sara Vial en baile renacentista, Marés González en verso clásico).

• Conflicto entre el movimiento estudiantil y las autoridades

Durante el segundo semestre de 1982, oscuros y lamentables sucesos que involucraban a alumnos de la Universidad y de la misma Escuela sacaron los acontecimientos del ámbito interno, convirtiéndose en conflicto universitario y nacional. Los hechos se desencadenaron a partir de la denuncia realizada por la secretaria del Centro de Alumnos de Filosofía de haber sido detenida, interrogada y vejada por tres desconocidos. También dijo

PROMOCION 1981 Y 1982

Los alumnos que ingresaron en la promoción 81, y que persistieron en el teatro, son: Rosa Bernardo, Rodrigo Guijón, Solange Lackington, Jaime Lorca, Carol Mitchel, Juan Carlos Nanjarí, Manuel Peña, Juan Carlos Zagal, habiéndose titulado Paulina García, Horacio Videla y Nancy Paulsen. De la promoción 82: Francisca Castillo, Felipe Castro, Paolo Conte, Jaime Mac-Manus, Hugo Marchant, Rodrigo Núñez, Alejandra Rubio, Josefina Velasco y M. Paz Vial, son actores y actrices titulados. Laura Pizarro y Cecilia Santelices egresaron y actualmente ejercen el oficio.

haber recibido amenazas de muerte para dos miembros del Centro de Alumnos de la Escuela de Teatro. Nuevamente, y por tratarse de un problema delicado que tiene diferente interpretaciones, recurrimos a la cita textual de los documentos generados en la época. Por cierto, ellos plantean en un lenguaje oficial lo que se vivió inevitablemente como intensos momentos de involucración emocional. Las posiciones ideológicas y las miradas en diferente perspectiva se encontraron fuertemente, sin lograr consensos acogedores de las partes. Quedó en evidencia que la Universidad no es una isla, sino que la atraviesan todas las crisis y preocupaciones de la sociedad que la rodea, agudizados en esos años por no haber canales de expresión democráticos.

Minuta de los hechos según el Consejo de la Escuela de Teatro

"El día jueves 2 de septiembre en la tarde el alumno y Presidente del Centro de Alumnos, Claudio Pueller, informó a la Directora de los hechos acontecidos a la alumna de Filosofía Srta. Marcela Palma y la amenaza de muerte a él y a Patricia Requena, otro miembro del Centro de Alumnos, por las actividades culturales que ellos desarrollaban en la Universidad.

El viernes 3 de septiembre a las 15:30 hrs. el Centro de Alumnos pidió una reunión con la Dirección de la Escuela y los miembros del Consejo Académico que en ese momento estaban presentes para informar que, dadas las circunstancias, estaban muy asustados e impactados por los acontecimientos que estaban sucediendo y deseosos de expresar su apoyo a los alumnos amenazados y repudiar lo acontecido a la alumna Palma. Por lo tanto, pensaban decretar un paro de actividades como protesta por estos hechos. La Dirección y los académicos les instaron y aconsejaron no hacer dicho paro y que lo adecuado sería pedir una entrevista con el Rector para informarle lo que estaba sucediendo, y que la Dirección también pediría una entrevista para el día lunes.

El lunes 3 los académicos asistieron normalmente a clases, pero los alumnos ya habían decretado el paro. En esas circunstancias, la Directora pidió una entrevista con el Rector e invocó a una reunión extraordinaria de Consejo en la que se determinó:

- 1. Repudiar el paro y aconsejar a los alumnos la inmediata reintegración a clases y pedir una entrevista del Centro de Alumnos con el Rector.*
- 2. Enviar una carta al Rector exponiendo la preocupación del Consejo y la Dirección respecto a las amenazas de nuestros alumnos y pidiendo su colaboración para el esclarecimiento de los hechos.*
- 3. La Directora fue recibida por el Rector, quien le informó de lo acontecido e hizo entrega de la carta. A la vez, le pidió al Rector una entrevista para el Centro de Alumnos.*

Alumnos de la Escuela de Teatro en protesta pacífica al interior del Campus Oriente U.C., junio 1984.



4. El Rector respondió que no los recibiría a menos que depusieran el paro y se reintegraran a clases.
5. La Dirección informó al Centro de Alumnos lo expresado por el Rector y éstos a su vez informaron a la Asamblea, la cual desistió del paro y se reintegraron a clases.
6. Esa misma tarde el Rector recibió al Centro de Alumnos en pleno, los que le solicitaron reconociera lo ocurrido a la alumna de Filosofía y a la vez tomara las medidas del caso para resguardar a los alumnos amenazados.
7. El Rector les informó de la entrevista sostenida con la alumna Palma y a la vez accedió a hacer las diligencias pertinentes antes los organismos correspondientes para resguardar a los alumnos amenazados. Además, el Pro-Rector les informó que de continuar el paro la Escuela de Teatro podría ser cerrada.
8. El martes 7 el Centro de Alumnos informó a la Asamblea lo acontecido en la reunión con el Rector.
9. En permanentes reuniones sostenidas entre el Centro de Alumnos, la Dirección y el Consejo Académico, se les instó a no proseguir con el paro, ya que las peticiones hechas por ellos al Rector estaban siguiendo su curso. Además, fueron ratificadas por el Pro-Rector al informar a la Directora de las diversas gestiones que estaban realizando.¹¹
10. El mismo día, a las 16:00 hrs., la Dirección y el Consejo Académico fueron informados por el Centro de Alumnos que la proposición llevada por ellos, que avalaba la reintegración a clases, no fue aceptada por la Asamblea, y por lo tanto irían al paro. La Dirección y el Consejo les planteó que eso significaba el término de las conversaciones entre alumnos y Dirección y Consejo Académico y les hizo ver las posibles consecuencias que ese paro les acarrearía.
11. La Directora informó al Rector de esta situación, quien le respondió que estudiaría las medidas a realizar.
12. La Dirección ordenó cerrar las salas en que estaban reunidos los alumnos y suspender las actividades de extensión docente que los alumnos de cuarto año realizarían el día miércoles en Melipilla.
13. El martes en la noche la Directora de la Escuela tomó conocimiento de las medidas adoptadas por Rectoría a través de los medios de comunicación.
14. El miércoles 8 la Directora se reunió con el Pro-Rector, el Sr. Secretario General, el Sr. Rector y posteriormente tuvo una conversación telefónica con el Sr. Vicerrector Académico para informarse de las medidas a seguir".

Declaración pública de la Pontificia Universidad Católica de Chile

"Frente a los acontecimientos que han tenido lugar en los últimos días en el Campus Oriente de la Universidad, la Rectoría se ve en el deber de señalar ante la opinión pública lo siguiente:

1. El día martes 31 de agosto, la alumna Marcela Alejandra Palma Salamanca, secretaria del Centro de Alumnos de Filosofía, declaró haber sido detenida por sujetos no identificados, interrogada duramente y finalmente ultrajada.
2. Los sucesos mencionados no pueden sino merecer la condena más enérgica de la Rectoría, puesto que atentan contra la dignidad esencial de toda persona.
3. De estos hechos la Rectoría fue informada tardíamente, ya que se recurrió en forma previa a la Vicaría de la Solidaridad, y no se pudo prestar la ayuda médica y legal del caso. Sin embargo, se han tomado con posterioridad los contactos pertinentes con las autoridades competentes a fin de investigar debidamente los hechos y enjuiciar a los que aparezcan como culpables.

11. El Pro-Rector, Sr. Jaime del Valle, informó que tenía cita con las siguientes personas para tratar el caso: un abogado de la Vicaría de la Solidaridad, el Director de Investigaciones, el Ministro de la Corte Suprema y el Juez a cargo de la causa.

4. *No obstante lo anterior, la Universidad ha sido víctima del aprovechamiento político de diversos sectores, internos y ajenos a ella, que han utilizado estos lamentables sucesos para fines inconfesables. Tal es así que se han producido paros de distinto orden, promovidos por algunos Centros de Alumnos y alentados por elementos extrauniversitarios, alterando así la normal convivencia universitaria.*
5. *La Rectoría ha advertido la gravedad de los hechos a los dirigentes involucrados, lo que no ha sido obstáculo para que algunos hayan continuado en sus propósitos de agitación. Ante esto, la Universidad ha resuelto adoptar las medidas disciplinarias que a continuación se exponen, ante la contumaz y reiterada acción de ciertos grupos claramente identificados:*
 - a) *Se suspende el año académico de la Escuela de Teatro.
En el intertanto, se estudiará la eventual supresión de la carrera o la adopción de otras medidas disciplinarias alternativas. Los alumnos de la Escuela de Teatro no podrán ingresar a los recintos universitarios.*
 - b) *Se decreta la expulsión de los siguientes alumnos de la Universidad:*
Mario Insunza Canales - Historia
Edmundo Francisco Urtubia Cornejo - Periodismo
Francisco González Rodríguez - Pedagogía Media, Filosofía
6. *La Rectoría se ve en el deber de señalar que no está dispuesta a tolerar actividades subversivas y ajenas al sano espíritu universitario bajo ningún pretexto ni circunstancia.
Aprovecha de hacer un llamado al estudiantado, cuya gran mayoría repudia estos hechos del mismo modo y les encarece a fin de que se mantengan alerta y en pleno cumplimiento de sus deberes académicos.*
Santiago, Septiembre 7 de 1982"



Loa alumnos Inés Margarita Stranger, Miguel Pinto y Alejandro Ramos en trabajo de Observación en la Vega Central para el curso de Percepción, 1982.

• Posición de los alumnos

Al día siguiente de publicarse este Decreto, el Director General Estudiantil envió a cada alumno de la Escuela una carta que citaba las disposiciones principales del mismo y le comunicaba "que como alumno de la citada Escuela, tiene la más absoluta prohibición de ingresar a cualquier recinto de esta Universidad por lo que resta del presente año".¹² Ante esta circunstancia, la Asamblea de Alumnos de la Escuela envió el 9 de septiembre la siguiente carta al Señor Rector Jorge Swett M.:

"Habiéndose reunido la Asamblea de Alumnos de la Escuela de Teatro ha acordado:

1. *Manifiestar su vocación con respecto a nuestra carrera y la firme decisión de trabajar sistemática y rigurosamente para lograr una formación profesional y humana sólida que permita en el futuro desempeñar una labor significativa en nuestro quehacer artístico cultural.*
2. *Manifiestar el interés dentro del ámbito académico que ofrece la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, por ofrecer éste: a) un currículo en donde se integran las disciplinas técnicas y humanas que*

12. Decreto de Rectoría N°95/82.

- permiten desarrollar las capacidades creativas del alumnado. b) Una Comunidad Académica que asegura una formación de alto nivel en los puntos arriba señalados.
3. Reconocer las gestiones realizadas por la Rectoría de la Universidad tendientes a esclarecer los dolorosos hechos en que fue involucrada una alumna de Filosofía y las amenazas de muerte formuladas a dos alumnos de nuestra Escuela. Estos acontecimientos conmovieron profundamente a nuestra comunidad estudiantil, lo que nos impulsó a realizar las acciones que creíamos necesarias para manifestar nuestro sentir y asegurar la integridad física del alumnado.
 4. Realizar todos los esfuerzos posibles para restablecer nuestras relaciones con la Dirección y el Consejo Académico de la Escuela y con las Autoridades Superiores dentro de las normas que rigen este Universidad.

Los abajo firmantes solicitamos que tenga Ud. a bien reconsiderar la medida de suspensión de las actividades docentes de nuestra Escuela y manifestarle nuestro profundo interés de reiniciar las clases".

• Reacción de la FEUC y otros estudiantes de la Universidad

El 10 de septiembre, la Federación de Estudiantes de la Universidad realizó una manifestación en el Campus Oriente (donde está ubicada la Escuela de Teatro y las escuelas de los alumnos afectados en estos sucesos), con asistencia de cerca de mil personas. El presidente de la FEUC, Jaime Orpis, planteó lo siguiente en su discurso según informa la prensa:

"Nos hemos reunido hoy para repudiar la escalada de hechos políticos, el activismo y la politización que grupos minoritarios pretenden llevar a cabo en nuestra Universidad". La FEUC y el estudiantado 'exigen el total esclarecimiento de los hechos de que fue víctima la estudiante Marcela Palma y esperan la sanción ejemplar contra los que resulten responsables.

Explicó, sin embargo, que 'estos hechos fueron el pretexto de grupos políticos para provocar desórdenes en nuestra Universidad, lo que responde claramente a una acción concertada de activistas políticos que agitan y enardecen'... el dirigente expresó su 'pleno respaldo a las medidas tomadas por la rectoría', respecto a suspender el año académico en la Escuela de Teatro y la expulsión decretada contra tres alumnos.

Finalmente, llamó a los alumnos a permanecer alertas, impedir y condenar toda acción de grupos contrarios al quehacer universitario.

Expresó que los estudiantes deben cautelar que la Universidad no caiga en manos de quienes deben cumplir compromisos partidistas o violentistas.



Ejercicios del Taller de Expresión Vocacional, 1981.
En la foto: Michèl Durot y Oscar Zimmerman.



Alumnos de la promoción 1980 con el profesor Gerardo Cáceres en el Casino del Campus Oriente, 1981.

Luego del acto, Orpis informó a los periodistas que el lunes próximo la directiva de la FEUC se reunirá con el Rector Swett para informarle que los presidentes de los Centros de Alumnos garantizarán la normalidad del quehacer en las aulas a fin de que la autoridad universitaria pueda reconsiderar en el futuro, la continuación de clases en la Escuela de Teatro".¹³

• Situación en que quedó la Escuela de Teatro

La medida de suspensión de clases a los alumnos de la Escuela de Teatro en lo que quedaba del año 82 fue mantenida. Durante dos años la admisión de nuevos alumnos estuvo clausurada, de modo que durante 1983 y 1984 continuó la actividad sólo con los alumnos antiguos. Estos, al igual que el profesorado, quedaron bastante afectados por los acontecimientos vividos. Algunos alumnos se distanciaron afectivamente de la Escuela y la Universidad, y sólo aspiraban a terminar sus estudios como un trámite necesario para el egreso. Otros, apreciaron la oportunidad que tenían de estudiar en esta Escuela y entendieron el valor de su continuidad institucional. El movimiento estudiantil quedó resentido y muchos sintieron que habían actuado impulsivamente, sin ponderar todos los elementos que estaban en juego. Ello los condujo a un escepticismo respecto a este tipo de actividad política en la Universidad. Aun otros, sintieron reforzado su compromiso con causas políticas que estaban en juego y se vincularon más ampliamente a las organizaciones que desarrollaban diferentes estrategias de lucha contra el Gobierno y el oficialismo.

Los profesores de la Escuela lamentaron las consecuencias pedagógicas que implicaba el cierre de nueva admisión, ya que se volvía a producir una discontinuidad generacional y se lesionaba el funcionamiento regular del currículum. Por otra parte, y en tiempos en que se empezó a favorecer la educación privada en el país en nuevos organismos paralelos a las universidades, algunos antiguos profesores de la Universidad de Chile habían abierto escuelas de teatro para ejercer su vocación docente y suplir el vacío existente en esta área por fenómenos como el relatado. A través del decenio, se fue consolidando en ese espacio la enseñanza en ciertas escuelas como las dirigidas por Fernando Cuadra, Fernando González, Nelson Brodt, Gustavo Meza y Juan Cuevas.

VIII. INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN TEATRAL

No obstante esta grave crisis producida en la docencia regular, la Escuela no limitó su trabajo en las otras áreas propias de su quehacer investigativo y de extensión. Para los que estaban involucrados en estas actividades, era importante dar un testimonio de que la labor teatral realizado en el ámbito universitario tenía una cualidad insustituible en nuestro medio. Por ello, no sólo se continuaron sino que se ampliaron en estos años los proyectos, los que tuvieron la característica de ser ejes convocadores de especialistas, creadores y personas que trascendían el núcleo interno de la Escuela.

• Línea historia del teatro chileno

El equipo de investigación de la **Historia del teatro chileno en la segunda mitad del siglo XIX** estaba cada vez más entusiasmado con sus hallazgos. Lo que hasta ahora era visto como un momento de la vida nacional bastante deslucido por la inexistencia de información y análisis, empezaba a tomar cuerpo. Se atrajo a esta indagación a profesores y ayudantes de diversas disciplinas, lo que enriqueció enormemente el resultado.

13. Asamblea en el Campus Oriente: estudiantes contra desórdenes en UC. Diario El Mercurio, 11 de septiembre de 1982.

Consideraciones en torno a la investigación de la pantomima

"La Escuela de Teatro de la Universidad Católica está realizando una investigación acerca de la Pantomima. Esta investigación se hace posible gracias al aporte del Departamento de Investigación de la Universidad Católica (DIUC).

El proyecto propuesto para ser llevado a cabo durante 1982 y 1983 dice así: La Pantomima existe como un arte autónomo desde los comienzos de la historia del Arte Escénico, y su relación e influencia sobre otras disciplinas artísticas es de importancia esencial. El arte del gesto y el silencio posee una gran tradición. Posee sus propias leyes, su propio lenguaje, sus cultores, sus maestros.

Desde los tiempos primitivos y en todas partes del mundo, sin diferencias de países ni razas, el hombre, buscando saciar una necesidad vital—comunicarse—comienza a imitar a los seres y las cosas que lo rodean a través del movimiento. Si el teatro, según los antecedentes históricos que poseemos, surge de las danzas rituales—esencialmente expresión corporal, incipientes pantomimas imitativas—podríamos decir que su origen es el movimiento. El hombre expresa con su cuerpo los fenómenos de la naturaleza, los objetos, los animales, las personas. Este es un acto de reconocimiento de todo aquello que lo rodea, haciendo consciente sus conductas a través de su relación con el mundo. El gesto es uno de los principales medios de comunicación que posee el hombre, quizás el más concreto que le sirve para mostrar todo lo que se relaciona con el hombre mismo y su esencia. El gesto mímico, en sus orígenes, nace de necesidades vitales del hombre, necesidades que debe satisfacer enfrentándose a una naturaleza que le es desconocida y hostil, y aparentemente indomable. Es así como estos códigos, expresados por el movimiento del cuerpo humano, se desarrollan y perfeccionan hasta llegar a conformarse como arte. El Arte del Gesto. La Pantomima.

Los cultores del arte de la pantomima, en diferentes partes del mundo, han creado sus particulares leyes, técnicas, códigos y lenguajes propios. Esto en relación con las definiciones culturales que particularizan a cada pueblo, y con el desarrollo y relación de la pantomima con las demás artes.

En Chile, la pantomima es un arte relativamente joven, reconocido a nivel mundial. Su importancia y su influencia en el teatro chileno de las últimas décadas es indiscutible. La panto-

mima está dentro del concepto movimiento-expresión corporal, que constituye la base del arte del actor actualmente. La pantomima en Chile ha repercutido como disciplina en la creación de nuevos movimientos teatrales, que han servido de impulso y punto de partida para su desarrollo; en el adiestramiento de actores, fundamentalmente en el uso del espacio y del cuerpo como vehículo de expresión y creatividad. Además su desarrollo se ha visto afectado y a su vez ha ejercido influencia principalmente sobre las artes musicales y sobre la plástica.

De este arte tan importante y vital, no hay registro de su historia, ni de su docencia, estando aún latentes sus técnicas en todo actor, director y coparticipantes, en cualquier montaje teatral chileno actual. No hay registros que permitan una capitalización, un desarrollo, una profundización y un aprendizaje de esta disciplina, como arte autónomo o como adiestramiento de actores y mimos. Existe un material abundante, de incalculable valor, disgregado, atomizado, disperso, que debe ser recuperado. Existe la necesidad imperiosa de rescatar este material, que constituye una base sólida para la dramaturgia, la docencia y el arte teatral chileno. Como no existe una visión global de su desarrollo en Chile, que permita su evolución en términos útiles y vitales, existe la necesidad de recoger una cantidad de datos para ser ordenados y procesados de modo que puedan ser entregados como un conocimiento útil y susceptible de ser desarrollado y enriquecido permanentemente. Esto realimentaría el desarrollo del medio teatral chileno. Hay que recuperar todos aquellos conocimientos y datos que han aportado en el transcurso de su quehacer artístico, personas tan vitales en el teatro chileno como Jodorowsky, Fernando Colina, Enrique Noisvander y muchos otros más.

En resumen, se propone en un primer intento, reunir en un todo orgánico, todos los conocimientos y experiencias que están dispersos, para enriquecer, instrumentalizar, desarrollar y profundizar este arte, para de esta manera llenar un vacío que existe dentro de la historia del teatro nacional, y para usar este conocimiento como punto de partida en la creación de una obra teatral basada en las técnicas del arte de la Pantomima".¹

Raúl Osorio, Director y Jefe de Investigación.

1. Programa de la obra **NO +**. TEUC, 1983.

Las sociólogas Giselle Munizaga y Paulina Gutiérrez estudiaron el fenómeno desde las salas teatrales, las compañías profesionales que actuaban en ellas y sus repertorios en Santiago y Valparaíso. También, se ubicaron desde el punto de vista de las políticas teatrales y la organicidad de la cultura al reconstruir la relación existente entre el teatro y el Estado. La socióloga Consuelo Morel y el profesor de Literatura Eduardo Guerrero analizaron la dramaturgia de autor chileno del período según el concepto de generación literaria, revelando estilos y temas. Finalmente, la historiadora Sofía Correa interpretó la dramaturgia nacional a la luz de sus condiciones históricas de producción. La actriz Paz Yrarrázaval integró el equipo de discusión, dirigido por Giselle Munizaga.

Estos trabajos requirieron un arduo esfuerzo de levantamiento de datos a partir de fuentes primarias (periódicos, revistas, documentos, etc.) en bibliotecas y de reelaboración de trabajos ya hechos por otros autores. Aportaron una cantidad de datos inéditos más una perspectiva de análisis novedosa, arraigada en las disciplinas de análisis participantes (sociología, historia, crítica literaria, teatro, etc.). Isabel Vásquez, a cargo de la Biblioteca de Teatro, fue aquí un gran aporte.

Un segundo grupo de estudio estaba dedicado al teatro chileno contemporáneo, del cual en realidad se sabía muy poco más que respecto al del siglo pasado. Después de estudiar la **Historia del Teatro de Ensayo y de la Universidad Católica**, pareció importante ampliar la mirada al movimiento teatral nacional en que este teatro se insertaba. María de la Luz Hurtado, con la colaboración de la actriz egresada de la Escuela Loreto Valenzuela, emprendió la tarea de investigar el **Teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX**. A la luz de los datos, que demostraron que el teatro pre-universitario seguía teniendo mucha importancia aún, se realizaron como primer aporte dos estudios monográficos de géneros ejes del teatro y dramaturgia chilena (e hispanoamericana): el sainete y el melodrama. Hipótesis incluso de orden psicoanalítico vinculado a la cultura popular latinoamericana surgieron ante la necesidad de explicar este fenómeno que identifica a creadores y a un público tan amplio y persistente en nuestra historia.

• Investigar y experimentar en la pantomima

La experiencia con Fernando Colina y Enrique Noisvander en el Taller de Experimentación Teatral en 1968 fue decisiva para Raúl Osorio. Valoró allí el aporte de la pantomima a la disciplina del actor, lo que incorporó a la docencia y a la expresión actoral en los montajes profesionales. Con la renovada conciencia existente de la necesidad de preservar la memoria histórica y actualizarla en el trabajo teatral, Raúl Osorio dirigió un ambicioso proyecto de investigación y experimentación de esta disciplina. Trabajando con los mimos Pachi Torreblanca y Jaime Schneider, y con el actor titulado en la Escuela Andrés Krug, realizó la investigación **Historia de la pantomima en Chile**, en especial, de los maestros Jodorowski y Noisvander. Se indagó en sus planteamientos artísticos, metodologías de trabajo y creaciones. Como un aporte adicional, se escribieron los guiones de las principales obras de Noisvander, las que nunca habían sido codificadas.

En el plano experimental, se trabajó en la creación teatral asentada en la pantomima. Para ello, se re-investigó la experiencia docente con **El pupilo quiere ser tutor**, de Peter Handke. Participaron algunos actores de la primera experiencia, más alumnos de las nuevas promociones. También, se intentó sistematizar un método docente que incorporara estos principios, pero esto quedó inconcluso.



Educación seximental, 1973, de los Mimos de Noisvander.

• Estudios de recepción: los públicos del teatro

Hasta ahora, los estudios de públicos teatrales se habían realizado encuestando a quienes eran espectadores efectivos del Teatro de la Universidad Católica. Para tener elementos que orientaran las políticas de repertorio y difusión del teatro, pareció importante conocer al público teatral potencial de la ciudad de Santiago. Se quería evaluar cuánto había penetrado en la conciencia cultural nacional el trabajo de este teatro y del teatro chileno en su conjunto. Cuál era la cultura teatral de los diversos estratos socio-económicos, por grupos de edad sobre los 14 años de hombres y mujeres de Santiago, era una de las inquietudes del estudio. También, qué información precisa manejaba sobre la actividad teatral del país en los últimos años, sus valoraciones y motivaciones. En 1981, se aplicaron encuestas a una muestra estadísticamente diseñada de la población de Santiago para recoger dicha información. Los resultados fueron analizados y publicados, de manera de aportar a la definición de políticas culturales de los diversos teatros y organismos culturales del país.

Una de las conclusiones más relevantes del estudio fue que el Teatro de la Universidad Católica tenía la segunda mejor imagen y reconocimiento de todos los teatros de Santiago, siendo aventajado en este sentido sólo por el Teatro Ictus.

*“La muestra reconoce tener una alta información acerca de la actividad teatral: un 81,4% conoce un título o más, y la mayoría (69,5%) conoce más de dos obras. Dentro de las obras más recordadas están **El violinista en el tejado** y **El hombre de la Mancha**, comedias musicales precedidas de montajes internacionales exitosos.*

*Las siguientes obras más mencionadas y más aceptadas son las obras de dramaturgia chilena: **Pedro, Juan y Diego**, **Tres Marías** y **una Rosa** y los clásicos: **El burgués gentil hombre**, **Hamlet** y **La vida es sueño**. En otras palabras, el teatro chileno contingente y los clásicos son las imágenes teatrales que han dejado más huella en estos sectores sociales, dando un parámetro de los gustos teatrales existentes.*

En cuanto a asistencia, la mitad de la muestra no asistió al teatro en los últimos 2 años y medio; el otro 50% sí lo hizo. Un índice de la frecuencia con que se asiste al teatro lo constituye el dato de que el 36% de la muestra ha visto más de 2 obras en esos años.

En relación a las compañías teatrales, un 22% de la muestra declara que no tiene información alguna respecto a este tema. De las compañías nombradas, el teatro Ictus es el más conocido por la muestra seguido del de la Universidad Católica. Los teatros tradicionales y de larga trayectoria como Américo Vargas y Lucho Córdoba son también recordados por numerosas personas. Esto mismo se manifiesta en las altas preferencias que, en materia de compañías teatrales, obtiene el Ictus y la Universidad Católica. Estas, al aparecer tan mencionadas y preferidas por la muestra, sin duda representan una profunda y extendida imagen de lo teatral. En términos de repertorio, se expresa por un lado lo chileno de actualidad, por otro lo clásico y lo universitario, asociados respectivamente a su gran aporte crítico y cultural. Creemos que esto desmitifica la supuesta oposición existente entre el teatro clásico y el chileno, ya que a ambos le otorga la muestra un valor similar. La dramaturgia nacional es muy aceptada, pero también lo es el teatro universal, lo cual manifiesta una amplitud cultural de estos grupos sociales al reconocer una atracción variada por el teatro.

Las palabras asociadas al Teatro de la Universidad Católica lo señalan como un teatro que entrega cultura, que educa, investiga y entretiene. El valor cultural y universal es el más asociado al TEUC.

El Teatro de la Universidad Católica aparece con una alta imagen de tradición cultural, y se le reconoce su influencia en la fundación de otros teatros. Asimismo, es notorio el reconocimiento a sus aportes teatrales actuales”.¹⁴

14. Hurtado, María de la Luz y Consuelo Morel: **Imagen y comportamiento de la actividad teatral y cultural de Santiago**, Revista Apuntes Nº Especial, mayo de 1982, páginas 128 a la 130.

• Televisión y teatro

Las tesis de título de los alumnos manifiestan los intereses y circunstancias históricas que viven los que salen a la vida profesional del país. Es el caso de la tesis de Alberto Vega en 1982, que toma por tema la teleserie **La madrastra**. Aunque el término de la EAC cercenó la estrecha interdisciplinariedad existente en el estudio y práctica de ambos medios, sin duda que para los profesionales del teatro la televisión será un campo laboral y de creación constante. **La madrastra**, exhibida en 1980 por Canal 13 de la Universidad Católica, tuvo una audiencia extraordinaria, cuya explicación tiene profundas implicancias culturales. Representaba el regreso de las telenovelas chilenas realizadas con un grupo estelar de actores, muchos de ellos ausentes de las pantallas con anterioridad por motivos de censura. Desde los 80, se produce una relación de tensión entre el teatro y la televisión, al reanudarse la producción industrializada de telenovelas. Esta última suele proveer un sueldo necesario a la subsistencia, pero no satisface las necesidades expresivas de los actores que continúan haciendo teatro. Llegan más cansados a los ensayos, pero traen a sus espaldas el cartel de ser *divos* o estrellas de la televisión.

IX. EXTENSION INVESTIGATIVA Y DOCENTE

• Novedosos programas de aporte al teatro aficionado

La multiplicación de la creación y su apreciación por la sociedad es un aspecto considerado vital por la Escuela para enriquecer la cultura del país y del mismo teatro. En los años difíciles para el ejercicio teatral profesional de la segunda mitad de la década del 70, el teatro aficionado –en especial estudiantil universitario– probó ser un lugar de energía y creatividad teatral sorprendente. El ámbito escolar, incentivado por los profesores, ha sido otro espacio tradicional de cultivo de lo teatral en Chile. La política de convenios con escolares para que asistan grupalmente al teatro de la Católica, donde se les ofrece un material didáctico que complementa su

Edwin Binda, gerente de CEA, inaugura el Taller de Teatro para profesores en la U. C., junto a Ramón López y Ramón Núñez.





OBRAS MAS RECORDADAS
POR LOS SANTIAGUINOS
EN 1981.

Tres Marías y una Rosa, 1979, del TIT.
Dirección: Raúl Osorio. En la foto:
Loreto Valenzuela, Miriam Palacios,
Soledad Alonso y Luz Jiménez.

El hombre de la Mancha. En la foto:
Alicia Quiroga y José María Langlois.



El violinista en el tejado, presentado en el Casino
Las Vegas.



Hamlet, TEUC, 1979. En la foto: Mabel Guzmán,
Aldo Bernal, Héctor Noguera y Alberto Vega.

experiencia con la obra, es un gran paso hacia este objetivo. También lo fue en la década del 60 la circulación de la Revista Apuntes entre grupos teatrales aficionados a lo largo del país, la que los apoyaba en términos de metodología y material para los montajes.

Ya en el verano de 1980 se había iniciado una experiencia de apoyo al teatro aficionado con una Escuela Teatral realizada en Ancud, compuesta por diversos talleres de expresión, la que generó un programa de asesoría al trabajo cultural del Obispado de esa ciudad. Luego se fueron sucediendo otras iniciativas, todas consistentes en programas de trabajo integrales y no meras charlas o talleres aislados. En 1981, por ejemplo, se inicia un proyecto de Pedagogía Teatral en convenio con el Ministerio de Educación. Dirigido a profesores de enseñanza escolar, se realizó un ciclo de conferencias que abordaban los diferentes aspectos del proceso teatral (dramaturgia, actuación, dirección, comunicación teatral y diseño escenográfico y de vestuario). Se editó un número especial de la Revista Apuntes con material complementario a estas charlas, que fueron distribuidos a los asistentes a las conferencias y a un circuito de profesores a través del país.

En 1983, se amplió y perfeccionó este tipo de extensión docente. Esta vez, se realizó en conjunto con el programa de educación a distancia **Teleduc**, del Canal 13 de la Universidad Católica, dirigido en ese entonces por Teresa Matte. El diseño de este programa integraba diferentes facetas de enormes posibilidades creativas y docentes. Se formó un equipo de profesores de la Escuela a cargo de implementarlo: Héctor Noguera, María de la Luz Hurtado, Ramón López y José Luis Olivari; cada uno, desde su especialidad, elaboró el guión de un ciclo de programas de televisión, las pruebas a ser contestadas por los alumnos inscritos en el programa y, en especial, un libro editado por el proyecto: **La experiencia teatral**. Por otra parte, se realizaron reuniones con los estudiantes del programa, en los que éstos tuvieron la oportunidad de consultar a los profesores personalmente sus dudas y realizar sus observaciones. Estos encuentros se realizaron en Santiago y en diversas ciudades de provincia.

• **Publicación de resultados de investigaciones**

Este fue un período en que la mayoría de las líneas de investigación iniciadas en 1978 y 79 están dando frutos concretos. Por ello, la actividad de publicación es muy nutrida. A fines de 1980, se publican los **Testimonios del Teatro. 35 años del Teatro de la Universidad Católica**, la que es realizada por Ediciones Nueva Universidad. En 1982, se publica en **Cuadernos de Estudio** el resultado de la investigación **Imagen y comportamiento de la actividad teatral y cultural de Santiago**, en tanto un número especial de Revista Apuntes, en celebración de los 40 años de la Escuela, publica en 1983 el resultado completo de la investigación **El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX**.



• **Discusión y difusión de antecedentes de los montajes**

En la medida que el repertorio se visualiza como un aporte cultural a la comunidad nacional que ha de revestir características peculiares por ser parte de un proyecto universitario, se continúa con la elaboración de folletos didácticos bastante completos con antecedentes y contextualización histórica y estética de las obras montadas por el teatro. También, se dan ciclos de conferencias sobre temas atinentes a ellos, como los de **El siglo de oro y Calderón de la Barca** realizados con ocasión del autosacramental **El gran teatro del mundo**. Se organizan foros interdisciplinarios y con personas que poseen diferentes posiciones cuando el tema de la obra se presta a polémica. Fue el caso de los foros de mujeres que siguieron a algunas funciones de **Casa de muñecas**. También, se realizaron tres lecturas dramatizadas de obras de Goethe, paralelo al montaje de **Urfaust**.

• **Extensión docente**

En 1983, cuando los alumnos ingresados en 1979 ya están realizando montajes de nivel profesional en sus cursos terminales de actuación, se realizan temporadas abiertas a público en la recién refaccionada Sala 2 del Teatro, antes, la platea alta. Con ello, se da un sello joven y se apela a un público diferente para esa sala. Las obras presentadas fueron **Animas de día claro**, de A. Sieveking, y **Doña Rosita la soltera**, de García Lorca. También se llevan a las sedes regionales de la Universidad y del DUOC estos montajes, gracias a un convenio con la Dirección General Estudiantil. La idea es que los alumnos completen su formación con la experiencia fundamental de todo actor: el contacto con el público. Se adiestran también en las tareas propias de la producción y difusión teatral, ya que están a su cargo todos los aspectos involucrados en estas presentaciones.

X. DIFUSIÓN MASIVA Y NACIONAL DEL TEATRO PROFESIONAL

El convenio con el Ministerio de Educación sigue vigente en este período en relación a la organización, administración e incluso selección del repertorio por parte del CEA (en cuyo Consejo tiene parte activa la Escuela de Teatro) de las actividades del Teatro Itinerante. En estos años, se montaron y difundieron a través de todo el país la obra clásica **La celestina**, dirigida por Edgardo Bruna, y la obra infantil **La princesa Panchita** (en reestreno).

El Festival del Parque Bustamante va adquiriendo más resonancia cultural en la ciudad, al difundir popularmente los mejores montajes de la temporada. En enero de 1981, entre otros, se dio un ciclo del repertorio del Teatro Itinerante, con la versión ya clásica de **Romeo y Julieta** en dirección de Fernando González y **La princesa Panchita**. En enero de 1982 se presentó **La remolienda**, de Sieveking, con la Compañía de Los Comediantes; **Sueño de una noche de verano**, montada por el Itinerante; los Mimos de Noisvander; el Teatro de Cámara con **Alamos en la azotea**, de Egon Wolff; **El diario de un loco**, de Gogol, dirigido por Adolfo Assor; **Pantomimas**



Función del Teatro Itinerante en regiones.



Zambacanuta, de Jorge Díaz, dirección de Claudio Pueller.
En la foto: Brana Vantman, Claudio Pueller y Rodrigo Alvarez.

Pueller), que había montado en forma muy atractiva una obra de teatro infantil: **Zambacanuta**, de Jorge Díaz, para difundir esta obra en la Sala 2 del Teatro.

Finalmente, algunos montajes profesionales del Teatro UC realizan giras a provincia (Concepción y Talca).

modulares, de los mimos J. Schneider y P. Torreblanca y **El gran teatro del mundo**, en montaje del Teatro UC. Enero de 1983 está completamente dedicado al teatro y la danza-teatro. Destacan, dentro del teatro independiente de dramaturgia nacional crítica, el montaje de **Las brutas**, de Juan Radrigán, por el teatro El Rostro de Concepción; **Lautaro**, de Isidora Aguirre, dirigido por Abel Carrizo y protagonizado por Andrés Pérez, y **El tijeral**, del Teatro La Feria, dirigido por Jaime Vadell. En 22 días de funciones, hubo más de 8 mil espectadores en esta última temporada.

Una iniciativa impulsada por Paz Yrarrázaval que abrirá una línea fructífera para el Teatro fue el convenio realizado con un grupo de alumnos de la Escuela (dirigido por Claudio

XI MIRADA RETROSPECTIVA

Llama la atención en este período la conjunción de pérdidas y realizaciones producidas. El desafío inicial, que proveyó una peculiar fuerza, fue continuar la Escuela sin la presencia física de Eugenio Dittborn, pero llenos de su inspiración. Era ésta una pérdida asumida e introyectada por sus colaboradores más cercanos. En ese camino, los tropiezos demostraron que la cohesión interna era fuerte, dispuesta a la perseverancia y a la innovación en los caminos para lograr los objetivos.

La reestructuración institucional probó que 40 años de teatro en la Universidad no eran aún suficientes para afianzar su acogida plena por todos los estamentos universitarios. La crisis con los alumnos y el cierre de la Escuela dejó en evidencia otra vulnerabilidad. Pero en un curioso cruce de energías, las realizaciones fueron paralelamente apoyadas por las autoridades superiores de la Universidad: la remodelación del Teatro, las líneas de investigación (funcionaban cinco proyectos paralelos financiados por la Vicerrectoría Académica), la producción teatral de grandes montajes.

Hubo un costo psicológico en armonizar estas corrientes encontradas, que incluían también la crítica enconada a veces, o el apoyo entusiasta, del medio teatral y cultural nacional. Fue tiempo de dulce y agraz, cuyos dolores y entusiasmos permitieron a los miembros de la Escuela madurar como personas, como institución, como teatro.