

50 años de teatro en la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad

María de la Luz Hurtado

Altos y bajos en la tradición teatral chilena

Una institución que ha vivido medio siglo en torno al arte ha sido testigo de conmociones insondables en las personas que a ella se han acercado. Por cierto en los creadores, quienes han debido someterse al doloroso y exultante proceso de adentrarse en su mundo interior más velado y transformarlo en lenguaje mimético capaz de expresar simbólicamente la (su) realidad. El dramaturgo recurrirá al lenguaje de las palabras, el actor al de su corporalidad, el escenógrafo al del espacio intervenido por formas, colores, luces. . . . El director será el canalizador de las energías que van del texto a su escenificación, el que encauzará con el estímulo de su visión los procesos creativos de quienes comparten la aventura de la teatralización de una obra dramática. El creador, acicateado en general por una sensación de insatisfacción honda respecto a la propia existencia y al entorno social, realiza en el teatro un acto de fe absoluto en la capacidad transformadora del ritual colectivo al que él y el público han sido convocados. La complicidad es un requisito esencial para que éste tenga sentido: hacemos "como si" lo que sucede en el escenario formara parte de la realidad. De allí que siempre el espíritu lúdico se cuele en el teatro al reeditar el contacto con el juego de simulación. El goce de esta situación y el aprecio por los recursos estéticos empleados por los creadores—el contacto con la belleza—es las más de las veces una experiencia simultánea con la de descubrir, comprender, acceder a una verdad respecto a nosotros mismos, a nuestro entorno, a la experiencia humana. En las palabras del director teatral, maestro de generaciones y conductor por dos décadas del Teatro de la Universidad Católica, Eugenio Dittborn: "crear es andar detrás de la verdad."

No es por eso extraño que el teatro se haya sentido rápidamente parte, y haya florecido, en el seno de las universidades en Chile. Y en el de la

Universidad Católica, especialmente. Corrían los años 40, con sus impulsos modernizadores y su afán de vincular el crecimiento industrial, social y económico con el cultural. El desarrollo de la sociedad debía ir paralelo, y sustentarse, en el del humanismo. Las artes eran así centrales en la educación y en la activación del pensamiento crítico. El teatro en Chile y en América estaba inserto en esta tradición. El Barroco había permitido la síntesis entre el ritual católico y el indígena: procesiones, misterios, autosacramentales, mascaradas, dieron la oportunidad de corporizar festivamente una imaginaria, música y acciones dramáticas que formaban parte de la visión de mundo y la cultura más profundamente plasmada en esos pueblos.

El espíritu ilustrado del siglo XIX también vio en el teatro un aliado fundamental en su afán re-educador de la sociedad en los valores de la razón laica. El neo-clásico se impuso en las primeras décadas del siglo, apoyado desde el Estado. Sin embargo, se encontró con una dificultad imprevista: no había en el país una tradición teatral profesional. Restricciones a la libertad de expresión en la época colonial, más un descrédito de la profesión de "cómico," habían resultado en una ausencia total de conocedores y ejecutores del arte escénico. Se llegó a la situación paradójica de que el teatro de promoción de las ideas republicanas fue realizado por una compañía teatral integrada por presos de guerra españoles.

A lo largo de ese siglo, los principales hombres públicos estuvieron ligados al teatro, como impulsores de políticas de fomento, como traductores, autores, críticos: Bernardo O'Higgins, Camilo Henríquez, Juan de Salas, Juan Egaña, Diego Portales, Andrés Bello, Manuel Rengifo. . . . Se edificaron teatros (uno de ellos en los patios de la Universidad de San Felipe, llamado Teatro de la Universidad), se financiaron compañías, productores y temporadas teatrales. Sin embargo, las salas de Santiago y de provincias, muchas de ellas fastuosas, sólo acogían grupos dramáticos extranjeros en gira, ya que aún no había nacionales que dedicaran su vida al cultivo de este oficio. Era ésta una peculiaridad chilena; todos nuestros vecinos del Cono Sur tenían una importante actividad escénica propia, y eran sus compañías las que circulaban en nuestro país, junto con españolas, italianas y, ocasionalmente, francesas y alemanas.

Los valores ilustrados sí apreciaban la escritura dramática, lo que hace que la tradición textual en nuestro teatro ya sea contundente en ese siglo. La defensa de ideas, la crónica social, la sátira costumbrista prevalecen, y aparecen dramaturgos con una obra importante como Daniel Caldera, Daniel Barros Grez y José Rafael Allende. Pero eran autores publicados más que representados, y en caso de ser puestos en escena, lo eran por grupos aficionados. Cuando una obra interesaba a una compañía extranjera, la identidad cultural inscrita en el lenguaje se veía comprometida. Los personajes costumbristas eran desdibujados por el

acento español con que se decían las frases y giros típicos o, aun más, el público accedía a los autores chilenos en traducciones al italiano o francés realizadas por las compañías visitantes. De esta manera, la función central del teatro de ser un "espejo de vicio y virtud" de su sociedad no era cumplida cabalmente.

En nuestro siglo, la situación fue más auspiciosa. La dramaturgia adquirió carta de ciudadanía con la creación de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile en 1915, que manifestaba la intención de los autores de profundizar en su oficio y defenderlo. Más de 300 escritores chilenos de teatro vieron la luz público esa década, unos con más y otros con menos talento. En todo caso, algunos lograron obras dramáticas valiosas, difícilmente superadas con posterioridad: son las de Luco Cruchaga, Armando Mook, Acevedo Hernández, Carlos Cariola. Este auge de la dramaturgia presionó la formación de compañías profesionales nacionales, las que también vinieron a suplir la disminución de las compañías extranjeras en gira por causa de la guerra mundial y de la apertura del Canal de Panamá. Poca gente en el país tiene conciencia de lo reciente de la actividad teatral profesional en Chile: sólo en 1918 se formó la primera compañía nacional, la Bágüena-Buhrle. Su modelo fueron las compañías españolas comerciales, que vivían de sus giras por América. Eran compañías de repertorio, capaces de presentar diez títulos diferentes en el lapso de un mes. Se apoyaban en dos o tres actores de carácter, en general, también jefes de compañía. Estos tenían gran carisma personal y talento histriónico, y eran capaces de establecer una comunicación muy directa y efectiva con el público. Los demás personajes eran representados por actores de menor valía, auxiliares a los actores "de cartel". El apuntador era otro personaje más, ya que era esencial para "soplar" los parlamentos a los actores. Los ensayos eran mínimos y no había un diseño de vestuario o escenografía para cada obra. Es decir, no había una concepción del teatro como espectáculo escénico con un lenguaje propio, sino que era una arte de un cierto tipo de actores que ponían su personalidad artística en primer plano, más allá del personaje particular que tuvieran que encarnar. Por ello, la dramaturgia solía perder relevancia para transformarse en un pretexto fácilmente soslayable en escena. Grandes y memorables actores surgieron de este periodo del teatro chileno, que mereció el nombre de "época de oro": Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pepe Rojas, Lucho Córdoba y Olvido Leguía.

Este contexto es el que permite ponderar adecuadamente el aporte y transformación profunda introducida por los teatros universitarios, los que lograron convertirse en eje de la actividad teatral nacional. Seguiremos los aspectos centrales de su evaluación a partir del Teatro de la Universidad Católica, incentivados por la celebración de su cincuentenario.

Nace un teatro universitario católico y de ensayo

El 12 de octubre de 1943 se inició una aventura teatral significativa en la Universidad Católica. Un grupo de alumnos presentó el autosacramental **El peregrino**, de Josef de Valdivieso, con una estética muy particular. El carácter alegórico de la obra se prestaba para resaltar su dimensión simbólica en la escenificación, un tanto expresionista. Es que estos jóvenes tenían una especial sensibilidad hacia los aspectos plásticos y rituales del espectáculo: Pedro Mortheiru (director) y Fernando Debesa (diseño de vestuario) estaban ligados a la arquitectura; Pablo Burchard (escenografía) a las artes visuales, Teodoro Lowey (actor) a la música y Roque Esteban Scarpa (asesor literario) y Gabriela Roepke (actriz), a la poesía y la literatura. Este inicio de lo que sería el Teatro de Ensayo marcó dos rasgos distintivos de este teatro universitario: su sensibilidad por un repertorio humanista-cristiano (destacando los autosacramentales) y su énfasis en la estética visual de los espectáculos.

Es que, al igual como ocurría en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, estos jóvenes autodidactas aspiraban a realizar un teatro muy diferente al imperante en Chile: querían hacer un "teatro de arte," a la manera del teatro independiente europeo y universitario español. Las visitas a Chile, ocasionadas por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, de grupos teatrales, de ópera y ballet con modernas propuestas escénicas, los habían impactado. Estaba claro que para hacer un teatro conmocionador de las emociones, la sensibilidad y la inteligencia, debían ligarse a las artes del espectáculo en sus fuentes teóricas y expresivas más disciplinadas y a la vez más audaces. El rigor en el trabajo, el ensayo, la búsqueda, cambiaban la connotación del término "profesional." La libertad creativa se entendía como innovación en los lenguajes, asentados en la dirección teatral, el diseño, la actuación sujeta a metodologías de creación del personaje. La expresión de estas disciplinas convergían a una interpretación del sentido de la obra plasmada en un estilo, el que confería una articulación unitaria al espectáculo. A esto se unía un interés por textos teatrales de valor universal y contemporáneo.

Los fundadores del Teatro de Ensayo condujeron la institución hasta 1954. Su labor en este tiempo fue central para consolidarla en términos artísticos, organizativos, de prestigio y perfil distintivo frente a la sociedad. Fueron montadas 28 obras a través de estos once años, y todas ellas (a excepción de la obra inaugural) fueron presentadas en el Teatro Municipal de Santiago. El repertorio fue de grandes clásicos españoles del siglo de oro y de teatro europeo y norteamericano contemporáneo (Evreinoff, O'Neill, Shaw, Claudel, Giraudoux, Anouilh, Priestley, Gheon). La pertenencia a la Universidad Católica no sólo era un vínculo administrativo: muchos de los autores y títulos tenían una clara

orientación cristiana, inmersa en los desafíos de la fe y la religiosidad propios de la post-guerra.

Durante los primeros años, la actividad era "aficionada" en el sentido de que no era un trabajo remunerado y no implicaba una dedicación total de sus miembros. Su vocación sí era de una gran entrega: el proceso de autoformación fue arduo, como también el empeño por ampliar el movimiento y transmitir los conceptos y metodologías adquiridas. En 1945 se forma la Escuela de Arte Dramático, destinada a formar en estos principios a quienes querían ingresar al Teatro de Ensayo. Ya en 1947, se impuso la necesidad de la profesionalización. Se tuvo la visión de incorporar a actores y actrices provenientes del teatro profesional chileno (Ana González, Pepe Rojas, entre otros), y también, dar cabida más plena a los jóvenes universitarios formados en la Academia. Se produjo así una síntesis de experiencias que vitalizó la propuesta teatral y que renovó el compromiso con el trabajo. Grandes personalidades del teatro chileno vieron despertada su vocación por este arte en su contacto con el Teatro de Ensayo, que se había convertido en un lugar magnético para quienes tenían inquietudes artísticas dentro de la Universidad Católica.

Aparte de los "grandes" montajes en el Municipal, se realizaban otras obras para extensión entre jóvenes, obreros e instituciones de ayuda social. Para el trabajo del Teatro de Ensayo, la Universidad aportaba dependencias estrechas en la Casa Central y algún apoyo financiero, el que era completado por una subvención directa del Estado. Sin duda, en el contexto económico y cultural chileno, esta institucionalidad dio el respaldo básico para su continuidad y desarrollo en el tiempo, confirmando la importancia de políticas culturales de apoyo sistemático a grupos cuya labor tiene un efecto multiplicador en la sociedad.

La era de Eugenio Dittborn

En 1954, el abogado, actor y director Eugenio Dittborn asume la presidencia del Teatro de Ensayo, la que casi ininterrumpidamente ejerce hasta su muerte en 1979. Es casi un cuarto de siglo, la mitad de toda su existencia, que este Teatro vive bajo el impulso de este incansable promotor y artista.

A don Eugenio le cupo proyectar nacional e internacionalmente este Teatro, cuando ya la estética universitaria y los principios del movimiento se habían impuesto en la sociedad. Era la época de gloria de los teatros universitarios, cuyos montajes eran seguidos con entusiasmo no sólo por los amantes habituales del teatro, sino que por gente de las más variadas formaciones y procedencias a través del país. Diversas universidades en regiones y en Santiago forman también sus teatros, y el teatro independiente ve surgir compañías de los ex alumnos e

integrantes de los teatros universitarios. Todos ellos amplían este movimiento artístico, al continuar la experimentación en los lenguajes teatrales.

La década del 50 complementa este movimiento con un nuevo aporte: el de la dramaturgia de autor nacional. En los años 30 y 40 habían existido autores de transición entre el teatro de principio de siglo y el universitario (Morgado, del Campo, Sarah, Mayorga), pero es a partir de 1957 aproximadamente que se crea un movimiento alrededor de estos teatros: Vodanovic, Heiremans, Aguirre, Sieveking, Wolff, Debesa, Roepke, Díaz, Requena, entre otros. El Teatro de Ensayo tuvo el mérito de ser su principal impulsor, al privilegiar el montaje de estos autores. La consigna de Eugenio Dittborn: "no hay teatro chileno sin dramaturgia chilena" se impuso. Organizó festivales, ciclos de teatro chileno, talleres de dramaturgia, etc. Directores, actores y técnicos colaboraban con los autores para dar vida escénica a las obras y perfeccionarlas en su puesta en escena. Sin duda la cúspide de este esfuerzo está representada por el gran éxito de **La pérgola de las flores**, de Isidora Aguirre con música de Fco. Flores del Campo. Más de medio millón de personas gozó con esta obra que expresa el afianzamiento y maduración del equipo creativo del Teatro de Ensayo y la síntesis realizada entre géneros tradicionales de nuestro teatro (el sainete, la zarzuela) y su refinamiento moderno. Luis Alberto Heiremans y su importante creación (entre otras, **El tony chico**) también surge en el ámbito de este Teatro Católico: su mirada preñada de ansiedad de religiosidad trascendente atreviese su obra, con símbolos provenientes a la vez de la tradición popular y de la culta.

Era en la década del 60 el Teatro de Ensayo una gran institución: tenía cuatro departamentos de trabajo (literario, técnico, administrativo, de propaganda), una sala (el Camilo Henríquez), una planta estable de actores, técnicos y directivos, oficinas, una Revista (*Apuntes*), bodega de vestuario, oficinas administrativas, etc. Realizaba una permanente labor de extensión a nivel nacional e internacional, irradiando con ello su propuesta.

A fines de la década del 60, y tal como ocurría en diversos ámbitos de la vida nacional y mundial, este sistema de producción entró en crisis. El actor y director Fernando Colina impulsó un movimiento renovador, destinado a remecer la concepción y las metodologías de la puesta en escena. Quiso restablecer el ánimo investigativo en el proceso del actor, para él, motor básico de lo teatral. La gestualidad corporal, el uso de la voz, de los objetos, en una coreografía realizada a partir de estos elementos esenciales, serían el punto de partida de su propuesta. La investigación en los lenguajes de la realidad audiovisual que se imponía a fines de los 60 y del entorno social eran incentivos a la creación. Creó el Taller de Experimentación Teatral con personas de la Escuela y del Teatro interesadas en esta perspectiva—Raúl Osorio, Silvia Santelices, entre otros—en conjunto con el mimo Enrique Noisvander. La planta del Teatro de Ensayo se

había disuelto y cuando Eugenio Dittborn conoció su trabajo, les dijo: "Aquí está el teatro, sigamos adelante." Incorporó este grupo al Teatro y fue el encargado de sus montajes entre 1968 y 1969. Era la época de la creación colectiva, del afán crítico, de la Reforma Universitaria. **Peligro a 50 metros** y **Nos tomamos la universidad** fueron sus obras más destacadas.

Incorporación a un proyecto interdisciplinario

El Teatro de Ensayo desaparece definitivamente en 1969, cuando el teatro en la Universidad Católica se incorpora a una estructura interdisciplinaria que lo vincula con el cine, la televisión y las comunicaciones sociales. Es la Escuela de Artes de la Comunicación, impulsada por el dramaturgo y sociólogo David Benavente, que busca potenciar la interdiscipliniedad de estos medios en el pensamiento, la creación y la formación. Por primera vez, estas artes en esta Universidad se integran plenamente al quehacer académico, reforzando su dimensión de creación de conocimiento a través de la investigación y de su traspaso sistemático a través de la docencia. Se aplica un currículum totalmente diferente para la enseñanza de estas disciplinas y la metodología de trabajo es participativa, investigativa y abierta al medio. Los ramos teóricos son valorados y los alumnos pueden tomar cursos en otras unidades académicas. Se ha producido el reconocimiento pleno de esta actividad como parte del quehacer universitario.

La producción teatral se inicia con una renovada planta de actores y diseñadores que toman como base de su trabajo colectivo la **Obra gruesa** de Nicanor Parra. El resultado es **Las colorinas tienen pecas**, que teatraliza el espíritu irreverente e inquieto ante la modernidad de Nicanor Parra, cuyas pulsiones de Eros y Thanatos mantienen una profunda actitud crítica del momento. Corría ya el año 1970 y la obra sale de la sala de teatro para recorrer los lugares de estudio y de trabajo. Las creaciones colectivas inspiradas en poetas chilenos continúan, para luego realizar un ciclo de obras de dramaturgos latinoamericanos. **La gotera en el comedor**, por ejemplo, hace un comentario simbólico de las opciones político-culturales que enfrentaba Latinoamérica. Hacia 1972 y 73, sin embargo, se vuelve la mirada hacia la tradición de principios de siglo y se montan melodramas de Moock y Acevedo Hernández. La memoria teatral chilena se rescata en **Croniteatro**, destinada también a que el público estudiantil se reencuentre con una historia teatral viva. Paralelamente, se accede a los medios masivos a través del teleteatro histórico **La sal del desierto**, ambientada en el fin de siglo anterior.

Una nueva Escuela en un nuevo contexto

El Gobierno Militar iniciado en 1973 cambia el entorno cultural del país y de las universidades, lo que afecta a las artes, siempre sensibles al contexto en que realizan su creación. La Universidad Católica entra en un proceso de reestructuración, liderado por el rector Delegado Almirante Jorge Swett. La Escuela de Artes de la Comunicación sufre sucesivas modificaciones, hasta ser finalmente disueltos sus componentes en 1978. La única disciplina que mantiene su actividad es el teatro, en la ahora llamada Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Esta nueva estructura lleva ya quince años de vida, y ha tenido frutos incalculables que convierten a esta Escuela sin duda en el principal espacio teatral del país y probablemente de Latinoamérica. Ha habido numerosos escollos que superar en estos años, especialmente producidos entre 1978 y 1983, que incluyeron la suspensión de un estreno, el cierre de la Escuela, cuestionamientos a su carácter académico, etc. Pero el espíritu de compromiso con el Proyecto Escuela de Teatro UC delineado por Dittborn y sus colaboradores (Noguera, Núñez, Osorio, López, C. Morel, S. Fuchs, M.L. Hurtado, G. Munizaga, entre otros) al formarse la nueva estructura en 1978 fueron fundamentales en afianzar, perfeccionar y renovar el proyecto a través de los años. Este realiza una síntesis entre los principios y experiencia del antiguo Teatro de Ensayo y los de la EAC, los que se traducen en las áreas de Producción Teatral, Docencia, Investigación y Experimentación, y Extensión. La repentina muerte de Eugenio Dittborn en 1979 le impidió seguir liderando este proyecto, pero fue continuado hasta la fecha por cuatro directores: Consuelo Morel, Paz Yrarrázaval, Ramón Núñez y Ramón López.

Producción teatral

Cuatro han sido las políticas culturales en relación a la producción profesional del teatro seguidas entre 1978 y 1993:

1. Montaje de grandes clásicos de la dramaturgia universal. Entre 1974 y 1983, a excepción de una obra (**Espejismos**, de Egon Wolff, 1978), todas las presentaciones del Teatro correspondieron a obras de este tipo. Fueron 14 las obras estrenadas, entre las que se cuentan primero obras del siglo de oro español, especialmente autosacramentales (**La vida es sueño**, **El pastor lobo**, **El gran teatro del mundo**). También, **El burlador de Sevilla**, de Tirso y **El Arauco domado**, de Lope. La primera tragedia de Shakespeare montada por este teatro corresponde a esta época: **Hamlet**. Molière también tuvo una importante presencia: **El burgués gentilhomme**, **El misántropo** y **Las preciosas ridículas**.

Obras más contemporáneas que poseen una perspectiva ética acerca de la fe, la verdad, el dolor, el poder y la muerte se hacen presentes a inicios de los 80: **María Estuardo**, de Schiller, **Becket o el honor de Dios**, de Anouilh, y **El rey se muere**, de Ionesco, interpretado como un autosacramental moderno, completan esta impresionante nómina. La mayoría de estas obras estuvieron bajo la dirección artística de Eugenio Dittborn y de Raúl Osorio.

Un decenio completo dedicado al teatro clásico sin duda fue un aporte fundamental en dos sentidos. Por un lado, en un momento en que el teatro independiente estaba fundamentalmente abocado al teatro chileno de crítica contingente, este repertorio clásico trataba los grandes temas de la humanidad con una hondura y una capacidad develadora de la "verdad" irremplazable. Constituía el Teatro de la Católica un espacio de conexión con esta sabiduría que forma parte importante de nuestro sustrato cultural occidental-cristiano. Por otra parte, se renovó en este teatro la familiaridad con los grandes autores, lo que fue una motivación central en la época de los fundadores. "Ensayar" los lenguajes escénicos más capaces de descubrir ante el público los valores de estas obras, desde nuestra visión de mundo y estética particular, es una manera de profundizar en nuestra identidad cultural. También se desarrollan todos los oficios ligados a estas grandes producciones, en la medida que ponen en movimiento muy complejos procesos de producción artística. Todo lo anterior redundaba en una contribución de reflexión y goce para los espectadores. Públicos muy amplios se movilizaban en torno a estos montajes: llegó a ser habitual bordear los cien mil espectadores por título presentado. Públicos que se habían alejado del teatro fueron reconvocados y muchos jóvenes tuvieron su primera experiencia teatral ante impactantes clásicos en el Teatro UC. Se desarrollaron políticas de promoción entre estudiantes e instituciones, de modo de facilitar el acceso en términos económicos y motivacionales. De esta política, también implementada en estos años por el Teatro de la U. de Chile, se cosechan en la actualidad frutos valiosos: el teatro chileno ha logrado constituir un público joven para sus espectáculos, caso bastante singular en el mundo.

2. Volviendo a los cauces con autores chilenos. No se trataba de convertirse en un teatro de repertorio clásico. Por eso, en cuanto las condiciones del país y la universidad lo permitieron, el Teatro UC se puso "al día" con la puesta en escena de dramaturgia nacional. Entre 1983 y 1987, el 90% de los títulos fueron de autor chileno, constituyendo una muestra diversa y rica de lo mejor de nuestro teatro actual y pasado. Dos grandes obras épicas y metafóricas, que a través de lo onírico indagan en lo psicológico y lo social de grupos puestos en situaciones límites, representaron al teatro de autor. Egon Wolff, en **La balsa de la medusa**, devela a la burguesía, en tanto Juan Radrigán aborda los grupos populares en **El**

pueblo de mal amor. El teatro de exploración en temas y lenguajes fue realizado a base de trabajo de taller. Este enfrentó el tema de la violencia mediante puestas en escena que se comunicaban sensorialmente con el espectador; las obras resultantes fueron **Antonio, No sé, Isidro y Domingo**, de Mauricio Pesutic, y **No +**, dirigido por Raúl Osorio. Del teatro chileno de la "época de oro" se rescató un sainete que logró identificar y entretener a casi cien mil personas. **Su lado flaco**, de René Hurtado, brindó la ocasión propicia para celebrar los cincuenta años de teatro de la gran actriz Ana González. Otra destacada actriz ligada al Teatro de Ensayo, Silvia Piñeiro, interpretó en estos años, junto a Ramón Núñez, a **Sarah Bernhardt**, en el único estreno de autor no latinoamericano del periodo.

3. Renovando la mirada. Desde 1987 en adelante, se volvió a un tipo de repertorio más matizado: conviven los autores clásicos con los contemporáneos universales y los chilenos. Lo distintivo es el enfoque de los montajes: ya no se quiere sólo dar a conocer las ideas y temas de las obras, sino que, partiendo de la validez inicial de éstas, se experimenta en lenguajes novedosos de su puesta en escena. Hay un nuevo quiebre de tradiciones actorales, quedando de alguna manera postergado el realismo stanislavskiano. Aparecen estéticas muy definidas por el director y el grupo de trabajo. Héctor Noguera realiza una segunda versión de **La vida es sueño**, por ejemplo, junto con un director joven (Erto Pantoja). Nada en esta puesta evoca la de 1974: hay un espacio abierto, una escenografía vinculada a la instalación plástica (Carlos Leppe), una forma de actuación que brota de la equivalencia entre el texto y la resonancia corporal que éste provoca en el actor. El texto es intervenido y recodificado por los directores y los espectadores son muy poco numerosos, de modo de garantizar una cercanía física con el espectáculo. **El servidor de dos patrones**, de Goldoni, con la dirección de Ramón Griffero, se remite al lenguaje caleidoscópico de los medios audiovisuales y cita irónicamente a los gags de la cultura de masas. Se está en un ambiente posmoderno, que asume toda una historia del siglo XX pero que no confía ya en la mirada racionalista y progresiva de la modernidad.

El director Alfredo Castro aporta sustantivamente en esta línea: primero con **Theo y Vicente segados por el sol**, de la cual realiza una versión en función de su opción de dirección. La potenciación del equipo creativo (Héctor Noguera y Ramón Núñez en la actuación; el artista plástico Alejandro Rogazzy en la escenografía y Ramón López en la iluminación) hace que el resultado sea una verdadera joya teatral, por la precisión estética proyectada al símbolo que permite introducirse en las vivencias perturbadas por la experiencia artística y filial de los hermanos Van Gogh. La segunda atractiva experiencia fue la dirección de **El rey Lear** de Shakespeare. Su espectacular y sensible montaje fue enriquecido por un gran logro: la "transcripción" al castellano del poeta Nicanor Parra. Este es un

buen ejemplo de la capacidad de gestión cultural desarrollada por el Teatro, capaz de aunar los recursos financieros, las voluntades y la capacidad de producción de una creación de esta envergadura. Por cierto, el gran trabajo realizado por Parra, a petición de la UC, quedará como una contribución invaluable a la literatura de habla castellana.

4. Creatividad joven total. Transcurrido un decenio desde la reorganización de la Escuela en 1978, los alumnos y ex-alumnos están realizando contundentes propuestas creativas. Han desarrollado capacidades integrales en el oficio teatral que les permite hacerse cargo de todos los aspectos de una creación: autoría, dirección, actuación, producción, diseño. Y lo hacen a partir de sus lenguajes, valores y posición de generación joven que busca afirmar su identidad y su presencia creativa en la sociedad. La diversidad de propuestas es alentadora, ya que manifiesta autenticidad, definición, especialización profesional capaz de dar contornos de validez estética a sus realizaciones. La remodelación del Teatro, que aisló la antigua platea alta para conformar un teatro más pequeño, les brindó un espacio adecuado para realizar sus talleres, sus trabajos experimentales, sus producciones profesionales. Un segundo hecho favorecedor fue la política de producción de teatro infantil para satisfacer las necesidades de ese público aún más joven que el de estudiantes. La necesaria ludicidad y fuerza visual que requiere el teatro infantil fue un buen punto de partida para estos grupos jóvenes que se inician en los misterios de lo teatral.

Extraordinarias puestas en escena han surgido en este ámbito de la creación de jóvenes ex-alumnos: **La historia sin fin**, de Horacio Videla; **El rap del Quijote**, del grupo La Troppa; **Cariño malo** y **Malinche**, con la autoría de Inés Stranger y la dirección de Claudia Echenique; **¿Quién me escondió los zapatos negros?**, del grupo Aparte. Estas obras han abierto un espacio de gran interés y se han encontrado con un público numeroso que los sigue y estimula. Es reconfortante ver que la cadena de traspaso generacional no se rompe: hay nuevas promociones teatrales formadas en los últimos años que han hecho suyas el desafío de continuar con el proyecto teatral-cultural-humano que ha sido el Teatro en la Universidad Católica.

Desarrollo de la relación enseñanza-aprendizaje

Desde la formación de la nueva Escuela en 1979, nueve promociones teatrales han ingresado a ella, de las cuales siete ya han completado sus estudios conducentes al título de actor. Las ideas inspiradoras de la docencia han sido: Formar un actor integral, capacitado en todas las áreas del quehacer teatral. Un actor con vocación de investigación en las disciplinas del teatro y conciente del

entorno sociocultural que habita, pudiendo realizar una contribución a los desafíos que plantea en este orden el mundo contemporáneo. La docencia es un lugar de convergencia y procesamiento de todas las demás instancias de la Escuela: a ella concurren las preguntas y hallazgos de las producciones profesionales y en especial las de la investigación interdisciplinaria. El teatro se concibe como un espacio de puesta en relación activa de todas las artes, las humanidades y las ciencias del hombre. Por ello, la universidad es el lugar más propicio para su realización plena.

En 1993, la enseñanza del teatro en la UC ha logrado conquistas fundamentales. El nuevo currículum permite obtener una Licenciatura junto al título profesional. Se imparten cuatro post- títulos para traspasar sistemáticamente a los profesionales del medio los avances importantes de especialización logrados por sus docentes: Dirección Teatral, Dramaturgia, Análisis Teatral y Actuación. Estos son impartidos regularmente e incluyen cursos de alto nivel académico que recogen las síntesis más recientes del conocimiento en estas áreas: Dramaturgia Escénica, Espacio Escénico, Antropología Cultural.

Investigar y experimentar en el teatro

Ya en la fundación del teatro estaba inscrita la vocación por el "ensayo," por la búsqueda sistemática de la forma que pueda dar cuenta más completa, profunda y sensible de la verdad contenida en una propuesta dramática. En el teatro, esta búsqueda se realiza en general en forma colectiva (el "taller" suele ser su relación de trabajo más apropiada) y, en términos teóricos, converge con las disciplinas de las bellas artes y de las ciencias humanas.

La experimentación creativa ha sido una veta permanente de trabajo en la Escuela. Se ha volcado al desarrollo de las capacidades dramatúrgicas, ofreciendo a los autores un espacio de "prueba" de las obras en el escenario, en un trabajo conjunto con actores y directores. Ha buscado también apoyar a los autores en sus técnicas dramáticas y brindar marcos teóricos a sus propuestas interpretativas de la realidad. Ha estado dedicada también a la experimentación de las técnicas y del oficio del actor, por ejemplo, abordando técnicas específicas como la pantomima. Un alto porcentaje de los estrenos profesionales del Teatro han estado precedidos de talleres experimentales en algunas de las áreas mencionadas, ofreciendo un espacio de trabajo con un grado de libertad creativa diferente a la permitida por la producción profesional.

La tardía inclusión de lo teatral como objeto académico en las universidades ha puesto al teatro en un lugar de valoración secundario no merecido. No es que la práctica teatral en Chile haya sido pobre: lo ha sido el conocimiento

sistemático existente sobre ella. Es por eso que se ha puesto un especial énfasis en estos últimos años en la Escuela para remontar esta carencia.

Un primer campo de investigación ha sido la historia teatral chilena. Se ha abordado la de la segunda mitad del siglo XIX, que hasta ahora nunca había sido estudiada en todas sus facetas, concluyendo en la década del treinta de este siglo, y luego, la historia teatral desarrollada en torno al impulso renovador de los teatros universitarios desde los años cuarenta hasta la actualidad. Un equipo multidisciplinario lleva ya quince años en esta tarea y ha generado la base de datos y los instrumentos conceptuales más elaborados existentes sobre la materia. También, se han recuperado textos teatrales perdidos y se ha actualizado una memoria social sobre el fenómeno que pudo haberse perdido irremediamente. La historia del país puede ser relatada en una perspectiva particular desde los materiales de la historia del teatro, es tal su imbricación y alimento mutuo. Por cierto, esta historia tiene una perspectiva ligada a lo cotidiano, a lo personal, a la vivencia subjetiva de la historia, y pasa por distintas mediaciones hasta lo épico, lo heroico, lo ligado a las fuerzas ideológicas, emotivas y morales que la impulsan a nivel nacional.

Otra veta de estudio desarrollada en el último decenio ha sido la de relacionar el teatro con la psicología. En la medida que es el ser humano en sus momentos dramáticos el que aborda el teatro, es decir, en el momento de la carencia, la crisis, el dolor, o bien la del esparcimiento y la fiesta, la psicología—y específicamente el psicoanálisis—coadyuva a captar de manera profunda la problemática humana que se juega a nivel de la construcción de los personajes y sus relaciones en el texto dramático, de la interpretación del personaje por parte del actor, y de la relación de identificación y comprensión que realiza el espectador. Esta línea, extremadamente fructífera, ha permitido una retroalimentación de interés entre psicólogos, psicoanalistas, sociólogos, autores y actores.

Tanto la historia del teatro como la interpretación de lo teatral a la luz de la psicología han sido analizadas en función de ciertas interrogantes e inquietudes comunes, como aquella de la identidad nacional y sus claves identificatorias. También, el tema de la elaboración de lenguajes y estructuras de significación diferenciales, según época histórica, sensibilidad de los creadores, necesidades de expresión personal y de comunicación han sido importantes de establecer. El lenguaje creativo amplía las fronteras del conocimiento y de la percepción: el desafío del arte es conquistar aquella forma nueva capaz de expresar el sentir de la realidad, inserta en un tiempo histórico y experiencial. El investigador, en tanto, puede contribuir a descifrar esos nexos herméticos que constituyen el núcleo del sentido del lenguaje teatral (escénico) y dramático (textual).

Otra área de estudio permanente es la de la recepción teatral. Sabido es que el hecho teatral no se consuma plenamente sino en contacto con el público, canalizador de las energías que brotan del rito escénico. Las motivaciones, expectativas y códigos de interpretación de los asistentes a las obras teatrales son importantes de cotejar con respecto a la de los creadores. No interesa que sean estrictamente equivalentes, sino que la experiencia inquiete y active la sensibilidad y pensamiento del espectador. Aumentar la cantidad de público asistente al teatro es otro de los objetivos de la investigación: complejos aspectos sociológicos del mercado cultural y comunicacional actual han cambiado profundamente el comportamiento y simbología manejada por la sociedad en este campo. Cuando la sociedad publicitaria y el marketing han convertido la ciudad misma en un permanente espectáculo visual que estimula los sentidos con la promesa de lograr la integración y participación social en la fiesta del consumo, los que quieren convocar a un otro tipo de ritual simbólico como el teatro han de tener presente este nuevo contexto cultural.

Extensión teatral

Otro aspecto inscrito en el espíritu fundacional del Teatro de la Universidad Católica, ejercido a través de sus cincuenta años, es el de la difusión de su creación y conocimientos más allá de las aulas y las salas habituales. Es un afán de confrontarse con otros ámbitos culturales el que lo impulsa a las giras internacionales realizadas a Europa y Latinoamérica, y por cierto, en repetidas oportunidades a través de todo Chile. Otra forma de lograr esta confrontación es acogiendo en el Teatro de la UC a los más significativos grupos teatrales del mundo. En especial grupos alemanes, franceses, ingleses y norteamericanos de la más alta calidad se presentan habitualmente en esta sala, lo que no sólo favorece al público sino que permite a los técnicos del teatro conocer desde dentro los secretos de sus puestas en escena. Finalmente, la Escuela de Teatro ha logrado conformar un auténtico evento cultural nacional con el Festival del Parque Bustamante, realizado todos los veranos ininterrumpidamente desde hace veinte años. Es una muestra de lo mejor del teatro chileno de la temporada, presentado en un marco festivo, familiar y popular. Prácticamente todos los grupos profesionales nacionales han estado presentes en este Festival, y se ha conformado un público masivo que en veinte días de funciones alcanza 19 mil espectadores.

Este mismo espíritu de ampliar fronteras impulsa a encontrar formas novedosas de transmitir más sistemáticamente las metodologías y saber acumulado en el campo técnico y teórico: Escuelas de Verano en Santiago y regiones, talleres, seminarios e incluso ciclos de cursos por televisión con Teleduc

han sido vehículos para este afán. Los profesores del sistema educacional primario y secundario han sido destinatarios privilegiados de este esfuerzo, que multiplican sus conocimientos y afición por el teatro entre sus jóvenes estudiantes. La Revista *Apuntes*, que lleva más de treinta años de vida y sobre cien números publicados, se ha transformado en un referente fundamental para la información, crítica y rescate patrimonial de nuestro teatro. En ella escriben los principales creadores y analistas de nuestro teatro, y la inclusión de numerosas fotografías de las puestas en escena y de un texto completo de una obra teatral chilena actual contribuye a formar un ambiente reflexivo y de acumulación de material activador de la práctica teatral y creativa nacional.

Aquí está el teatro, sigamos adelante . . .

Esta frase se transformó en el símbolo de la celebración de los cincuenta años del teatro de la Universidad Católica. La dijo Eugenio Dittborn en un momento de crisis, y expresa un sentir importante para una institución con una fuerte historia a sus espaldas. Implica reconocer un presente en forma asertiva, pero con un fuerte impulso de futuro. En ambos aspectos el entorno universitario realiza una contribución medular, del cual carecen probablemente otros teatros profesionales. La acumulación del saber se confronta continuamente con la presencia siempre renovada y renovadora de los estudiantes, ligados a sentires generacionales que detectan de manera intuitiva pero poderosa los fenómenos e inquietudes emergentes de la sociedad. La creación ha de ser siempre profética, en el sentido de avisorar las amenazas y promesas redentoras que tiene la humanidad en el camino teleológico de la historia. El contacto con los jóvenes es una manera de abrirse a claves de lenguajes y relaciones de trabajo que detectan lo esclerotizado y presionan por renovar los signos de entendimiento. Los jóvenes no sólo tienen esta posibilidad en esta Escuela desde su posición de alumnos. La Sala Eugenio Dittborn del Teatro por ya una década se ha dedicado casi exclusivamente a experiencias creativas de ex-alumnos; se realizan Talleres de Autores Jóvenes para promover la nueva dramaturgia y se incorporan ayudantes a todas las investigaciones teóricas e históricas en marcha. Hay un importante contingente de profesores jóvenes, quienes participan en la administración de la Escuela y en la toma de decisiones de política cultural.

Ese universo de vidas de alumnos, creadores, técnicos y espectadores del Teatro de la Universidad Católica, que han hecho el milagro de dar corporeidad diariamente renovada por cincuenta años a esta actividad efímera, nos permite decir "aquí está el teatro"; son ellos y los que sigan haciendo un acto de fe en este ritual comprometido con la búsqueda de la verdad que es el teatro, los que harán que ese "sigamos adelante" adquiera un auténtico sentido profético.